



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE  
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola



**SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE**

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández  
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo  
«Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

# SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

In memoriam Dr. Lorenzo Hernández  
Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional  
de Escultura Religiosa  
«La luz de Dios y su imagen»  
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



### **Organización**

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent  
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent  
Excmo. Gobierno Provincial  
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert  
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

### **Comité organizador**

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo  
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general  
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general  
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico  
D<sup>a</sup> Loreto Mallol Sala, vocal  
D. José Miguel Payá Poveda, vocal  
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

### **Adhesiones institucionales**

Universidad de Alicante  
Universidad Miguel Hernández  
Universidad de Sevilla  
Universidad del País Vasco  
Universidad de Santiago de Compostela  
Universidad de Bergen (Holanda)  
Universidade Católica Portuguesa  
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Comité Español de Historia del Arte  
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

**Alejandro Cañestro Donoso**  
Doctor en Historia del Arte  
Coordinador de la edición

## Evaluadores

- D<sup>a</sup> María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.  
Dra. D<sup>a</sup> Juana M<sup>a</sup> Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.  
D. Jorge Belmonte Bas.  
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.  
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.  
Dra. D<sup>a</sup> María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.  
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.  
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.  
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.  
Dra. D<sup>a</sup> Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.  
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.  
Dra. D<sup>a</sup> Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.  
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.  
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.  
D<sup>a</sup> Cristina Gómez López.  
Dra. D<sup>a</sup> Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.  
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.  
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.  
Dra. D<sup>a</sup> Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.  
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.  
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.  
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.  
D. Víctor Manuel López Arenas.  
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.  
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.  
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.  
Dra. D<sup>a</sup> Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.  
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.  
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.  
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.  
Dra. D<sup>a</sup> Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.  
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.  
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).  
D<sup>a</sup> Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.  
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.  
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.  
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.  
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.  
Dr. D<sup>a</sup> Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.  
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.  
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.  
D. Miguel Ángel Sánchez López.  
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.  
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.  
D. Pablo Torres Luis.  
D<sup>a</sup> Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.  
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.  
Dr. D. Santiago Varela Botella.  
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.  
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.  
D. Valeriano Venneri.  
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.



## ÍNDICE

Prólogo . . . . .	13
<i>José Antonio Maciá Ruiz</i>	
<b>Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa</b>	
Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo . . . . .	19
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina . . . . .	59
<i>Leticia Azcue Brea</i>	
Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina . . . . .	105
<i>Juan Antonio Lázara</i>	
Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal . . . . .	123
<i>Ana María Olano Sans</i>	
Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria . . . . .	135
<i>Santiago Ruiz Espada</i>	
La expresión del dolor en la imaginería religiosa . . . . .	153
<i>Bernardino Navarro Guillén</i>	
La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz . . . . .	157
<i>Jesús Ángel Porres Benavides</i>	
Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento . . . . .	169
<i>Fausta Franchini Guelfi</i>	

La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX . . . . .	175
<i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i>	

## Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante . . . . .	195
<i>Jorge Belmonte Bas</i>	

«Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell . . . . .	211
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	

El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea . . . . .	239
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	

Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia . . . . .	269
<i>Juan Antonio Fernández Labaña</i>	

Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra . . . . .	279
<i>Carlos Enrique Navarro Rico</i>	

El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018 . . . . .	311
<i>Pascual Fernández Espín</i>	

Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia) . . . . .	325
<i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	

Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante . . . . .	341
<i>Francisco Zaragoza Braem</i>	

## Bloque III. Escultura religiosa en España

Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . .	363
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	

La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI. . . . .	381
<i>Andrés Luque Teruel</i>	

Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza . . . . .	451
<i>Wifredo Rincón García</i>	
El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla . . . . .	469
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada . . . . .	491
<i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>	
Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco . . . . .	499
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	
José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época . . . . .	527
<i>Marina Belso Delgado</i>	
Los Escolapios y el Divino Cautivo . . . . .	547
<i>Antonio Bonet Salamanca</i>	
Alonso Cano, escultor en la Corte . . . . .	565
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII . . . . .	583
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista . . . . .	603
<i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i>	
El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián . . . . .	613
<i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i>	
Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras. . . . .	625
<i>Francisco Gómez Jarillo</i>	
Darío Ferrández Parra. . . . .	633
<i>Alicia Iglesias Cumplido</i>	

José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española . . . . .	651
<i>Rafael Marín Montoya</i>	
Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial . . . . .	667
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona? . . . . .	685
<i>Manuel Núñez Molina</i>	
Algunas novedades sobre escultura barroca española . . . . .	701
<i>Álvaro Pascual Chenel</i>	
Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963) . . . . .	717
<i>Ángel Peña Martín</i>	
El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén). . . . .	735
<i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i>	
Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore” . . . . .	745
<i>Arturo Serra Gómez</i>	
El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno . . . . .	765
<i>Antonio Zambudio Moreno</i>	

#### **Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa**

Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza . . . . .	783
<i>Elisa Martínez Zerón</i>	
Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón . . . . .	805
<i>Manuel Moragues Santacreu</i>	
Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia . . . . .	815
<i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i>	

## FUENTES GRÁFICAS Y MODELOS EN LA EVOLUCIÓN DE LA ESCULTURA BARROCA. EL EJEMPLO DEL PAÍS VASCO

José Javier Vélez Chaurri  
Universidad del País Vasco (UPV-EHU)

### Resumen

Analizamos aquí el impacto del grabado en la escultura barroca española a través de algunos ejemplos del País Vasco que pueden ser extrapolables a otras zonas. Apostamos por esta línea de investigación no como mera especulación, sino para calibrar si el uso de unos determinados grabados fue un factor clave en la evolución del estilo de los escultores o de la escultura barroca española. A través de diversas fuentes documentales se constata la posesión y el uso de grabados en los talleres de escultura de maestros acreditados y de otros de menor categoría. La intervención en el País Vasco de escultores como Gregorio Fernández, el obrador de los Sierra o Luis Salvador Carmona, junto a los maestros locales como José Palacio Arredondo, los Coll o Mauricio de Valdivielso, permiten comprobar las distintas maneras de enfrentarse a la fuente gráfica y la sustitución, nunca completa, de los grabados manieristas por otros rubenianos a partir de los años setenta del siglo XVII.

\*\*\*

Los grabados de Durero, los de los manieristas italianos, flamencos y holandeses y, sobre todo, los de aquellos que traspasaron al papel los brillantes óleos de Rubens o Van Dyck, tuvieron un papel importante en la evolución de la escultura española de los siglos XVII y XVIII<sup>1</sup>. También dejaron su huella en imágenes y

---

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del Grupo de Investigación Consolidado del Gobierno Vasco “Sociedad, Poder y Cultura (siglos XIV-XVIII)”, IT.896-16-2016. Los conocidos repertorios de grabados W.L. Strauss (ed). *The Illustrated Bartsch*. Nueva York: Abaris Books; Hollstein, F.W.H. (1949-1988).

relieves barrocos algunas estampas de José de Ribera y otras que divulgaban devociones populares. Son numerosos los estudios que desde mediados del siglo pasado hasta la actualidad, analizan la influencia del grabado en la pintura española de época moderna<sup>2</sup>. El panorama cambia radicalmente si nuestra mirada se dirige al ámbito de la escultura y particularmente si nos adentramos en la escultura barroca, prácticamente huérfana de esta línea de investigación hasta finales del siglo XX. La situación ha cambiado en los últimos veinte años con la aparición de numerosas y precisas investigaciones que, en algún caso, como veremos, analizan monográficamente la influencia del grabado en la escultura barroca<sup>3</sup>. Nuestro interés sobre el tema se remonta a comienzos de este siglo cuando dedicamos un artículo a la influencia de los grabados de los Wierix para la obra de J. Nadal, “Imágenes de la Historia Evangélica”, en las esculturas de un retablo de 1650<sup>4</sup>.

Hoy la búsqueda y análisis de las fuentes gráficas como inspiradoras o alentadoras de una determinada composición escultórica es parte fundamental de cualquier análisis riguroso. Pero no se trata exclusivamente de llevar a cabo una búsqueda con un carácter exclusivamente especulativo, a pesar de ser apasionante, sino de saber cuáles fueron los grabados con más fortuna entre los escultores, qué uso hicieron de ellos al trasladarlos a la madera o, cuestión a nuestro parecer determinante, si el uso de unos u otros determinó o condicionó el estilo de los escultores y la evolución de la escultura española de los siglos XVII y XVIII. Como indica Benito Navarrete debemos de estudiar “el impacto en los escultores de los modelos ajenos y ...la responsabilidad que tienen esas fuentes en la evolución de las formas y los estilos”<sup>5</sup>.

La influencia del grabado en la pintura y escultura españolas del Renacimiento y el Barroco tuvo en los trabajos de Diego Angulo Iníiguez y Martín S. Soria los referentes más tempranos<sup>6</sup>, continuados después por Alfonso Pérez Sánchez<sup>7</sup>. Significativa fue también la aportación de Ana Ávila Padrón sobre la influencia de

- 
- Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*. Amsterdam: Menno Hertzberger, 32 vols. o *The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*. Rotterdam: Sound and Vision Publishers; así como la publicación de la colección de estampas de El Escorial, González de Zárate, J.M. (1992-1995). *Real Colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, 9 vols. Vitoria: Instituto Ephaite, siguen siendo la principal referencia para el estudio del grabado. También son de consulta obligada Páez, E. (1981-1985). *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional* (4 vols). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Portus Pérez, J. y Vega González, J. (1998). *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, Fundación Universitaria Española. No obstante los repertorios que atesoran en sus gabinetes de dibujos y estampas museos como el British Museum, Rijkmuseum, Louvre, Metropolitan Museum o la Biblioteca Nacional de España, entre otros, facilitan la visión, el estudio, el cotejo y la publicación del grabado.
2. Sobresalen los pioneros estudios de Angulo Iníiguez, D. (1947) y Soria, M. S. (1948-1949). Fundamentales para este tipo de planteamientos Pérez Sánchez, A. E. (1977), reeditado en Pérez Sánchez, A. E. (1983), pp. 79-93 y Navarrete Prieto, B. (1998).
  3. García Luque, M. (2013).
  4. Vélez Chaurri, J. J. (2002).
  5. Navarrete Prieto, B. (2009), p. 160.
  6. Angulo Iníiguez, D. (1947) y Soria, M. S. (1948-1949).
  7. Pérez Sánchez, A. E. (1977), pp. 86-109, reeditado en Pérez Sánchez, A. E. (1983). Debemos mencionar también la aportación de Minola de Gallotti, M. (1977).

Rafael en la pintura y escultura española del siglo XVI<sup>8</sup> y más recientes las llevadas a cabo por Pilar Silva Maroto<sup>9</sup> y, en particular, Benito Navarrete Prieto<sup>10</sup>, que ha incentivado esta línea de investigación tanto para la pintura como para la escultura en estos últimos años. El estudio de la influencia del grabado en la escultura, pese a la temprana llamada de atención del propio Diego Angulo en 1931 o la de Juan José Martín González de 1985<sup>11</sup>, no tuvo la misma consideración. En los últimos años el panorama ha cambiado de forma definitiva debido en parte a las importantes aportaciones realizadas en el campo de la pintura, que han servido de referencia, a las llevadas a cabo específicamente desde el mundo de la escultura o a la organización de congresos sobre el tema, como el celebrado en Vitoria en 1994 con el título “La miniatura y el grabado como fuente de inspiración y difusión de temas iconográficos” organizado por el Jesús M. González de Zárate<sup>12</sup>. El resultado ha sido que desde finales del siglo pasado, pero sobre todo en los últimos quince años, se han publicado numerosos trabajos específicos sobre la influencia del grabado en la escultura y en particular en la escultura barroca.

La influencia de la estampa en la escultura renacentista española ha recibido la atención de los investigadores mucho antes que la barroca<sup>13</sup>. Desde los años ochenta encontramos ya algunos análisis específicos sobre escultura barroca y grabado como los de Cristóbal Belda, Fernando Moreno, M<sup>a</sup>. A. Roig o M. A. Allo y J. F. Esteban<sup>14</sup>. A comienzos de los años noventa dos libros incorporaban sendos capítulos dedicados a la estampa y la escultura barroca, el de A. A. Rosende sobre la sillería de coro de San Martín Pinario y el de J. Bosch sobre la escultura del siglo XVII en la comarca del Bages (Barcelona) y poco después, en 1994, se publicaba el artículo de Mario López-Barrajón, “El retablo de los Santos Juanes de Nava del Rey: un ejemplo de la influencia del grabado en la escultura del siglo XVII”<sup>15</sup>. Su título era suficientemente ilustrativo sobre las pretensiones de estudiar de forma específica la huella de la estampa en la obra de Gregorio Fernández. Los estudios citados, y en particular este último, constituyen el punto de partida de una nueva línea de investigación para la escultura barroca. Les siguieron los trabajos de

---

8. Ávila Padrón, A. (1984).

9. Silva Maroto, P. (1991a) y Silva Maroto, P. (1991b).

10. Tras su destacado trabajo sobre la pintura andaluza y sus fuentes grabadas, Navarrete Prieto, B. (1998), muchas de sus investigaciones inciden también en la influencia del grabado en la escultura (1999, 2004, 2009)

11. Angulo Iñiguez, D. (1931). Martín González, J. J. (1985).

12. González de Zárate, J. M. (coord.) (1994). Con artículos de Pérez Sánchez, Rodríguez de Ceballos, Benito Navarrete, Ricardo Fernández, José C. Agüera o Xesqui Castañer.

13. Debemos señalar a este respecto la clásica aportación de Azcarate Rítori, M. (1966). Como marco general para el grabado en la España del siglo XVI, Checa Cremades, F. (1987). Véase también, Portela Sandoval, F. (1982). Morte García, C. (1995 y 2009). Oricheta García, A. (1996). Álvarez Ruiz, A.R. (2000). Morente Luque, F. (2000). Echeverría Goñi, P. L. (2006). García Gaínza, M<sup>a</sup> C. (2008). Arias Martínez, M. (2008 y 2017). Redondo Cantera, M. J. (2016). Payo Hernanz, R. J. y Alonso Abad, M. P., (2012). Cruz Cabrera, J. P., (2017).

14. Belda Navarro, C. (1986). Moreno Cuadro, F. (1984). Roig i Torrentó, M. A., (1983). Allo Manero, M. A. y Esteban Lorente, J. F. (1988).

15. Rosende Valdés, A. A. (1990). Bosch Ballbona, J., 1990), dedica un capítulo sobre la renovación de la escultura a través de las estampas. Lopez-Barrajon Barrios, M. (1994).

Arantzazu Oricheta y, en especial, el de Benito Navarrete sobre la influencia del grabado en la obra de Gregorio Fernández; también se ocuparon del tema en esos años J. Zorrozuza, A. Pérez Santamaría, P. Andrés, R. J. Payo o M. Arias<sup>16</sup>.

En el año 2001, en el seno del Departamento de Historia del Arte de la Universidad del País Vasco y bajo la dirección de Pedro L. Echeverría Goñi, se publicó un trabajo conjunto de Fernando Morente y Ana Rosa Álvarez que consideramos clave en los estudios sobre escultura y estampa: “El grabado en el retablo”<sup>17</sup>. En paralelo, y como hemos señalado, también nosotros incidimos en la repercusión de la estampa en la escultura barroca, primero analizando los grabados de las “Imágenes de la Historia Evangélica” del padre J. Nadal, más tarde estudiando la influencia de la estampa rubeniana en la escultura barroca del País Vasco<sup>18</sup> y, recientemente, dando a conocer, junto a Pedro L. Echeverría, los grabados de Pieter de Bailliu que fueron empleados en los tableros de una sillería rococó<sup>19</sup>.

En los últimos quince años la bibliografía sobre la relación entre escultura barroca y grabado no ha parado de crecer y ya son pocos los acercamientos al mundo de las imágenes y relieves barrocos en los que no se intenta buscar la fuente gráfica. Algunas de las numerosas aportaciones que ofrecen interesantes hallazgos son las de Ana Diéguez, Luis Vasallo, Jesús M. Palomero, German Ramallo, Benito Navarrete, Esperanza de los Ríos, Lázaro Gila, Juan Carlos Martínez, Virginia Albarrán, Antonio Olmo, José P. Cruz, José Ignacio Hernández o Elena Escudero<sup>20</sup>. Pero queremos valorar el específico y minucioso estudio de Manuel García Luque con un título de por sí significativo “Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)”<sup>21</sup>.

La utilización del grabado como fuente de inspiración o simplemente como modelo a copiar fue un recurso constante para escultores españoles y así lo exponía gráficamente Francisco Pacheco: “Más, en contraposición de esto también *los pintores hacen cartones y debuxos de cuyos trabajos, puestos en estampa, vemos que se valen casi todos los escultores del universo. Yo vi a dos valientes en esta profesión, labrar en esta ciudad algunas historias de piedra por estampas de Tadeo y Federico Zúcaro*”<sup>22</sup>. Se ha documentado la presencia y el uso de las estampas en la literatura artística

- 
16. Oricheta García, A. (1998). Navarrete Prieto, B. (1999). Zorrozuza Santisteban, J. (1998). Pérez Santamaría, A. (1994), Andrés González, P. (1999). Payo Hernanz, R. J. (2001/2 y 2010). Arias Martínez, M. (2002).
  17. Álvarez Ruiz, A. R. y Morente Luque, E. (2001). Previamente habían realizado sendas aportaciones a este tema cuyo objetivo principal era el uso de la estampa como fuente gráfica en retablos con esculturas romanistas, Morente Luque, E. (2000) y Álvarez Ruiz, A. R. (2000).
  18. Vélez Chaurri, J. J. (2002). Vélez Chaurri, J. J. (2008). Echeverría Goñi, J. J. y Vélez Chaurri, J. J. (2016) y Vélez Chaurri, J. J. y Echeverría Goñi, J. J. (2016)
  19. Vélez Chaurri, J. J. y Echeverría Goñi, J. J. (2016). Ampliado y con mayor aparato gráfico en Echeverría Goñi, J. J. y Vélez Chaurri, J. J. (2016).
  20. Diéguez Rodríguez, A. (2005). Vasallo Toranzo, L. (2004). Palomero Páramo, J. M. (2005). Ramallo Asensio, G. (2005, 2007 y 2017). Navarrete Prieto, B. (2009). Ríos Martínez, E. de los (2007). Gila Medina (2010). Martínez Amores, J. C. (2011). Cruz Cabrera, J. P. (2014). Albarrán Martín, V. (2012). Olmo García, A. (2012). Hernández Redondo, J. I. (2016). Escuredo Barrado, E. (2016).
  21. García Luque, M. (2013).
  22. Francisco PACHECO. Arte de la pintura, 1649. Edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, p. 127. Recogido por Portús Pérez, J. y Vega González, J. (1998), p. 397.



de los siglos XVII y XVIII, se conoce su venta a través de mercaderes y estamperos<sup>23</sup> que las traían de Italia y el norte de Europa, y también se pueden rastrear en los inventarios de bienes y testamentarias de los escultores.

Pintores como Francisco Pacheco, Jusepe Martínez o Antonio Palomino<sup>24</sup> dejaron constancia en sus tratados de la frecuente utilización de estampas por parte de escultores y pintores y, lógicamente, ellos mismos lo experimentaban en su práctica profesional. Pero en ningún caso este hecho se ve como algo que desvirtúe la calidad de los maestros, pues en el buen uso, la transformación y la adaptación de un modelo se ve su capacitación. El pintor aprovechado que describe Pacheco y que podemos también reconocer en el escultor, utiliza la estampa de forma selectiva escogiendo detalles y figuras de varias de ellas y creando una nueva composición: “*se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artífices un buen todo; tomando de aquí la figura, de acullá el brazo, déste la cabeza, de aquél el movimiento, del otro la perspectiva y edificio, de otra parte el país; y haciendo un compuesto viene a disimular algunas veces de manera esta disposición, que (respeto de ser tantos los trabajos agenos y tan innumerables las cosas inventadas) se recibe por suyo propio lo que en realidad de verdad es ageno. Y esto, tanto más, cuanto mejor ingenio tiene el que lo compone, para saberlo disimular, valiéndose de cosas menos ordinarias y comunes*”<sup>25</sup>. Y en el mismo sentido incide Palomino: “*... el que copia puntualmente la estampa no le usurpa la gloria a su inventor; porque luego dice que es copia de Rubens o Van Dyck. Pero el que lo ha compuesto de diferentes papeles es deudor a tantos que no puede pagar a ninguno, se alza con el caudal de todos*”<sup>26</sup>. Los escultores utilizaron las estampas a veces copiándolas sin pudor, pero los aprovechados las transformaban de tal manera que creaban obras nuevas. Ana Ávila señala que “*el proceso imaginativo consistía en invertir la composición de la estampa, escoger distintos personajes, cambiarlos de posición o vestido, añadir o suprimir el fondo paisajístico o arquitectónico*”<sup>27</sup>. La estampa “suplía la falta de inspiración” del artista en algunas ocasiones, fomentaba su creatividad en otras y se convirtió también en obligada referencia por parte de algunos clientes que querían un modelo concreto para las obras que financiaban facilitando una estampa concreta a los escultores. En 1614 los jesuitas de Logroño entregaron al escultor Pedro Jiménez el Viejo unas estampas, que formaban parte de la “Vita Beati

---

23. Portús Pérez, J. (1990), p. 235.

24. Francisco PACHECO. *Arte de la pintura*, 1649. Edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas (1990), p. 269. Jusepe MARTÍNEZ. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Edición de Julián Gállego (1988), pp. 70, 71, 155 o 280. Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO. *El Museo pictórico y escala óptica. Tomo II Práctica de la pintura*, 1724. Madrid: Imp. Viuda de Juan García Infaçon, pp. 59-61.

25. Francisco PACHECO. *Arte de la pintura*, 1649. Edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, p. 269. Bien analizado por Silva Maroto, P. (1991a), pp. 311-320 y Silva Maroto, P. (1991b), pp. 311-313.

26. Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO. *El Museo pictórico y escala óptica. Tomo II Práctica de la pintura*, 1724. Madrid: Imp. Viuda de Juan García Infaçon, p. 68. Silva Maroto, P. (1991b), pp. 311-313.

27. Ávila Padrón, A. (1985), p. 48.

P. Ignatii...” grabada por Barbé, para que conforme a ellas realizara cuatro relieves sobre la vida de San Ignacio en el relicario de su iglesia<sup>28</sup>.

La documentación notarial avala, mediante testamentos, inventarios o compraventas, que arquitectos, escultores y pintores poseyeron “libros de estampas” y “hojas de estampas” adquiridas a mercaderes, en almonedas o heredadas de sus maestros y es también bastante posible el acceso a catálogos de libros y estampas de algunos librerías<sup>29</sup>. Numerosos y conocidos ejemplos expresan gráficamente este comercio, como el contrato llevado a cabo en 1580 entre el mercader de Arezzo, Francisco Testa y el pintor lombardo Pietro Paolo de Montalbergo residente en Barcelona, por el que se comprometían a vender a un librero de Madrid 3.500 grabados agrupados en “*una balla de debuxos en paper stampats en Roma*” entre los que se encontraban 243 de Cornelis Cort<sup>30</sup>. Recientemente María Josefa Tarifa ha estudiado el comercio de estampas entre Roma y España que el mercader italiano Antonio Pisano realizó en 1582; se le documentan estampas de Cornelis Cort, la familia Ghisi o “*diez libros de figuras de Miugelangelo*”, probablemente las estampas de Nicolás Beatrizet<sup>31</sup>. Reveladora es la transacción de 1655 entre dos mercaderes flamencos y un matrimonio de comerciantes madrileños para vender enormes cantidades de “*diferentes estampas y papeles de Rubenes y Vandiche y otras en que ay una galería fabricada de dicho Rubenes con los doçe emperadores de la Casa de Austria*” y “*otras diferentes pieças, estampas y papeles de Rubenes, finas y ordinarias, grandes, chicas y medianas, de Santos y Santas...*”<sup>32</sup>. Tenemos constancia también de que muchas estampas llegaron a los puertos del País Vasco, principalmente Bilbao, en los barcos que, llenos de mercancías, procedían de los Países Bajos. El epistolario de la carmelita Ana de San Bartolomé refleja asimismo la llegada de estampas desde los Países Bajos en dirección a localidades españolas como Medina del Campo y es precisamente en un convento de Carmelitas Descalzas, el de Pamplona, donde se conserva uno de los más extraordinarios conjuntos de estampas que allí llevó Leonor de la Misericordia (Ayanz y Beaumont)<sup>33</sup>.

Junto a las “hojas y libros de estampas” se comprueba con frecuencia que los escultores también utilizaron las que contenían diversos libros devocionales o litúrgicos<sup>34</sup>, a veces porque los habían adquirido y otras porque se los proponían como modelo a imitar los párrocos y comitentes. Destacan por encima de otros el *Missale* y el *Breviarium Romanum* cuya utilización es constante desde 1613 y 1614 hasta fines del siglo XVIII y las *Evangelicae Historiae Imagines* (1593) del jesuita Jerónimo Nadal. El *Missale Romanum* de 1613 y el *Breviarium Romanum* de 1614, impresos en Amberes en la tipografía plantiniana y reeditados en numerosas ocasiones, poseían grabados de Theodor Galle, sobre dibujos de Rubens y se convirtieron en

---

28. Ramírez Martínez, J. M. (2010). CD anexo con la biografía de Pedro Jiménez el Viejo. Cendoya Echániz, I. y Montero Estebas, P. M. (1993). Rodríguez G. de Ceballos, A. (2004).

29. Rueda-Ramírez, P. (2011).

30. Silva Maroto, P. (1991a), pp. 316-317. Garriga i Riera, J. (1999).

31. Tarifa Castilla, M. J. (2017), pp. 55-57.

32. Agulló Cobo, M. (1981), p. 211.

33. Fernández Gracia, R. (2004), pp. 30-36 y 59-83.

34. González García, M. A. (1991).

uno de los mejores instrumentos de la difusión de los modelos del pintor flamenco, pero también de su vulgarización<sup>35</sup>. El misal incluía diez grabados a página entera, entre ellos dos que sobre dibujos de Rubens había realizado Theodor Galle, la Adoración de los Magos y la Ascensión de Cristo y el resto de Martín de Vos<sup>36</sup>. El breviario de 1614 tenía nueve grabados, todos ellos abiertos por Theodor Galle sobre dibujos de Rubens, entre los que se encontraban la Adoración de los Pastores y la Asunción que luego tendrían enorme difusión. La familia Moretus siguió imprimiendo el misal hasta los años finales del siglo XVIII y alguna de sus ediciones, como la de 1669, tuvo gran éxito<sup>37</sup>. En el misal de 1776 editado ya en Madrid por Pedro Marín todavía se reproducían los mismos dibujos de Rubens. La presencia de misales y breviarios en los templos del País Vasco se ejemplifica con los recogidos en la Biblioteca del Seminario Diocesano de Álava que cuenta con numerosas ediciones que van desde 1647 hasta el siglo XIX, los tres breviarios y un misal salidos de las prensas de la plantiniana de Amberes de la Biblioteca Diocesana de Derio o con los que todavía custodian numerosas parroquias<sup>38</sup>. Al escultor Pedro López de Frías se le encargó tallar el titular de la parroquia de Santiago en Puente la Reina (Navarra) “según una traza o estampa que se le exivió en papel en un breviario romano del licenciado Juan de Jaca”<sup>39</sup>. El libro “*Imágenes de la Historia Evangélica*” publicado en 1593 y escrito por el jesuita Jerónimo Nadal, se convirtió pronto en una obra decisiva para la formulación y difusión del espíritu de la Contrarreforma tanto por su texto como por las 154 láminas grabadas por los hermanos Anton, Hyeronimus y Iohan Wierix, sobre dibujos de Bernardino Passeri, G.B. Fiammeri y Martín de Vos<sup>40</sup>. Sus estampas fueron utilizadas por escultores a lo largo del siglo XVII como el vallisoletano Gregorio Fernández.

Se conocen datos precisos sobre la posesión de estampas por parte de pintores<sup>41</sup>, algunos tan notables como El Greco quién tenía, según su inventario de bienes, 200 estampas, o su hijo Jorge Manuel a quién le pertenecían “*zien estampas de diferentes autores, otras zien estampas echas en casa, tres libros de estampas, dozientos y cincuenta dibujos de blanco y negro en istorias i otros dibujos de modelos*”<sup>42</sup>. El pintor Miguel J. Meléndez tenía en 1716 la cartilla de Ribera “*veinte y tres papeles de los*

---

35. Judson, J. R. y Van de Velde, C. (1978). Sobre el misal pp. 85-89 y sobre el breviario pp.118-119. Las páginas sucesivas explican cada una de las estampas grabadas. Jan y Balthasar Moretus encargaron a Rubens en 1612, las ilustraciones para el Nuevo Breviario que había terminado para marzo de 1614.

36. González García, M. A. (1991). Se reproducen los grabados del misal en Muñoz Santos, M. E. (2006), pp. 535-566.

37. En alguna edición del misal posterior a 1630 las planchas fueron abiertas por Cornelis Galle. Un ejemplo es el misal del monasterio de Veruela de 1696.

38. A modo de ejemplo podemos citar algunas alavesas como las de Ametzaga (1677), Sarría (1694), Markina (1716), Urbina (¿1732?), Burgueta (1754) o Villanueva de la Oca (1767).

39. Fernandez Gracia, R. (2002), p. 132.

40. Rodríguez G. de Ceballos, A. (1974). Jerónimo Nadal (O.S.I). *Imágenes de la Historia Evangélica*, 1595, con prólogo de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. Mauqoy-Hendrickx, M. (1978).

41. Mateo Pérez de Alexio compró un libro de grabados de Dürero (1587), Vasco Pereira tenía dos series de la Pasión de Dürero y Leyden (1609) y Francisco Pacheco, además de los anteriores, tenía en su poder 10 grabados grandes italianos.

42. Ruiz Gómez, L. (2014), pp. 79-107 y apéndice documental, pp. 224 y 236.

mayores de Rubenes” y “Catorce papeles de Bandich”<sup>43</sup>. Y de comienzos de la segunda mitad del siglos XVII es buen ejemplo el inventario de bienes del pintor Domingo Martínez realizado en 1751 donde se anota “yten otro [tomo] del tamaño de papel ymperial la maior parte de el originales de Rubenes y de otros autores semejantes en su tamaño con quarenta y siete estampas”<sup>44</sup>. Las conocidas palabras de Jusepe Martínez sobre el pintor y escultor Alonso Cano constituyen un fiel reflejo de ese interés: “su deleite y gusto era gastar lo más del tiempo en discurrir sobre la pintura y en ver estampas y dibujos, de tal manera, que si acaso sabía que alguno tenía alguna cosa nueva, lo iba a buscar para satisfacerse con la vista”<sup>45</sup>.

No son muchos, pero cada vez van apareciendo nuevos datos documentales que nos dan noticia de la posesión y el uso de estampas por parte de escultores quienes procuraban hacerse con ellas a través de compras en ferias y librerías o en el seno de los talleres al recibirlas de sus maestros. En la relación de bienes efectuada a la muerte de Juan de Juni se citan en Medina de Río Seco “zinco estampas flamencas...una caja con unos papeles dibuxados destampa...un libro grande de dibuxos destampa”<sup>46</sup> y “un papel grande del juicio de Micael Angel...889 papeles de estampas de ystorias chicos y grandes ...un libro de quarto de pliego de figura de nuestro señor y de los apóstoles...dos librillos de las figuras de la pasión en estampa pequeños...un caxon de papeles de estampas questaba en rrioseco”<sup>47</sup>. Manuel García Luque ha recogido referencias documentales sobre la posesión de estampas por parte de algunos escultores en el ámbito andaluz<sup>48</sup>. Así Jerónimo Hernández poseía 350 “papeles” de estampas, Andrés de Ocampo guardaba en un cajón 163 grandes, 232 medianas y cuatro docenas “de estampas de Flandes”, Alonso Cano tenía, entre otros “algunos libros de arquitectura, estampas y algunos moldes” y Francisco de Villegas, discípulo de Martínez Montañés, tenía “libros y papeles, dibujos y estampas”. Es conocido el caso de Miguel Raxis, hermano del escultor Pedro de Rojas quién en 1567 trajo de Italia “dosçientos y beynte y tres estanpas de dibuxo que truxo de Rroma”. Y muy representativo es el caso del gran escultor barroco Pedro Alonso de los Ríos que legó su biblioteca a su discípulo Juan de Villanueva y Barbales. En el inventario de bienes de este último, realizado en 1735, se registran varios libros y estampas<sup>49</sup>. Es muy significativo que Juan Domingo Olivieri, primer director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, mandara comprar para el buen funcionamiento de la nueva institución diversos libros, modelos y una gran cantidad de estampas entre las que se encontraban: “8 Estampas de Bassano... 25 Estampas de Paolo Rubens, que representan la Galeria de Lusemburgo... dos Estampas de Paolo Rubens hechos de Vand-

---

43. Agulló Cobo, M. (1981), p. 139. También cita el caso del inventario del pintor Matheo Alberto Ferrero de 1657 en el que se encontraba el Descendimiento de la Cruz “de la estampa de Bandique”, p. 182.

44. Navarrete Prieto, B. (2004).

45. Jusepe MARTÍNEZ. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Edición de Julián Gállego (1988), p.193.

46. Martí y Monsó, J. (1901), p. 483.

47. Fernández del Hoyo, M. A. (1991), p 339.

48. García Luque, M. (2013), pp. 195-196.

49. García Menéndez, B. (2010).

que... una Estampa de Paolo Rubens, ...que representa la Crucifixion...una Estampa de Rubens, que representa la Ascension del Señor...3 Estampas de Miguel Angelo, una que representa Moysé”<sup>50</sup>. Queremos concluir esta breve selección sobre la posesión de estampas por parte de escultores con Luis Salvador Carmona de quién nos ocuparemos también más adelante. A la muerte de su esposa en 1756 se hizo un inventario de sus bienes entre los que se encontraban numerosas estampas de Van Dyck, “de varios santos e imágenes” o veintidós de “varios retratos de apostolado”<sup>51</sup>. Pero el dato más significativo es la posesión de “Ciento y treinta estampas de París y otras partes de distintas hechuras y láminas que sirven de diseños para la escultura”<sup>52</sup>, no sólo por la procedencia o el número, sino por la clara afirmación “que sirven de diseños para la escultura” que confirma una vez más el uso del grabado por todos los escultores desde los maestros más cualificados a los “santeros” locales.

Los escultores que durante los siglos XVII y XVIII trabajaron en el territorio del obispado de Calahorra y La Calzada, al que pertenecían casi en su totalidad las provincias de Álava, Vizcaya y parte de Guipúzcoa (el resto formaba parte del obispado de Pamplona), utilizaron y tuvieron en sus manos estampas y libros de estampas. La documentación ha dejado pocas referencias pero estas se refuerzan si incluimos a los pintores. El escultor Manuel Acebo, con taller abierto en Bilbao en la segunda mitad del siglo XVIII, poseía el libro de dibujos de Ribera, el pintor Martín Amigó, activo en el territorio en la segunda mitad del siglo XVII, dos libros con varias estampas y el arquitecto Esteban de Vizcarra diferentes libros de santos<sup>53</sup>. Pero la prueba más significativa del uso continuado de grabados por los escultores activos en el País Vasco son las obras que los reproducen, tanto desde la mera imitación como mediante profundas transformaciones.

## El grabado en la escultura barroca del País Vasco

En la escultura del País Vasco se puede rastrear, ya desde comienzos del siglo XVI, el uso del grabado como fuente de inspiración para relieves como los del retablo de San Antón de la parroquia de San Pedro de Zumaya, realizados en tono a 1520. Las seis escenas de la Pasión de Cristo siguen fielmente la serie de Martín Schongauer (1475-1480). También la obra de Durero tuvo su traslación a la talla en las esculturas góticas del retablo mayor del Santuario de la Encina de Arce-niega (1515-1520), donde se utilizó su serie de la Vida de la Virgen y en relieves romanistas como los del retablo de Lanciego (1567-1569), que se inspiraron en la Pequeña Pasión. Los grabados rafaelescos de Agostino Veneziano se imitaron en los evangelistas del retablo mayor de la parroquia de San Andrés de Eibar (1562) y los de Adamo Scultori, Nicolás Beatrizet, Cornelis Cort o Cornelis Bos trasladaron composiciones de Miguel Ángel como la Flagelación, el Cristo resucitado de

---

50. Tárrega Baldo, M. T. (1976), pp. 5-22.

51. García Gainza, M. C. y Chocarro Bujanda, C., (1997), pp. 306-307. García Gainza, M. C. (2013), p. 9.

52. *Ibid.*, p. 319.

53. Zorrozuza Santisteban, J. (1998), p. 51. Zorrozuza Santisteban, J. (2004), pp. 432-438.

Sopra Minerva, la Piedad de Vitoria Colonna, los sepulcros de la capilla Medici o el Moisés de San Pietro in Vincoli a escultores romanistas como Juan de Anchieta<sup>54</sup>.

La superación del exitoso romanismo miguelangelesco en el País Vasco se debe a la fecunda presencia de Gregorio Fernández<sup>55</sup>. Aunque en fecha tan temprana como 1614 realizó una talla de San Ignacio para el colegio de la Compañía en Vergara, serán los retablos e imágenes para los conventos franciscanos de Vitoria (1618-1621, se conservan algunas imágenes), Eibar (1624-1629, desaparecidos) y Aránzazu (1627-1635, desaparecidos) y la parroquia vitoriana de San Miguel los que le convertirán en el constante referente a imitar. Su llegada a estas tierras del norte se debió a la actuación del carmelita vallisoletano fray Juan de Orbea, amigo del escultor y primo de doña Mariana Vélez Ladrón de Guevara, vecina de Valladolid y patrona y comitente de los retablos del convento franciscano de la Purísima Concepción de Vitoria (hoy San Antonio). El retablo mayor y cuatro colaterales del convento vitoriano fueron ensamblados en 1621 y de ellos solo se conservan algunas imágenes. Causaron tal impacto en la zona que los parroquianos de la iglesia de San Miguel acudieron a Gregorio Fernández para que también realizara el suyo (1623-1632), pidiéndole que fuera «*tan bueno y con bentaxa en bondad y perfección*» que el del convento. Otras obras suyas son un Ecce Homo, hoy en colección particular de Azcoitia, y durante años en la ermita de San José de dicha localidad guipuzcoana, y «*un Santo Cristo crucificado de escultura al vivo*» (desaparecido) para Juan Díaz de Garayo, síndico del convento de Aránzazu. Acompañando a Gregorio Fernández desde Valladolid, llegaron al País Vasco escultores de su taller como Andrés de Solanes o Mateo de Prado. Gregorio Fernández captó en sus obras “el natural” en rostros, rígidas indumentarias y actitudes declamatorias, y utilizó sistemáticamente estampas como modelo de sus tallas y relieves. En su repertorio se constata el uso de los grabados de Durero y, sobre todo, de grabadores manieristas como los Wierix, Cornelis Cort, Aegidius Sadeler o Pieter Huys. La estancia de Rubens en España entre 1628 y 1629 parece ser un punto de referencia para Gregorio Fernández que a partir de esa fecha incorpora a su repertorio grabados rubenianos como los de Lucas Vosterman.

Su primera obra para el País Vasco, el beato Ignacio de Loyola (1614) para la iglesia colegial de los Jesuitas de Bergara, vuelve a poner a poner de manifiesto la relación entre el escultor vallisoletano y los jesuitas, como ya había sucedido en el colegio de Valladolid o el noviciado de Villagarcía de Campos para donde realizo sendas tallas con la misma iconografía en torno a 1613. Parece lógico que esta relación favoreciera el conocimiento y uso de dos libros con estampas obra de dos padres jesuitas, las *Evangelicae Historiae Imagines* (1593)<sup>56</sup> del padre Jerónimo Nadal, con grabados de H. Wierix, y *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi* (1614) del

---

54. Álvarez Ruiz, A. R. y Morente Luque, F. (2001), pp. 366-375. García Gainza, M. C. (2008)..

55. Martín González, J. J. (1980). Sobre Gregorio Fernández en el País Vasco, García Gainza, M. C. (1972), pp. 371-389. Andrés Ordax, S. (1976). Vélez Chaurri, J. J. (2000), pp. 49-54. Tabar Anitua, F. (2007). Vélez Chaurri, J. J. (2011), p. 823. Vélez Chaurri, J. J. (2016), pp. 244-247.y 256-262.

56. Álvarez Ruiz, A. R. y Morente Luque, F. (2001), p. 378. Navarrete Prieto, B. (1999), pp. 63-65. Andrés González, P. (1999).

padre Luis de Alcázar con 24 grabados de Juan de Jáuregui inspirados en Durero<sup>57</sup>. El monumental retablo de la parroquia de San Miguel de Vitoria fue contratado con Gregorio Fernández en 1624 aunque los retrasos del escultor impidieron su ensamblaje hasta 1632<sup>58</sup>. En él se despliegan buenas tallas y relieves, en algunas de las cuales se advierte la mano del maestro y el empleo de estampas. Es bien sabido que para el gran relieve de la *Circuncisión* se basó en el grabado del mismo tema abierto por H. Wierix para la obra del padre Nadal (1593), inspirado en Bernardino Passeri (Fig. 1)<sup>59</sup>. El maestro vallisoletano, como otros escultores, sintetiza la estampa, reduce personajes, simplifica la composición e intercambia y sustituye personajes, pero la organización de la escena, la arquitectura clásica o los tipos, gestos e indumentarias de los sacerdotes no dejan duda sobre su empleo. La actitud declamatoria de María ha pasado a San José a quién se ha despojado de sombrero. Gregorio Fernández se ha comportado como el “escultor aprovechado”, como indicaba Francisco Pacheco al referirse a los pintores que con su capacidad podían utilizar una estampa pero conseguían transformarla y convertirla en una nueva obra de arte.

Los populares grabados manieristas de los Sadeler o Cornelis Cort también formaron parte del repertorio utilizado por Gregorio Fernández y por otros muchos escultores y pintores pues, como ya hemos señalado, aparecen con gran frecuencia en inventarios y transacciones comerciales. Para el relieve de la *Visitación* se utilizó un grabado de Johann Sadeler I sobre composición de Marten de Vos realizado en 1582<sup>60</sup>, que Fernández transformó eficazmente. Y para la escena del sacerdote y de la Virgen Niña de la *Presentación de María en el templo* empleó la exitosa estampa de Cornelis Cort sobre composición de Tadeo Zuccaro de hacia 1571<sup>61</sup>. Pero la horizontalidad del panel del retablo vitoriano demandaba más personajes que no aparecían en el grabado de Cort. El escultor vallisoletano incorporó a San Joaquín, Santa Ana y a dos espectadores, un anciano barbado y un joven sonriente que ahora abraza la columna, procedentes de la xilografía de Durero con el mismo tema realizada en 1503 para la serie de la Vida de la Virgen publicada en 1511<sup>62</sup>. El empleo de dos estampas para lograr una nueva escena es también un recurso frecuente para los escultores del siglo XVII.

Una de las escenas más exitosas creadas por Gregorio Fernández fue la *Adoración de los Pastores*, cuya primera gran composición se encuentra en el relieve realizado para el retablo del monasterio de Las Huelgas de Valladolid en 1614. Entre

---

57. Lopez-Barrajon Barrios, M. (1994).

58. Vélez Chaurri, J. J. (2011).

59. Se trata de la estampa número 5 de las Imágenes de la Historia Evangélica. Grabado de Hieronymus Wirix a partir de Bernardino Passeri en el Rijksmuseum; RP-P-OB-67.134 (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.332866>).

Álvarez Ruiz, A. R. y Morente Luque, F. (2001), p. 378. Navarrete Prieto, B. (1999), pp. 63-65.

60. Grabado de Cornelis Cort en el Rijksmuseum; RP-P-1979-11 (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.168352>).

61. Grabado de Cornelis Cort en el Rijksmuseum; RP-P-1888-A-12477 (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.98864>).

62. Xilografía de A. Durero en el Metropolitan Museum. Department Drawings and Prints. Accession Number: 19.73.150.

1630 y 1632 talló la misma escena para el retablo de la parroquia de San Miguel de tan buena calidad que supera a su modelo original. La identidad entre ambos es absoluta lo que sin duda nos habla de una fuente común o de un dibujo del maestro guardado en el taller (Fig. 2). El escultor de Cudeyo Gabriel de Rubalcaba, seguidor de los tipos e iconografías de Gregorio Fernández, aunque formado en Salamanca, y con gran parte de su obra en el País Vasco, talló el mismo relieve en el retablo mayor de la parroquia de Santiago de Pancorbo (Burgos) en 1650<sup>63</sup>. Aunque alejada de la calidad del modelo, la escena de Pancorbo es idéntica hasta en los más pequeños detalles al relieve de Vitoria lo que nos indica que Rubalcaba conoció y dibujo para sí el original del maestro vallisoletano o bien que ambos tuvieron en sus manos la misma estampa que no hemos logrado encontrar. La organización general de la escena con los pastores a un lado, uno con gaita, María y José al otro, y el Niño en el centro protegido por un ángel aparece en la xilografía de la *Natividad* de Alberto Durero (1510)<sup>64</sup> publicada dentro de la serie *La Pequeña Pasión*, y el grabado de la *Adoración de los Pastores* de Heinrich Aldegrever (1553)<sup>65</sup>. Aunque creemos que debe existir otra fuente gráfica más precisa, encontramos varias similitudes en el grabado del mismo tema realizado por Giorgio Ghisi en 1553 a partir de Angelo Bronzino (Fig. 3)<sup>66</sup>. Fundamentalmente la arquitectura del establo, el pastor con la gaita, el joven pastor que sostiene un cordero y que en el relieve de Vitoria pasa a tener un sombrero y el pastor arrodillado que sustituye la cesta del grabado por el cordero. El esquema compositivo de un de los ángeles situado en el establo, ha sido utilizado en el relieve para la figura de san José.

Muy probablemente a partir de 1628, coincidiendo con la estancia de Rubens en España, o quizá un poco antes, Gregorio Fernández comenzó a usar grabados basados en composiciones del maestro flamenco, lo que supone un cambio en la estructura compositiva de sus obras y una apuesta más decidida por lo escenográfico y el movimiento. La influencia de las estampas rubenianas en el arte europeo de los siglos XVII y XVIII ha sido analizada en varias ocasiones, la última con motivo del año de Rubens en 2004 cuando se le dedicaron varias exposiciones, entre ellas dos dedicadas al grabado<sup>67</sup>. Rubens supo ver, como en su día Durero, la importancia del grabado para dar a conocer su obra y como fuente de recursos. Se rodeó para ello de buenos grabadores que como Theodor Galle (1571-1633), Lucas

---

63. Vélez Chaurri, J. J. (1990), pp. 259-266. Vélez Chaurri, J. J. (2002).

64. Xilografía de A. Durero en el Metropolitan Museum. Department Drawings and Prints. Accession Number: 1975.653.26.

65. Grabado de Heinrich Aldegrever en el Metropolitan Museum. Department Drawings and Prints. Accession Number: 41.1.124.

66. Observación que agradecemos a Eneko Ortega Mentxaka. Grabado de Giorgio Ghisi en el Rijksmuseum; RP-P-OB-39.064 (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.65590>)

67. Entre las numerosas referencias sobre Rubens y la difusión de su obra a través de los grabados destacamos las fundamentales y clásicas obras de Rooses, M. (1881) y (1886-1892). Voorhelm Scneevoogt, C. G. (1873) y Burchard, L. (dir) (1968-2017). Más recientes Baudouin, F. (1978). Van de Velde, H. y Depauw, C. (2004), Heck, M. C. (ed.) (2005). Entre la numerosa bibliografía para España destacamos el importante trabajo de Pérez Sánchez, A. E. (1977). También Castañer López, X. (1994) o nuestro trabajo Vélez Chaurri, J. J. (2002).



Vorsterman (1595-1675), Paulus Pontius (1603-1658) y Schelte à Bolswert (1586-1659), trasladaron a la plancha sus dibujos y pinturas.

El uso más temprano de un grabado rubeniano por parte de Gregorio Fernández se produce en el relieve de la *Epifanía* del retablo de San Miguel de Vitoria, donde siguió una estampa de Lucas Vorsterman de 1620 (Fig. 4)<sup>68</sup>, a partir de un dibujo de Van Dyck conservado en el Museo del Louvre, que copiaba el cuadro central del tríptico que Rubens realizó para la iglesia de los Santos Juanes de Malinas (1617-19)<sup>69</sup>. El grabado de Vorsterman fue adaptado al panel horizontal del banco reduciendo los personajes y separando el grupo de los Magos. Las similitudes son numerosas, Melchor arrodillado ofrece su presente al Niño, Baltasar de frente y en pie abre la su cofre rectangular y a Gaspar, de perfil e inclinado, le acompaña un joven paje que porta su manto, eliminando un segundo paje presente en el grabado. Un elemento más refuerza la identidad entre grabado y relieve, el joven soldado con armadura y espada que por encima de los Reyes mira al Salvador, se ha convertido en el relieve en un acompañante del séquito real con túnica y manto, indumentaria mucho más decorosa. El grupo de la Sagrada Familia, varía únicamente en la posición sedente de María.

Se ha señalado que el relieve de la *Sagrada Familia* que Gregorio Fernández realizó en 1615 para el monasterio de Santa María de Valbuena de Duero (Valladolid) se inspira en un grabado de Johann Henrich Löffler el joven<sup>70</sup>. El grabado del maestro alemán es idéntico a otros dos abiertos por Schelte à Bolswert en torno a 1631 uno a partir de Gerard Seghers<sup>71</sup> y otro a partir de Rubens<sup>72</sup>. Creemos que el escultor de Valladolid debió inspirarse en otra estampa, la de Hieronimus Wierix, *Trinidad en la tierra*<sup>73</sup>, a la que sigue compositivamente y cuya cronología concuerda más con la fecha del relieve. La nueva y privilegiada posición de la figura de San José en la religiosidad del siglo XVII, debida a la devoción de Santa Teresa, tuvo entre otras muchas consecuencias la realización de tallas con San José y el Niño. Gregorio Fernández, creo un tipo de gran éxito que repitió en numerosas ocasiones. Una de ellas para un retablo colateral del convento de la Inmaculada Concepción de Vitoria hacia 1621. San José y el Niño, separados de la Virgen, creemos que pueden ponerse en relación con la misma estampa citada de H. Wierix.

Se conserva en la localidad guipuzcoana de Azpeitia un buen busto del *Ecce Homo* que Gregorio Fernández talló para algún miembro de la familia Ipañarrieta

68. Grabado de Lucas Vorsterman en el British Museum. Department of Prints & Drawings; R, 1917, 1208.548. Dibujo de Van Dyck en el Musée du Louvre, Département des arts graphiques; Inv. 20.306.

69. Virginia Urresti Sanz en un trabajo inédito de curso de doctorado realizado con nuestra dirección en 2004 y titulado *Modelos grabados en la obra de Gregorio Fernández*, documentó por vez primera la utilización de un grabado rubeniano por Gregorio Fernández. Vélez Chaurri, J. J. (2002).

70. Navarrete Prieto, B. (1999), pp. 64-66.

71. Grabado de Schelte à Bolswert, a partir de Gerard Seghers en el Rijksmuseum; RP-P-BI-2475. (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.84514>).

72. Grabado de Schelte à Bolswert, a partir de Rubens en el Rijksmuseum; RP-P-BI-2472. (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.84507>).

73. Grabado de Hieronymus Wierix en el Albertina Museum, Vienna. Prints&drawings, inv. no. HB 77.2, fol.4, 36. Una variante con un grupo de niños en el Rijksmuseum; RP-P-1907-3910

en torno a 1623<sup>74</sup>. Aunque se ha indicado su dependencia con el grabado del *Bautismo de Cristo* de Cronelis Cort sobre composición de Francisco Salviati de 1575<sup>75</sup>, pues el cuerpo desnudo de Jesús y la manera de cruzar los brazos son similares, creemos, como indica Manuel García Luque para algunas obras de los Hermanos García, que se aproxima más al *Varón de Dolores* grabado por Durero en 1509<sup>76</sup>, también con los brazos cruzados, el rostro conmovido y la boca abierta.

El escultor vallisoletano conocía perfectamente el citado grabado del *Bautismo de Cristo* abierto por Cornelis Cort, pues le sirvió para tallar en 1624 el famoso relieve del Museo Nacional de Escultura de Valladolid<sup>77</sup>. Dos años antes Esteban de Rueda se mostraba mucho más dependiente del grabado al realizar su *Bautismo de Cristo*, hoy también en el citado museo. Sin embargo será un grabado con ese tema de H. Wierix<sup>78</sup> el llamado a tener éxito entre los escultores del País Vasco en el segundo tercio del siglo XVII. Gregorio Fernández lo había empleado en el relieve del Bautismo del retablo de los Santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid) tomando del mismo la composición general, detalles del paisaje y las figuras de Jesús, prácticamente idéntica a la del grabado, y San Juan Bautista. El escultor José de Angulo, fiel seguidor del maestro vallisoletano, repitió el modelo en un relieve de 1630 para el retablo mayor de Manzanos y el trasmerano José Palacio Arredondo hizo lo mismo en sendos relieves para los retablos de las parroquias de Gordejuela y Amurrio (Vizcaya), realizados en 1653 y 1659 respectivamente (Fig. 5)<sup>79</sup>.

Todavía en fecha tan avanzada como los años cincuenta del siglo XVII, sobre todo en focos periféricos como el País Vasco, los grabados de los Wierix seguían siendo uno de los recursos más utilizados. En los citados retablos, pero sobre todo en Gordejuela, José de Palacio Arredondo utilizó la estampa número 10 de las *Imágenes de la Historia Evangélica* que muestra la *Predicación de San Juan Bautista* grabada por H. Wierix<sup>80</sup>. Su traslado al relieve es casi una copia literal del escenario, los soldados, la mujer recostada con el niño en brazos, los dignatarios como Herodes o Pilatos y el Bautista con la misma actitud e indumentaria. Frente a este planteamiento de mero imitador del popular José de Palacio, encontramos una manera diferente de tratar el tema con el mismo grabado por parte de uno de los grandes escultores del siglo XVII: Juan Martínez Montañés. Su *Predicación de San Juan Bautista* para el monasterio del Socorro (hoy en la iglesia de la Anunciación de Sevilla), realizada entre 1610 y 1620 transforma hábilmente el grabado de Wierix<sup>81</sup>. Ya señalamos en otra ocasión<sup>82</sup> que el escultor de Cudeyo, Gabriel de Rubalcaba,

74. Urrea Fernández, J. (1999), pp. 138-139. Vélez Chaurri, J. J. (2011), pp. 791 y 793.

75. Grabado de Cornelis Cort en el Rijksmuseum; RP-P-BI-6492 (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.98906>).

76. Grabado de A. Durero en el British Museum. Department of Prints & Drawings; E,2.59

77. Navarrete Prieto, B. (1999), pp. 56-57.

78. Grabado de Hieronimus Wierix en el Rijksmuseum; RP-P-OB-66.834 (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.331557>)

79. Sobre estos escultores Vélez Chaurri, J. J. (2016), pp. 261-262.

80. Se trata de la estampa número 10 de las *Imágenes de la Historia Evangélica*. Zorrozua Santisteban, J. (1998), pp. 186-187 y 456.

81. García Luque, M. (2013), p. 244.

82. Vélez Chaurri, J. J. (2002).

contemporáneo de José Palacio también debió poseer el libro del jesuita Jerónimo Nadal. Sólo así se entiende que diez relieves con la Pasión y la Glorificación de Jesús del retablo de la iglesia de Santiago de Pancorbo realizados por él entre 1650 y 1655 copien de forma literal otros tantos grabados de H. Wierix. Curiosamente para el Lavatorio de los Pies, se usa aún el grabado de Dürero de 1508.

A comienzos de la segunda mitad del siglo XVII la obra de Gregorio Fernández sigue siendo el modelo a imitar por los escultores locales como Bernardo Elcaraeta († 1681), continuador del fecundo taller de Juan Bazcardo, o el trasmerano del taller de Limpías, al que ya hemos aludido, José Palacio Arredondo, activo hasta 1663. Pero a partir de 1670 se empiezan a vislumbrar algunos cambios tendentes a la teatralización y dinamización de tallas y relieves que barroquizan definitivamente la escultura. Las imágenes y escenas son más artificiosas, los gestos más teatrales y las telas de túnicas y mantos se mueven con profusión. En esta transformación jugaron un papel decisivo talleres de Valladolid (los Sierra) y de la corte madrileña (Pedro Alonso de los Ríos) y, singularmente, la obra de Rubens a través de los grabados de Paulus Pontius, Schelte à Bolswert o Lucas Vorsterman. Una de las iconografías que ejemplifican de mejor manera estos cambios es la de la Asunción de María. En el País Vasco, y en gran parte de norte de España, las esculturas de la Inmaculada Concepción, que imitaban el modelo codificado por Gregorio Fernández fueron las protagonistas principales de los retablos ensamblados en el segundo cuarto del siglo XVII. A partir de 1650, como ocurre en Hernani o Irún, la Asunción volverá a ocupar la hornacina principal de los retablos mayores en su papel de triunfadora sobre la muerte e intercesora entre los hombres y Dios. Esta circunstancia se acentuará a partir de los años setenta y se mantendrá durante todo el siglo XVIII tanto en retablos churriguerescos (Labastida, San Miguel de Oñate, Ermua), como rococós (Asunción de Segura, convento de Bidaurreta en Oñate, Amorebieta, Salinillas de Buradón) o neoclásicos (Rentería, Gautégui de Arteaga).

Las tallas de la Asunción realizadas por Juan Bazcardo para la parroquia del Juncal de Irún en torno a 1650 o por su colaborador Bernardo Elcaraeta, para la parroquia de Labastida en 1681, todavía aparecen con una gran rigidez, frontalismo y simetría que también está presente en la distribución de los ángeles que las rodean. Están siguiendo aún el grabado de la *Asunción-Coronación* abierto por Cornelis Cort sobre composición de Federico Zucaro en 1574 (Fig. 6)<sup>83</sup>, como vemos por la posición de los ángeles y querubines o la frontalidad de María sobre la luna. Se aprecia una importante diferencia en la disposición de los brazos, unidos en el grabado y ya separados en la talla buscando un esquema más dinámico y declamatorio. Seguramente este cambio se debe al uso de un grabado de la *Asunción* de 1624, abierto por Paulus Pontius sobre composición de Rubens<sup>84</sup> (Asunción de Notre Dame de la Chapelle de Bruselas, 1616-1618, Museum Kunst Palast de Dusseldorf) que tiene una versión sin los apóstoles, en el grabado de reproducción

83. Grabado de Cornelis Cort en el British Museum. Department of Prints & Drawings; 1928,0313.121.

84. Grabado de Paulus Pontius en el British Museum. Department of Prints & Drawings; R, 3.109.

con el mismo tema de Cornelis Galle I<sup>85</sup> realizado a partir de 1630. La verdadera plasmación barroca del citado grabado de P. Pontius la encontramos en la talla de la *Asunción* que preside el retablo de la parroquia de San Miguel de Oñate ((1715), obra de Juan Bautista Suso a quién se debe también una bella traza coloreada del retablo con el dibujo de María. Ambas, la dibujada y la tallada, siguen con fidelidad el grabado del que trasladan su impulso ascensional, las indumentarias agitadas y los numerosos y dinámicos querubines.

En la *Asunción* del retablo mayor de la parroquia de Berantevilla, realizada por el escultor de Limpías Francisco Palacio en 1718, se apuesta por otro esquema diferente. Aparece sedente sobre su trono de nubes, abre sus brazos en actitud de aceptación y mira al cielo, en composición que copia el grabado del mismo tema abierto por Theodor Galle en 1613<sup>86</sup> para la edición del Misal Romano de 1618, basada en un dibujo de Rubens (J. P. Getty Museum de Los Ángeles)<sup>87</sup>. En las sucesivas ediciones del Misal llevadas a cabo en los siglos XVII y XVIII, y que guardan las parroquias alavesas, otros muchos grabadores volvieron a abrir sus planchas copiando la composición de Rubens<sup>88</sup>.

Debemos esperar a los años cuarenta del siglo XVIII y a la intervención de escultores como Francisco y José Sierra, con obrador en Medina del Rioseco, o el gran escultor académico Luis Salvador Carmona con taller abierto en Madrid, para ver trasladados los grabados rubenianos de la *Asunción* a tallas barrocas de extraordinaria calidad. Estos y otros escultores locales utilizaran como modelo dos exitosas estampas de la *Asunción con los apóstoles y las santas mujeres* de Paulus Pontius de 1624<sup>89</sup> sobre composición de Rubens (*Asunción*, Notre Dame de la Chapelle de Bruselas, 1616-1618, Museo de Dusseldorf), y de Schelte à Bolswert, realizada entre 1630 y 1645<sup>90</sup> también a partir de una pintura del maestro flamenco (*Asunción*, c. 1615, Museos Reales de Bellas Artes, Bruselas). Cornelis Galle I sintetizó las dos composiciones conservando solo la imagen de la *Asunción*, en sendos grabados<sup>91</sup> realizados entre 1630 y 1645.

Francisco y José Sierra tallaron las imágenes de los retablos de los conventos de clarisas de la Purísima Concepción de Segura (1742) y Bidaurreta en Oñate (1749).

---

85. Grabado de Cornelis Galle I en el British Museum. Department of Prints & Drawings; R; 1891,0414.727.

86. Grabado de Theodor Galle en el British Museum. Department of Prints & Drawings; R; 1891,0414.730

87. The J. Paul Getty Museum N° 83.GG.198

88. Judson, J. R. y Van de Velde, C. (1978). Sobre la *Asunción*, vol. I, pp. 143-146 y vol. II, fig. 92 y 93. El primer grabado sobre el dibujo de Rubens lo realizó Theodor Galle para el breviario romano, pero más tarde la misma estampa se utilizó en diversas ediciones del misal. También Cornelis Galle grabó esta estampa para algunos misales posteriores a la muerte de Theodor.

89. Grabado de Paulus Pontius en el British Museum. Department of Prints & Drawings; R, 3.109.

90. Grabado de Schelte à Bolswert en el British Museum. Department of Prints & Drawings; R, 3.107.

91. De la *Asunción* de Rubens para Notre Dame de la Chapelle de Bruselas y grabada por Paulus Pontius existe un grabado de Cornelis Galle I solo con la imagen de María sin los apóstoles en el British Museum. Department of Prints & Drawings; R; 1891,0414.727. Y lo mismo ocurre con la *Asunción* de Rubens de los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas grabada por Schelte à Bolswert de la que existe también un grabado de Cornelis Galle I solo con María sin los apóstoles en el British Museum. Department of Prints & Drawings; R, 1891,0414.728.

En ambos casos los presiden grupos de la *Asunción-Coronación*, llenos de la gracia y dulzura del rococó pero con la fuerza y teatralidad barrocas tomadas del grabado<sup>92</sup>. En el retablo de Bidaurreta María, rodeada de nubes, rayos y luz natural a través de un transparente, presenta un brazo en el pecho y el otro elevado al cielo siguiendo el esquema del grabado ya señalado de Schelte à Bolswert, aunque tomando del de Pontius el brazo cruzado sobre el pecho. En la *Asunción* de la parroquia de Segura realizada en 1743 (Fig. 7)<sup>93</sup>, Carmona lleva a cabo una de sus más bellas y teatrales obras, incluyendo junto a María a todo el colegio apostólico y el sepulcro. Se conserva la traza del retablo, obra de Miguel de Irazusta, en la que aparecen dibujadas todas las imágenes que iba a cobijar. Tanto el dibujo de la *Asunción* como el resultado final obra de Carmona se inspiran en el grabado de Schelte à Bolswert para la *Asunción* y en el de Pontius para el apostolado<sup>94</sup>. Réplicas de esta imagen de María son las titulares de las parroquias de Zumárraga, obra de Juan Bautista Mendizábal de 1756, Rentería obra de Alfonso Bergáz de 1777, Gauteguiz de Arteaga (Vizcaya) realizada en 1810 por Juan Bautista Mendizábal II o la de la catedral de Santa María de Vitoria tallada por el santero de Payueta, Mauricio Valdivielso en 1808 (Fig. 7). Carmona realizó en 1749 una *Asunción* para la parroquia de Serradilla (Cáceres) con el mismo esquema compositivo que la de Segura.

Los grabados de la *Asunción* basados en composiciones de Rubens se siguieron utilizando durante todo el siglo XVIII y no es ajeno a ello el que la Academia de Bellas Artes de San Fernando contara, para el aprendizaje de sus alumnos, con estampas del maestro flamenco compradas por J. Domingo Olivieri. Entre las numerosas obras del pintor trasladadas al papel tuvieron un extraordinario éxito las que exponían la Pasión de Cristo, constante fuente de inspiración y copia para pintores y escultores en el País Vasco. No es por tanto nada excepcional que, en la segunda mitad del siglo XVIII, el escultor de Viana Juan Jerónimo Coll tuviera en su poder grabados rubenianos, como los tuvo su maestro y suegro Juan Bautista Suso. En 1754 contrataba junto con su hijo Francisco Javier los relieves del retablo de Moreda (Álava)<sup>95</sup> en cuyo ático se alojan el Calvario y las escenas del *Descendimiento* y *Elevación de la cruz*. El contrato con los Coll les obligaba a hacer dos historias “*de quando enarbolaron a Cristo en la cruz y de quando lo baxaron según el diseño presentado y firmado por nosotros y por don Agustín cura de dicha parroquia*”. Para el relieve del *Descendimiento* copia fiel e ingenuamente el grabado de Lucas Vorsterman de 1620<sup>96</sup> (Fig. 8) sobre la conocida pintura de Rubens del tríptico de la catedral de Amberes (1612)<sup>97</sup>. Los Coll se detuvieron en copiar detalles tan particulares como el pie de San Juan sobre la escalera o el personaje sobre la cruz que sostiene con una mano el brazo de Cristo, con la otra se sujeta al madero y con su

92. Sobre los Sierra en Bidaurreta., Astiazarain Achabal, M. I. (1991). Cendoya Echániz, I. (2000).

93. García Gainza, M. C.: “Dos grandes conjuntos del barroco en Guipúzcoa. Nuevas obras de Luis Salvador Carmona”. *Revista de la Universidad Complutense*, 85 (1973), pp. 81-110.

94. Álvarez Ruiz, A. R. y Morente Luque, F. (2001), p. 383.

95. Labeaga Mendiola, J. C. (2003), pp. 171 y 172.

96. Grabado de Lucas Vorsterman en el British Museum. Department of Prints & Drawings; R, 1841, 0808.22.

97. Existe un dibujo anónimo en el Gabinet des Dessins del Louvre, Inv. 20311.

boca muere y tensa el sudario<sup>98</sup>. Sin embargo para el relieve de la Elevación de la Cruz, para el que también hubieran podido seguir el cuadro del mismo tema del tríptico de la catedral de Amberes, ampliamente grabado, los Coll utilizaron dos estampas manieristas de dicho tema, la de H. Wierix sobre composición de Bernardino Passeri, abierto para su publicación en las Imágenes de la Historia Evangélica de 1593<sup>99</sup> y la de Aegidius Sadeler II de 1587 a partir de Christoph Schawarz. Del primero utilizaron las imágenes de Cristo en la Cruz y los soldados que la elevan mediante pértigas con ganchos y del segundo los otros dos soldados que ayudan a levantar la Cruz por su base. Llama la atención, como bien indica José Ignacio Hernández Redondo, que este mismo esquema ya tenía éxito ciento cincuenta años antes cuando Francisco Rincón lo empleó en el paso de la Elevación de la Cruz del Museo Nacional de Escultura de Valladolid<sup>100</sup>.

El cada vez más reducido espacio para imágenes y relieves en los retablos churriguerescos y rococós, si bien con excepciones significativas en este último caso, hizo del banco el destino exclusivo de iconografías como la *Adoración de los Pastores* y *Epifanía*, a lo largo del siglo XVIII. Los retablos del convento de Bidaurreta en Oñate y Salinillas de Buradón acogen, en dicha ubicación, relieves con estas escenas talladas en torno a 1751 y 1775 respectivamente<sup>101</sup>. En Oñate, Francisco y José Sierra realizaron un relieve de la *Adoración de los Pastores* (Fig. 9) basado en el grabado de Lucas Vorsterman de 1620<sup>102</sup> según un dibujo de Van Dyck<sup>103</sup> que copiaba un cuadro de Rubens para los Santos Juanes de Malinas de 1618 (Museo de Marsella). Este grabado fue enormemente popular en los siglos XVII y XVIII sirviendo de modelo en numerosas pinturas<sup>104</sup>. Los Sierra copian la composición general y muchos detalles como el anciano con el bastón, la anciana arrodillada con un cesto ahora empequeñecido o la joven cuya tinaja ha pasado de la cabeza a las manos reduciendo su protagonismo. En el relieve se han sustituido los dos pastores situados en el centro compositivo por el tradicional joven con el cordero en brazos. Pero el grupo de la Sagrada Familia, incluida la estructura del pesebre, es idéntico. El gesto de María con una mano en el pecho y la otra incorporando al Niño con su almohada para mostrarle a los pastores es buena prueba de la identidad de grabado y relieve.

---

98. El extraordinario éxito del grabado de Vorsterman sobre la pintura del Descendimiento de Rubens lo prueban los numerosos grabados de reproducción realizados a lo largo de los siglos XVII y XVIII, copiando dicha composición. Van de Velde, H. y Depauw, C. (2004), pp. 50 y 51.

99. Se trata de la estampa número 128 de las Imágenes de la Historia Evangélica.

100. Hernández Redondo, J. I. (2016), pp. 134-135.

101. Para los Sierra: Astiazarain Achabal, M. I. (1991), pp. 453-454 y Cendoya Echániz, I. (2000), pp. 521-531. Para Sabando, Echeverría Goñi, P. L. y Vélez Chaurri, J. J. (1994), pp. 195-196.

102. Grabado de Lucas Vorsterman en el British Museum. Department of Prints & Drawings; R, 3.37.

103. Van Dyck realizó el dibujo preparatorio que se conserva en el Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, INV 20318, Recto.. Depauw, C. y Luijten, G.: *Antón Van Dyck y el arte del grabado*. Catálogo de exposición. Madrid, 2003, cat. 3, "La Adoración de los Pastores" pp. 64-67.

104. Pérez Sánchez, A. E. (1977), p. 88. Un ejemplo local lo encontramos en la parroquia alavesa de Mendivil.

Las escenas de la *Adoración de los pastores* y la *Epifanía* del retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Salinillas de Buradón (1775), copian los grabados de la misma iconografía que formaron parte del Breviario romano de 1613 y el Misal de 1618 y fueron abiertos inicialmente por Theodor Galle a partir de dibujos de Rubens<sup>105</sup>. La ingenua *Adoración de los Pastores* de Salinillas reproduce con exactitud, a excepción de la joven con el sombrero de ala ancha que ha desaparecido del relieve, el grabado del misal basado en un dibujo de Rubens (J. P. Getty Museum), síntesis de varias de sus pinturas con el tema<sup>106</sup>. El escultor de Salinillas ha mantenido detalles como la disposición de las manos de María, la pelliza del pastor arrodillado, el bastón y la camisa del pastor en pie, la ropa y la tinaja sobre la cabeza de la mujer y hasta el perro que inclina sus patas delanteras. Para la escena de la *Epifanía* copió también el grabado de Galle para el Breviario, según dibujo previo de Rubens<sup>107</sup>.

En paralelo a los trabajos para las esculturas del Palacio Real de Madrid debieron circular entre los maestros grabados que mostraban algunas de las más importantes esculturas del orbe católico que ocupaban los grandes pilares de San Pedro del Vaticano, el San Longinos de Gian Lorenzo Bernini y el San Andrés de François Duquesnoy. Las diversas obras que el afamado escultor Luis Salvador Carmona, a quien ya nos hemos referido por su acertada Asunción de Segura, realizó para el País Vasco se iniciaron a raíz de la construcción del retablo mayor de la parroquia de Santa Marina de Vergara (1739-1743)<sup>108</sup>. Entre las numerosas tallas que muestran el recuerdo de los reyes del Palacio Real, destaca la titular, Santa Marina que parece conjugar la imagen de San Longinos, grabada entre otros muchos por Giovanni B. Bracelli en 1640<sup>109</sup> y la Santa Bibiana también de Bernini grabada entre otros por Benoit Thibousts en torno al año 1700<sup>110</sup>. La imagen de San Andrés que Carmona talló en 1755, como titular del retablo mayor de la parroquia de

---

105. La Adoración de los Pastores en el British Museum. Department of Prints & Drawings; R. 1891,0414.571. Álvarez Ruiz, A. R. y Morente Luque, F. (2001), pp. 380-381. Vélez Chaurri, J. J. (2008), pp. 230, 231 y 235. En ediciones más tardías las planchas fueron preparadas por otros grabadores como su propio hermano Cornelius.

106. The J. Paul Getty Museum, n.º 86.GA.592. Judson, J. R. y Van de Velde, C. (1978). Sobre la Adoración de los Pastores, vol. I, pp. 127-131. El primer grabado sobre el dibujo de Rubens lo realizó Theodor Galle para el Breviario, pero también se usó en sucesivas ediciones del misal. Una representación exacta del grabado de la Adoración de los Pastores la encontramos en una pequeña tabla pintada del banco del retablo de la Virgen de Guadalupe en el Santuario de la Encina de Arceniega de hacia 1700.

107. Judson, J. R. y Van de Velde, C. (1978). Sobre la Epifanía, vol. I, pp. 96. El grabado de la Epifanía sobre dibujo de Rubens fue abierto inicialmente para el misal de 1613 por Theodor Galle: grabado en el Rijksmuseum, RP-P-OB-6855. El dibujo de Rubens en The Morgan Library and Museum.

108. Martín González, J. J. (1990), pp. 135-158 y García Gainza, M. C. (1990), pp. 52-53.

109. Grabado de Giovanni B. Bracelli en el British Museum. Department of Prints & Drawings; R, 1949,1008.376.

110. Grabado de Benoit Thibousts en el British Museum. Department of Prints & Drawings; R, 1949,1008.375

Azpilcueta (Navarra)<sup>111</sup>, deriva también del San Andrés de F. Duquesnoy, divulgado a través de grabados como el citado de Giovanni B. Bracelli de 1640<sup>112</sup>.

Los grabadores italianos, flamencos, holandeses o alemanes son los protagonistas de la mayor parte de los repertorios de estampas en manos de los escultores españoles durante el siglo XVII y gran parte del siglo XVIII. La excepción se encuentra en los grabados abiertos por José de Ribera y en particular de su afamada composición del *Martirio de San Bartolomé*, con la inscripción “Dedico mis obras y esta estampa al Serenísimo Principe Philiberto mi Señor en Napoles año 1624. Jiusepe de Rivera Spañol”<sup>113</sup>. Ya en el mismo siglo XVII se abrieron nuevas planchas copiando la de Ribera, hecho que se repitió asiduamente en la centuria siguiente. En ocasiones se trasladó el original de Ribera al completo, pero en otros grabados solo se copiaron algunas de las figuras como ocurre en que atesora el Museo del Prado atribuido al grabador holandés del siglo XVII Abraham Blooteling. No debemos olvidar que el verdugo que corta la piel del santo aparecía de forma aislada en una lámina de la “Cartilla para aprender a dibvzar sacada por las obras de Joseph de Ribera, llamado (bulgarmente) el Españolito” con grabados de Juan Barce-lón y Abellán publicada en Madrid en torno a 1774<sup>114</sup>. Innumerables pinturas a lo largo de los siglos XVII y XVIII trasladan al lienzo este grabado y, aunque en menor medida, también los escultores lo emplearon. En el País Vasco contamos con un ingenuo grupo exento de hacia 1715 ubicado en el retablo de Nuestra Señora del Rosario en el Santuario de la Encina en Arceniega (Fig. 10). Pero también tres imágenes de extraordinaria calidad, San Bartolomé y los dos verdugos, talladas por Luis Salvador Carmona en 1775 para la localidad navarra de Lecaroz<sup>115</sup>. La maestría del escultor aprovechó el esquema compositivo pero no imitó servilmente el grabado de Ribera. Otros ejemplos escultóricos que siguen el grabado son el grupo realizado por Tomás de Sierra en 1696 para la Colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid) o el más popular tallado por Ignacio de Silva y Moura entre 1770 y 1780 para la parroquia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros (Badajoz).

En la sillería de coro rococó de la parroquia de San Acisclo y Santa Victoria de Lanciego, que muestra en sus tableros un Cristo resucitado con su apostolado y los titulares del templo, se emplearon como fuentes de inspiración estampas flamencas y una estampa de devoción local del grabador cordobés Nicolás Carrasco. La sillería se contrató en 1769 por el arquitecto Manuel de Astelarra y debió contar para la escultura con el santero de Isla, Jerónimo de Argos quién a la hora de hacer el apostolado acudió a la serie de “*Cristo, la Virgen, los doce apóstoles, San Pablo y San José*”, grabada por Pieter de Bailliu en 1652 a partir de dibujos originales de

---

111. García Gainza, M. C. (1990), pp. 95-96.

112. Grabado de Giovanni Battista Bracelli en Harvard University Art Museums, Massachusetts. N.º. M21053.

113. Brown, J. (1989), p. 39-51 (estampa número 12).

114. Ruiz Ortega, M. (1990). “Cartilla para aprender a dibvzar sacada por las obras de Joseph de Ribera, llamado (bulgarmente) el Españolito, se hallará en la Real Calcogrfía en la Ymprenta Real. Iuan Barce-lón las gravó en Madrid”.

115. García Gaínza, M<sup>a</sup> C. (2007), pp. 247-248. Urrea Fernández, J. (2013), p. 65. García Gaínza, M<sup>a</sup> C. (2015).



Theodor van Thulden, ambos flamencos (Fig. 11)<sup>116</sup>. Pero las dificultades surgieron a la hora de buscar una imagen de los dos hermanos cordobeses para trasladarla al panel de madera. La solución debió llegar del párroco de Lanciego que proporcionaría al escultor una estampa de devoción con *San Acisclo* y *Santa Victoria* grabada por Nicolás Carrasco de 1748 (Fig. 12) a partir de los lienzos de Antonio Palomino del retablo mayor de la catedral de Córdoba realizados en 1713<sup>117</sup>. El apostolado de los grabados, dibujado con un estilo rubeniano de base manierista, fue copiado servilmente y con escaso aplomo en todos los paneles de la sillería. Y también ocurre lo mismo con los dos paneles de los jóvenes mártires San Acisclo y Santa Victoria, pues sus gestos, actitudes, indumentaria o instrumentos del martirio imitan los de la pequeña estampa, con los dos niños unidos, que guarda la Biblioteca Nacional de España.

## Bibliografía

- AGULLÓ COBO, M. (1981). *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1981.
- ALBARRÁN MARTÍN, V. (2012). *El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid.
- ALLO MANERO, M. A. y ESTEBAN LORENTE, J. F. (1988). “Vida y milagros de San Bernardo en el retablo de la Parroquial de Abanto, procedente del Monasterio de Piedra (Zaragoza)”, *III Coloquio de Arte Aragonés* (1985), vol. 1, *El arte barroco en Aragón*, Huesca, Diputación provincial de Huesca, pp. 229-248.
- ÁLVAREZ RUIZ, A. R. (2000). “El retablo romanista de Tuesta. Las fuentes gráficas para la escultura”. López de Gámiz (XXXIV), pp. 75-99.
- ÁLVAREZ RUIZ, A. R. y MORENTE LUQUE, F. (2001). “El grabado en el retablo”. En P. L. ECHEVERRÍA GOÑI (coord.). *Retablos. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco*. Bilbao: Gobierno Vasco, pp.359-409.
- ANDRÉS GONZÁLEZ, P. (1999). “Gregorio Fernández, Imberto y Wierix y el retablo mayor de las “Isabeles” de Valladolid. Fuentes documentales y fuentes compositivas”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* (LXV), pp. 263-282.
- ANDRÉS ORDAX, S. (1976). *Gregorio Fernández en Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- ANGULO IÑÍGUEZ, D. (1947). *Velázquez: como compuso sus principales cuadros*. Sevilla: Universidad-Laboratorio de Arte.
- ANGULO IÑÍGUEZ, D. (1931). “Miscelánea de pintura seiscentista. Una estampa de Cornelio Cort en el taller de Zurbarán”. *Archivo Español de Arte* (XIX-5), pp. 65-67.
- ARIAS MARTÍNEZ, M. (2002). “La fortuna de los grabados de Sadeler en el ámbito leonés. Algunos ejemplos de su seguimiento en escultura y pintura entre los siglos XVI y XVII”. *De Arte* (1), pp. 89-106.

---

116. Vélez Chaurri, J. J. y Echeverría Goñi, P. L. (2016), pp. 195-201 y Echeverría Goñi, P. L. y Vélez Chaurri, J. J. (2016), pp. 47-58. En ambas publicaciones se recogen las referencias y números de inventario de los grabados del apostolado del British Museum y la Biblioteca Nacional de España.

117. Vélez Chaurri, J. J. y Echeverría Goñi, P. L. (2016), pp. 202-203 y Echeverría Goñi, P. L. y Vélez Chaurri, J. J. (2016), pp. 59-61.

- ARIAS MARTÍNEZ, M. (2008). “Revisando a Juan de Juni en San Marcos de León. Fuentes y modelos”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* (43), pp. 9-34.
- ARIAS MARTÍNEZ, M. (ed.). (2017). *Hijo del Laocoonte. Alonso de Berruguete y la antigüedad pagana*, Catálogo de exposición, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y Museo Nacional de Escultura.
- ASTIAZARAIN ACHABAL, M. I. (1991). “Un nuevo ensayo estructural para la retabística guipuzcoana: la obra de los Sierra en el convento de Bidaurreta en Oñati”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* (LVII) pp. 453-470.
- ÁVILA PADRÓN, A. (1984). “La influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas”. *Archivo Español de Arte* (225), pp. 58-88.
- ÁVILA PADRÓN, A. (1985). “Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados”. En *Rafael en España*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo del Prado, pp. 43-53.
- AZCARATE RÍSTORI, M. (1966). «La influencia miguelangelesca en la escultura española», *Goya* (74-75), pp. 104-121.
- BAUDOIN, F. (1978). *Rubens e seus gravadores*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BELDA NAVARRO, C. (1986). “Fuentes iconográficas y de inspiración en Francisco Salzillo”, *Imafronte* (2) pp. 101-131.
- BOSCH I BALLBONA, J. (1990). *Els tallers d’ escultura al Bages del segle XVII*, Manresa, Caixa d’ Estalvis de Manresa, pp. 143-156.
- BROWN, J. (1989). *Jusepe de Ribera, grabador: 1591-1652*. Barcelona: Fundación Caja de Pensiones.
- BURCHARD, L. (dir) (1968-2017). *Corpus Rubenianum*. 28 vols. London-New York: Brepol Publishers.
- CASTAÑER LÓPEZ, X. (1994). “Rubens como generador de imágenes y estéticas: dibujos grabados a partir de su obra”. Actas del Congreso: *Lecturas de Historia del Arte IV. La Miniatura y el Grabado como fuentes de inspiración y difusión de temas iconográficos*. Vitoria-Gasteiz: Ephialte, pp. 350-356.
- CENDOYA ECHÁNIZ, I. (2000). “La aportación del taller de los Sierra a la escultura barroca en Gipuzkoa”. *Ondare* (19) *Revisión del arte barroco*, pp. 521-531.
- CENDOYA ECHÁNIZ, I. y MONTERO ESTEBAS, P. M. (1993). “La influencia de la “Vita Beati P. Ignatii...” grabada por Barbé en los ciclos iconográficos de San Ignacio”. *Cuadernos de arte e iconografía* (VI/11), pp. 386-395.
- CHECA CREMADES, F. (1987). “La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo” en CARRETE, J., CHECA, F. y BOZAL, V., *El grabado en España. Siglos XV al XVIII. Summa Artis*, XXXI, Madrid, Espasa Calpe, pp. 6-200.
- CRUZ CABRERA, J. P. (2014). “Grabado, dibujo, escultura y pintura. Intercambios y trasvases visuales en la plástica barroca granadina”. En J. P. CRUZ CABRERA (coord.). *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*. Granada: Universidad de Granada, pp. 53-89.
- CRUZ CABRERA, J. P. (2017). “En torno al retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Granada: sus artífices, proceso constructivo, iconografía y modelos visuales”, *Hispania Sacra* (139) pp. 163-176. doi: 10.3989/hs.2017.011.
- DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, A. (2005). “La influencia del grabado en la obra de Francisco de Moure”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* (36), pp. 67-80.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (2006). “Presencia de Rafael, Miguel Ángel y otros maestros renacentistas en la catedral de Pamplona a través del grabado y la copia”. En GARCÍA GAINZA, M. C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coords.), *Estudios sobre la catedral*

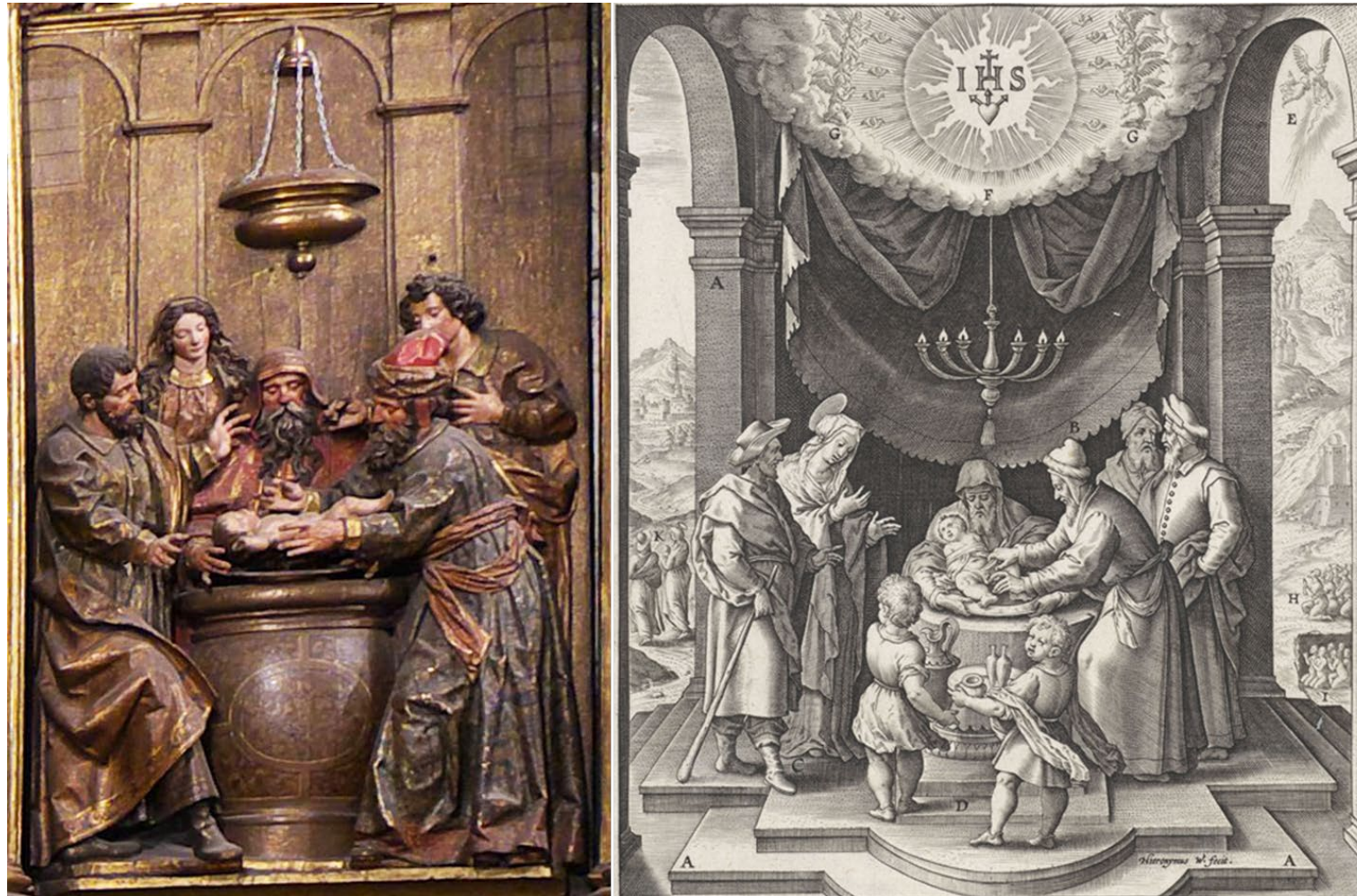
- de Pamplona. In *Memorian Jesús María Omeñaca*, Pamplona, Universidad de Navarra-Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, pp.167-188.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VELEZ CHAURRI, J. J. (1994). "Transformaciones en el mundo del retablo durante el último cuarto del siglo XVIII: Francisco Sabando, profesor de Arquitectura". En *El arte español en épocas de transición: actas del IX Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, 1992. Vol. 2. León: Universidad de León, pp. 193-204.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2016). *La sillería tococó y el facistol manierista de la parroquia de Lanciego/Lantziego. Sus fuentes gráficas*. Vitoria: Eusko Ikaskuntza y Ayuntamiento de Lanciego.
- ESCUREDO BARRADO, E. (2016). "A propósito de la influencia de los grabados como fuente de la escultura barroca sevillana: las estampas de los Wierix". *Archivo hispalense* (300-302), pp. 343-366.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. (1991). "Datos para la biografía de Juan de Juni". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (57), PP. 333-340.
- FERNANDEZ GRACIA, R. (2002). *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona. Gobierno de Navarra.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2004). *Estampa, Contrarreforma y Carmelo Teresiano. La colección de grabados de las Carmelitas Descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia (Ayanz y Beaumont)*. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra.
- GARCÍA GAINZA, M. C. (1972). "La influencia de Gregorio Fernández en la escultura de Navarra y Vascongadas". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid* (38), pp. 371-389.
- GARCÍA GAINZA, M. C. (1990). *El escultor Luis Salvador Carmona*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- GARCÍA GAÍNZA, M<sup>a</sup> C. (2007). "Sobre las esculturas de Luis Salvador Carmona en Lekaroz". En *Promoción y mecenazgo del arte en Navarra. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* (2), pp. 243-255.
- GARCÍA GAINZA, M. C. (2008). *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Fundación Arte Hispánico.
- GARCÍA GAINZA, M. C. (2013). "Luis Salvador Carmona, escultor cortesano e imaginero". *Cuadernos de Estepa* (2), pp. 1-13.
- GARCÍA GAÍNZA, M<sup>a</sup> C. (2015). "Alonso Cano y José Ribera, fuentes inspiradoras en la obra de Luis Salvador Carmona: El martirio de San Bartolomé de Lekaroz". <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2015/mayo>. Consultado el 23 de febrero de 2018.
- GARCÍA GAINZA, M. C. y CHOCARRO BUJANDA, C. (1998). "Inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona". *Academia* (86), pp. 299-326.
- GARCÍA LUQUE, M. (2013). "Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)". En GILA MEDINA, L. (coord.), *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, pp. 179-256.
- GARCÍA MENÉNDEZ, B. (2010). "La biblioteca del escultor Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765)". *BSAA arte* (LXXVI), pp. 215-240.
- GARRIGA I RIERA, J. (1999). "Pietro Paolo de Montalbergo, pintor italiá, ciutadà de Barcelona». En *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, 2 vols. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Monteserrat, vol. II, pp. 5-40.
- GILA MEDINA, L. (2010). "Bernabé de Gaviria: continuación y ruptura de los ideales de Rojas" en GILA MEDINA, L. (coord.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica, (1580-1625)*, Madrid, Arco Libros, pp. 175-206.

- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. (coord.) (1994). *La miniatura y el grabado como fuente de inspiración y difusión de temas iconográficos*. En *Lecturas de Historia del Arte* (IV).
- GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. (1991). “El grabado en los libros litúrgicos de uso en España en los siglos XVI-XVIII y su influencia en la pintura y escultura”. *Cuadernos de Arte e Iconografía* (tomo IV, n.7), pp. 312-318.
- HECK, M. C. (ed.) (2005). *Le rubénisme en Europe aux XVIIIe et XVIIIe siècles. Colloque international*. Turnhout: Brepol publishers.
- HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. (2016). “La escultura procesional vallisoletana y su influencia en Castilla y León”. En VIDAL BERNABÉ, I y CAÑESTRO DONOSO, A. (coords.). *Arte y Semana Santa*. Monóvar: Hermandad del Cristo, pp. 119-143
- JUDSON, J. R. y VAN DE VELDE, C. (1978): *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XXI* (Book illustrations and title pages. I y II). Antwerp.
- LABEAGA MENDIOLA, J. C. (2003). “Juan Bautista de Suso, escultor barroco, y sus colaboradores”. *Ondare* (22), pp. 171 y 172.
- LOPEZ-BARRAJON BARRIOS, M. (1994). “El retablo de los Santos Juanes de Nava del Rey: un ejemplo de la influencia del grabado en la escultura del siglo XVII”. *Archivo Español de Arte* (268) pp. 391-396.
- MARTÍ Y MONSÓ, J. (1901). *Estudios históricos artísticos relativos principalmente a Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*. Valladolid: Imprenta Leonardo Miñón.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1980). *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1985). *El escultor en el Siglo de Oro* (Discurso de recepción como académico), Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1990). *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- MARTÍNEZ, Josepe *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (manuscrito entre 1673 y 1675). Edición de Julián Gállego. Madrid: Akal, 1988.
- MARTÍNEZ AMORES, J. C. (2011). “Pedro Roldán y la Piedad de los Vizcaínos. Acerca de sus fuentes grabadas”. En *II Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico: La Virgen de las Angustias, escultura e iconografía*. Estepa: Ayuntamiento, pp. 236-257.
- MAUQOY-HENDRICKX, M. (1978). *Les estampes des Wierix. Catalogue raisonne*. Bruselas, Bibliotheque Royale Albert I.
- MINOLA DE GALLOTTI, M. (1977). “Rubens y el grabado”. *Goya* (140-141), pp. 144-147.
- MORENO CUADRO, F. (1984). “Algunas fuentes grabadas para la sillería de Coro de la Catedral de Córdoba”, *Apotheca* (4), pp. 167- 176.
- MORENTE LUQUE, F. (2000). “El Manierismo italiano en los relieves del banco del retablo mayor de la Colegiata de Valpuesta: la estampa como fuente gráfica y documental”. López de Gámiz (XXXIV), pp. 63-74.
- MORTE GARCÍA, C. (1995). “El retablo mayor del Pilar”, en TORRALBA, F. y otros, *El retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Fundación Nueva Empresa-Gobierno de Aragón, pp. 56-106.
- MORTE GARCÍA, C. (2009), *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja Inmaculada.
- MUÑOZ SANTOS, M. E. (2006). “Una obra singular, el misal romano de 1677, de Amberes, del taller de los herederos de Plantino-Moreto en el museo de San Bernardo de Alcalá de Henares”. En *X Encuentro de historiadores del Valle del Henares*. Alcalá de Henares, pp. 535-566.
- NADAL, Jerónimo (O.S.I). *Imágenes de la Historia Evangélica*, 1595. Edición facsímil con introducción de A. Rodríguez G. de Ceballos. Barcelona: Ediciones El Albir, 1975.

- NAVARRETE PRIETO, B. (1998). *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- NAVARRETE PRIETO, B. (1999). "Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández". En *Gregorio Fernández 1576-1636. Catálogo de Exposición*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, pp. 55-66.
- NAVARRETE PRIETO, B. (2004). "...El buen uso de las estampas...". Pintura e imagen impresa en la obra de Domingo Martínez". En A. PLEGUEZUELO (coord.) *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla: Fundación El Monte, pp. 75-85.
- NAVARRETE PRIETO, B. (2009). "La estampa como modelo en el barroco andaluz". En A. MORALES MARTÍNEZ (coord.). *Congreso Internacional Andalucía Barroca*. t. I. Bilbao: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, pp. 159-168.
- OLMO GRACIA, A. (2012). "El retablo de ébano y marfil (1618) de la hermandad de la Sangre de Cristo de Zaragoza y las fuentes gráficas de sus escenas de la Pasión", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (109), pp. 195-216.
- ORICHETA GARCÍA, A. (1996). "Grabados alemanes y flamencos: los modelos de Juan de Juni y su escuela en León". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (83), pp. 315-357.
- ORICHETA GARCÍA, A. (1998). "La influencia de los grabados de Peter de Jode en la escultura leonesa: los relieves de la capilla del Cristo de la iglesia de Villamañán", *Brigecio. Revista de estudios de Benavente y sus tierras* (8), pp. 99-112.
- PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura* (1649). Edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra, 1990.
- PALOMERO PÁRAMO, J. M. (2005). "Martín de Vos, Federico Zuccaro y Juan Martínez Montañés". En L. S. IGLESIAS ROUCO, R. J. PAYO HERNANZ y M. P. ALONSO ABAD (coords.). *Estudios de historia y arte: homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*. Burgos: Universidad de Burgos, 2005, pp. 355-360.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio (1724). *El Museo pictórico y escala óptica. Tomo II Práctica de la pintura*. Madrid: Imp. Viuda de Juan García Infançon.
- PAYO HERNANZ, R. J. (2001/2). "La huella de los grabados de Cornelis Cort en el arte burgalés de los siglos XVI y XVII". *Boletín de la Institución Fernán González* (223), pp. 255-284.
- PAYO HERNANZ, R. J. (2010). "Imágenes y significado en el barroco burgalés" y "Del Romanismo al Neoclasicismo. La escultura en Burgos en los siglos XVII y XVIII", en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. y BRINGAS LÓPEZ, M<sup>a</sup> I. (coords.), *El arte del Barroco en el territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, pp. 135-242.
- PAYO HERNANZ, R. J. y ALONSO ABAD, M. P. (2012), "Martín de Vos, los Sadeler, Federico Zuccaro, Cornelis Cort, los Wierix y Michelangelo Marelli en el retablo mayor de Extramiana", *Boletín de la Institución Fernán González* (244) pp. 9-28.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1977). "Rubens y la pintura barroca española". *Goya* (140-141), pp. 86-109.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1983). *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza Editorial.
- PÉREZ SANTAMARÍA, A. (1988). *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.)*. Projecció a Girona, Lleida, Virgili-Pagès.
- PORTELA SANDOVAL, F. (1982). "Un grabado de Marcantonio Raimondi y su reflejo en el arte español del siglo XVI", *Archivo Español de Arte* (217), pp. 82-83.
- PORTUS PÉREZ, J. y VEGA GONZÁLEZ, J. (1998). *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

- PORTÚS PÉREZ, J. (1990). "Uso y función de la estampa suelta en los siglos de oro (testimonios literarios)". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (45) pp. 225-246.
- RAMALLO ASENSIO, G. (2005). "Nicolás de Bussy. Iconografías de la Pasión importadas desde el Centro de Europa". En M. CABAÑAS BRAVO (coord.). *El arte foráneo en España: presencia e influencia*. Madrid: CSIC, pp. 85-97.
- RAMALLO ASENSIO, G. (2007). *Francisco Salzillo, escultor, 1707-1783*. Madrid: Arco/Libros, 2007.
- RAMALLO ASENSIO, G. (2017). "La influencia flamenca y centroeuropea en España. Periodo barroco". En A. CAÑESTRO DONOSO (coord.). *Estudios de escultura en Europa*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 443-470.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (2010). *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos Mayores*. Logroño: Obispado de Calahorra, La Calzada y Logroño.
- REDONDO CANTERA, M. J. (2016). "El arte de la Roma antigua y moderna en la obra de Alonso Berruguete", en PALOMERO PÁRAMO, J. M., *Roma quanta fuit ipsa ruina docet: Nicole Dacos "in Memoriam"*, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 13-51.
- RÍOS MARTÍNEZ, E. de los (2007). *José de Arce, escultor flamenco (Flandes 1607-Sevilla 1666)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1974). "Las "Imágenes de la Historia Evangélica" del p. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma". *Traza y Baza* (5), pp.77-95.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (2004). "La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica". *Cuadernos Ignacianos* (2004), pp. 39-63.
- ROOSES, M. (1881). *Catalogue du Musée Plantin-Moretus*. Anvers: Imprimerie J.-E. Buschamann.
- ROIG I TORRENTÓ, M. A. (1983). "Influencia de los grabados de los hermanos Klauber en la capilla de la Mare de Déu dels Colls en Sant Llorenç de Morunys (Lérida)", *Archivo Español de Arte* (221) pp. 1-18.
- ROOSES, M. (1886-1892). *L' Oeuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*. 5 vols. Anvers: Jos. Maes editeur.
- ROSENDE VALDÉS, A. A. (1990). *La sillería de coro de San Martín Pinario*, Santiago de Compostela, Fundación Pedro Barré de la Maza.
- RUEDA-RAMÍREZ, P. (2011). "Las estampas en los catálogos españoles de venta de libros en el mundo moderno". *Temporalidades: revista discente do programa de pósgraduação em história da UFMG* (vol. 3, n. 1), pp. 141-161.
- RUIZ GÓMEZ, L. (2014). "El uso de estampas en la pintura del Greco". En F. J. DOCAMPO Y J. RIELLO (coords.). *La Biblioteca del Greco*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 79-107 y apéndice documental, pp. 224 y 236.
- RUIZ ORTEGA, M. (1990). *Cartilla para aprender a dibujar sacada por las obras de Joseph de Ribera, llamado (bulgarmente) el Españolito, se hallará en la Real Calcografía en la Ymprenta Real. Juan Barcelón las gravó en Madrid*. Estudio introductorio de Manuel Ruiz Ortega. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- SILVA MAROTO, P. (1991a). "La utilización del grabado por los pintores españoles del siglo XVI". *Príncipe de Viana*. Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español (Anejo, nº.12), pp. 311-320.
- SILVA MAROTO, P. (1991b). "La utilización del grabado por los pintores españoles de la época de Velázquez". En *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid: Editorial Alpuerto, pp. 309-319.

- SORIA, M. S. (1948-1949). "Some Flemish sources of Baroque Painting in Spain". *The Art Bulletin* (30-31), pp. 249-259.
- TABAR ANITUA, E. (2007). "Gregorio Fernández en el convento de San Antonio de Vitoria-Gasteiz (1618-1621). Ensayo de reconstrucción". En: *Micaela Portilla. Homenaje. Actas de las Jornadas Congresoales*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, pp. 97-129.
- TARIFA CASTILLA, M. J. (2017). "El comercio de estampas entre Roma y España a finales del siglo XVI: el caso del mercader italiano Antonio Pisano". *Archivo Español de Arte* (357), pp. 49-66.
- TÀRREGA BALDO, M. T. (1976). "Completo y formal inventario de cuanto Don Juan Domingo Oliveri compró para el servicio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando". *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (43), pp. 5-22.
- URREA FERNÁNDEZ, J. (1999). "Ecce Homo". En *Gregorio Fernández 1576-1636*. Catálogo de Exposición. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, pp. 138-139.
- URREA FERNÁNDEZ, J. (2013) "La obra del escultor Luis Salvador Carmona en el País Vasco, Navarra y Castilla León". *Cuadernos de Estepa* (2), pp. 57-70.
- VAN DE VELDE, H. y DEPAUW, C. (2004). *Rubens en Noir et Blanc. Les gravures de reproductions 1650-1800*. Anvers.
- VASALLO TORANZO, L. (2004). *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda: escultores entre el Mannerismo y el Barroco*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo».
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (1990). *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2000). "La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución". *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* (19), pp. 47-115.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2002). "Las "Imágenes de la Historia Evangélica" como fuente gráfica en las esculturas del retablo mayor de la iglesia de Santiago en Pancorbo (Burgos)". *López de Gámiz*, (XXXV), pp. 83-101.
- VELEZ CHAURRI, J. J. (2008). "La estampa rubeniana en la escultura barroca del País Vasco". En J. J. VÉLEZ CHAURRI, P. L. ECHEVERRÍA GOÑI, F. MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO (ed.). *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, pp. 223-236.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2011). "Gregorio Fernández en el País Vasco. Clientes, oficiales, aprendices y seguidores". En FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord). *Pulchrum. Scripta Varia in Honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, pp. 818-827.
- VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2016). "El retablo y la escultura barroca en Cantabria, La Rioja, País Vasco y Navarra". En FERNÁNDEZ PARADAS, R. (coord.). *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento. Vol. III. Las Historias de la Escultura Barroca Española*. Antequera: ExLibric, pp. 183-343.
- VELEZ CHAURRI, J. J. y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (2016). "Identificación de una serie de grabados rubenianos como modelo de los relieves de la sillería de Lanciego (Álava)". *BSAA Arte* (82), pp.185-203.
- VOORHELM SCNEEVOOGT, C. G. (1873). *Catalogue des estampes gravés d'après P.P. Rubens avec indication des collections où se trouvent les tableaux et les gravures*. 5 vols. Harlem: Les héritiers Loosjes.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (1998). *El retablo barroco en Bizkaia*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia.
- ZORROZUA SANTISTEBAN, J. (2004). "El martirio de San Pelayo: Una obra desconocida del pintor Martín Amigó en Belendiz (Bizkaia)". *Archivo Español de Arte*, (308), pp. 432-438.



1. *Circuncisión*, Gregorio Fernández, 1630-1632, retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Vitoria; *Circuncisión*, estampa nº 5 de las *Imágenes de la Historia Evangélica*, grabado de H. Wierix a partir de Bernardino Paseri, 1593, Rijksmuseum, RP-P-OB-67.134.





2. *Adoración de los pastores*, Gregorio Fernández, 1614, monasterio de Las Huelgas, Valladolid; *Adoración de los pastores*, Gregorio Fernández, 1630-1632, retablo mayor de la parroquia de San Miguel, Vitoria; *Adoración de los pastores*, Gabriel de Rubalcaba, 1650, retablo mayor de la antigua parroquia de Santiago, Pancorbo (Burgos).



3. Adoración de los pastores, grabado de Giorgio Ghisi a partir de Angelo Bronzino, 1553, Rijksmuseum, RP-P-OB-39.064; montaje con diversos detalles del grabado de Bronzino.



4. Epifanía, Gregorio Fernández, 1630-1632, retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Vitoria (Álava); Epifanía, grabado de Lucas Vorsterman, 1620, British Museum. Department of Prints & Drawings, R, 1917, 1208.548.



5. *Bautismo de Cristo*, José Palacio Arredondo, 1653, retablo mayor de la parroquia de Gordejuela (Vizcaya); *Bautismo de Cristo*, grabado de Hieronimus Wierix, Rijksmuseum, RP-P-OB-66.834. *Bautismo de Cristo*, José Palacio Arredondo, 1659, retablo mayor de la parroquia de Santa María de Amurrio.



6. *Asunción-Coronación*, grabado de Cornelis Cort a partir de Federico Zucaro, 1574, British Museum. Department of Prints & Drawings; 1928,0313.121; *Asunción*, Bernardo Elcaraeta, 1681, retablo mayor de la parroquia de Labastida (Álava); *Asunción*, grabado de Cornelis Galle a partir de P. P. Rubens, 1630, British Museum. Department of Prints & Drawings; R; 1891,0414.727.



7. *Asunción* (detalle), grabado de Schelte à Bolswert, 1630-1645, British Museum. Department of Prints & Drawings; R, 3.107; *Asunción*, Luis Salvador Carmona, 1643-1647, retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Segura (Guipúzcoa); *Asunción*, Mauricio Valdivielso, 1808, catedral de Santa María de Vitoria (Álava).



8. *Descendimiento*, Juan Jerónimo y Francisco Javier Coll, 1755, retablo mayor de la parroquia de Moreda (Álava). *Descendimiento*, grabado de Lucas Vorsterman en el British Museum. Department of Prints & Drawings; R, 1841, 0808.22. de 1620.

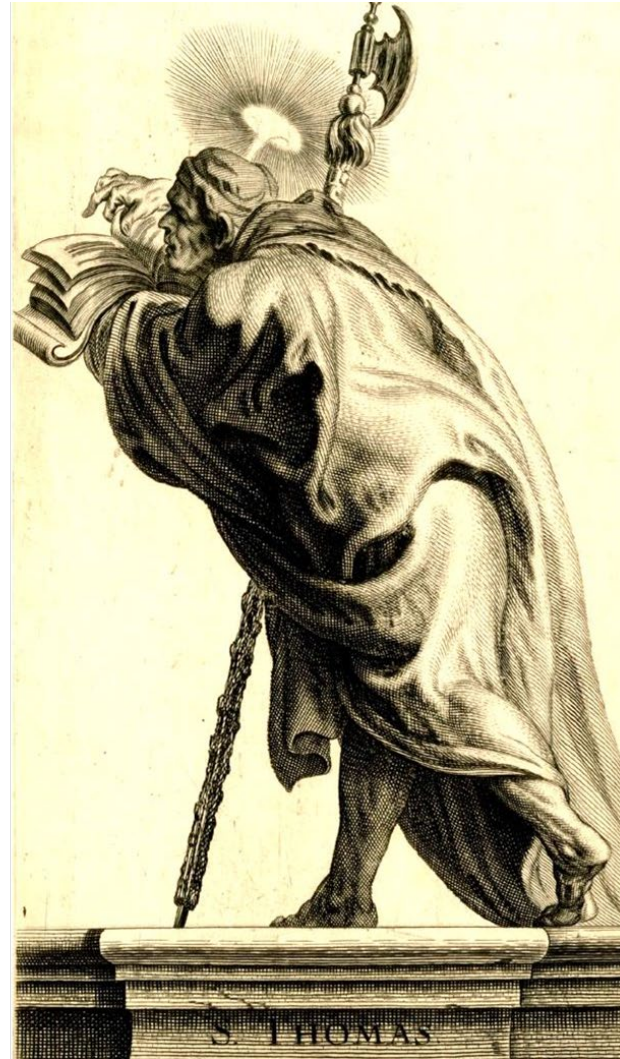


9. *Adoración de los pastores*, P. P. Rubens, 1618, Museo de Marsella; *Adoración de los pastores*, dibujo de Van Dyck, 1619, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, INV 20318, Recto; *Adoración de los pastores*, grabado de Lucas Vorsterman, 1620, British Museum. Department of Prints & Drawings; R, 3.37; *Adoración de los Pastores*, Francisco y José Sierra, 1751-1753, retablo mayor del convento de Bidaurreta en Oñate (Guipúzcoa).





10. *Martirio de San Bartolomé*, c. 1715, retablo de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> del Rosario en el Santuario de la Encina en Arceniega (Álava); *Martirio de San Bartolomé*, grabado de José de Ribera, 1624.



11. *Santo Tomás*, Jerónimo de Argos, 1769, sillería de coro de la parroquia de Lanciego (Álava); *Santo Tomás*, grabado de Pieter de Bailliu sobre dibujo de Theodor van Thulden, 1652, British Museum, Department of Prints & Drawings, R, 1930,0716.37.



12. San Acisclo y Santa Victoria (a los lados), Jerónimo de Argos, 1769, sillería de coro de la parroquia de Lanciego (Álava); San Acisclo y Santa Victoria (en el medio), grabado de Nicolás Carrasco, 1748, Biblioteca Nacional de España, Colecciones, Grabados, Invent/36090.