

ALONSO VÁZQUEZ, LA “ÚLTIMA CENA” DE LA CATEDRAL DE TEXCOCO O LA ANATOMÍA DE LA RUTINA

ALONSO VÁZQUEZ, “THE LAST SUPPER” IN THE CATHEDRAL OF TEXCOCO (MÉXICO) OR THE ANATOMY OF ROUTINE

RAFAEL CÓMEZ RAMOS
Universidad de Sevilla. España
rcomez@us.es

El artículo trata sobre el cuadro de la “Última Cena” de Alonso Vázquez en el Museo de Bellas Artes de Sevilla como ejemplo del papel transmisor de la imagen a través de las estampas que rutinariamente influyeron en la pintura mexicana, según demuestra “La Última Cena” de la catedral de Texcoco, compuesta sobre dos conocidos grabados de Cornelis Cort y Gerhard de Jode.

Palabras clave: Pintura española del siglo XVII-Pintura del siglo XVII en México-Estandarización de grabados y pinturas- Alonso Vázquez.

This article dealt with Alonso Vázquez’ “Last Supper” (Museo de Bellas Artes, Sevilla) as an example of the relationship between painting and standardized engravings and their routine extension in America through the Netherlandish engravings of Cornelis Cort and Gerhard de Jode, which proof is the painting “The Last Supper” in the Cathedral of Texcoco (México).

Keywords: Seventeenth Century Spanish Painting- Seventeenth Century Painting in Mexico- Standardized engravings and paintings-Alonso Vázquez.

El propósito del presente estudio es mostrar el proceso que va del original a la copia y sus diferentes variantes a través del paradigma de un conocido tema iconográfico como es la “Última Cena”, en función del extraordinario desarrollo transmisor de las estampas que comunican la imagen. Cuando acudimos a Florencia y visitamos los refectorios de sus conventos toda una serie de cenáculos nos atrapan el corazón, grabándose en nuestra memoria: San Marco, Santa Apollonia, San Salvi, Ognissanti... La obra imperecedera de Guirlandaio, Andrea del Castagno, Andrea del Sarto, toda una serie de grandes creadores que se

establecen como precedentes del gran Leonardo en Milán. Ahora bien, no toda creación artística puede alcanzar las cumbres de esta conspicua cordillera. Si nos trasladamos del centro a la periferia la deriva de los modelos nos asombrará, a veces, por su fatigosa y casi infinita variedad.

La serie de réplicas, copias y variantes que se propagan como ondas magnéticas desde la obra realmente creadora, auténtica invención, crea un hábito que obedece a la ley del mínimo esfuerzo artístico y a la costumbre de hacer las cosas de manera mecánica sin mayor razonamiento ni complejidad de tal modo que el público se habitúa también a esa rutina, madre de toda mediocridad. A miles de kilómetros de aquellos admirables cenáculos florentinos, en una metrópoli artística como Sevilla, “puerto y puerta de las Indias” en el siglo XVI, las pinturas de la “Última Cena” que presiden los refectorios de los conventos sevillanos son un eco muy lejano, a veces perdido, de aquellas singulares invenciones del ingenio humano que tendrán, a su vez, su repercusión en América. Así por ejemplo, en el convento de Santa Inés, se conserva –aunque muy retocada en el siglo XIX– una copia de la primera mitad del siglo XVI del famoso original de Leonardo en Santa María de las Gracias de Milán¹. Menos interesante y de comienzos del siglo XVII es la que se contempla en el convento de San Leandro². Sin embargo, en el convento del Espíritu Santo se halla una pintura de mediados del siglo XVII, que sigue modelos más antiguos³ mientras que, finalmente, la más tardía “Cena” del refectorio del convento de Santa María de Jesús se trata de una copia libre del siglo XVIII del conocido tema de Pablo de Céspedes⁴.

No obstante, el ejemplo más notorio de la “Última Cena” que podamos contemplar aquí consiste en el extraordinario lienzo atribuido a Alonso Vázquez que, procedente del refectorio de la Cartuja de las Cuevas, se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla⁵ (Figura 1). Desde que Palomino destacó la biografía de Alonso Vázquez quien compitió con Pacheco en los cuadros del claustro del

¹ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, 1987, p. 84. Ha sido atribuida a un pintor del entorno de Alejo Fernández que se inspiró en los grabados del Maestro del Libro de Horas de los Sforza. Véase AGUILAR GUTIÉRREZ, Juan y MORALES, Alfredo J.: “La Última Cena del convento de Santa Inés de Sevilla y su restauración”, *Laboratorio de Arte*, 18, 2005, pp. 133-136.

² VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*, op. cit., p. 46.

³ *Ibidem*, p.184.

⁴ *Ibid.*, p. 170. Véase una pequeña reproducción de este refectorio en PÉREZ CANO, María Teresa y MOSQUERA ADELL, Eduardo: *Arquitectura en los conventos sevillanos. Una aproximación patrimonial a las clausuras*, Sevilla, 1991, p. 151.

⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Museo Provincial de Bellas Artes, Sevilla*, Madrid, 1967, p. 61; IZQUIERDO, Rocío y MUÑOZ, Valme: *Museo de Bellas Artes. Inventario de Pinturas*, Sevilla, 1990, p. 47.

convento de la Merced Calzada⁶ la curiosidad por este pintor fue “in crescendo” desde el trabajo pionero de Manuel Ferrand⁷, y sobre todo al constatarse su traslado a México donde pasó los últimos años de su vida⁸. Por lo tanto, es en este punto en el que trasciende el personaje y su obra de modo que haya merecido el interés tanto de historiadores del arte españoles como mexicanos. Así pues, en el pintor Alonso Vázquez tenemos no sólo un estupendo ejemplo de la transmisión de los modelos europeos a tierras americanas y la fortuna de un tema iconográfico tan frecuente como la “Última Cena”⁹ sino también de la recepción de un artista por la crítica de ambas orillas del Océano.

Las transferencias e influencias estéticas a través de la movilidad de los artistas, exportación de obras de arte, envío de tratados, grabados y planos desde el centro a la periferia en lo que Pedro Dias llama *a viagem das formas*¹⁰ constituye uno de los capítulos más interesantes de la Historia del arte universal en ese peculiar fenómeno de traslación cultural que Jorge Alberto Manrique ha denominado la *portátil Europa*, tomando prestada la metáfora a Baltasar Gracián¹¹.

Fue Angulo quien, a mediados del siglo XX, situó a Alonso Vázquez en el lugar preciso de la pintura del renacimiento español, aseverando que la no documentada “Cena” del Museo de Sevilla probablemente fuera suya y no de Céspedes como se pensaba, habiéndose inspirado en una estampa flamenca mientras argüía su destreza en los bodegones ya citada por Pacheco¹². A continuación merecería la atención de Martín Soria quien publicó una fotografía del desaparecido cuadro de “Lázaro y el rico avariento”, pintado para el Duque de Alcalá y

⁶ PALOMINO, Antonio: *Vidas*, ed. de Nina Ayala Mallory, Madrid, 1986, p. 131.

⁷ FERRAND, Manuel: “Alonso Vázquez”, *Anales de la Universidad Hispalense*, 1953, pp. 133-147; ANGULO, Diego: *Pintura del Renacimiento*, “Ars Hispaniae”, XII, Madrid, 1954, pp. 317-319; KUBLER, George y SORIA, Martín: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*, “The Pelican History of Art”, Harmondsworth, 1959, p. 228.

⁸ RUIZ GOMAR, Rogelio: “El paso de Alonso Vázquez a la Nueva España”, *Andalucía y América en el siglo XVII: Actas de las III Jornadas de Andalucía y América. Universidad de Santa María de la Rábida*, 1983, v. 2, Sevilla, 1985, p. 166.

⁹ RÉAU, Louis: *Iconographie de l'art chrétien*, II, 2, Paris, 1957, pp. 406-426.

¹⁰ DIAS, Pedro: *A viagem das formas. Estudos sobre as relações artísticas de Portugal com a Europa, a África, o Oriente e as Américas*, Lisboa, 1995, p. 9. Véase también GARCÍA-ABÁSULO, Antonio, QUILES, Fernando, FERNÁNDEZ, María Ángeles: *Aportes humanos, culturales y artísticos de Andalucía en México, siglos XVI-XVIII*, Sevilla, 2006, pp. 193-247.

¹¹ MANRIQUE, Jorge Alberto: “La estampa como fuente del arte en la Nueva España” y “La peregrinación de los modelos europeos como fuente de una tradición artística en la Nueva España” en *Una visión del arte y de la historia*, III, México, 2001, pp. 201 y 207.

¹² ANGULO, Diego: *Pintura del Renacimiento*, op. cit., p. 319.

mencionado por Pacheco, donde se comprueba el talento del pintor para el bodegón manierista¹³.

Con posterioridad, Juan Martínez Alcalde relacionó el cuadro de la “Cena” de Alonso Vázquez con la composición del mismo tema de Livio Agresti en el oratorio del Gonfalone en Roma a través de una estampa que creyó italiana aunque era flamenca¹⁴. Años después, Antonio Martínez Ripoll halló una posible fuente iconográfica de la pintura de Alonso Vázquez en un grabado flamenco de Gerhard de Jode, perteneciente a la colección de la Biblioteca de El Escorial¹⁵. Sin embargo, fue Juan Miguel Serrera quien, al dar a conocer dos nuevas obras de Alonso Vázquez, determinó exactamente la filiación de la “Cena” de Alonso Vázquez con el grabado de Cornelis Cort¹⁶ (Figura 2). Finalmente, al historiar la pintura sevillana, Enrique Valdivieso recogía la atribución de la “Cena”, procedente de la Cartuja de las Cuevas de Sevilla, a Alonso Vázquez¹⁷, precisando con posterioridad que se trataba de una obra de juventud ya que se realizó en 1556¹⁸. No obstante, en la última década del siglo pasado la fortuna crítica de Alonso Vázquez aumentó con las contribuciones de Benito Navarrete¹⁹, quien destacó el manierismo del pintor a través del influjo de las estampas flamencas, singularmente, la de la “Cena” de Cornelis Cort según la composición de la pintura del mismo tema realizada por Livio Agresti de Forlivotano en el oratorio del Gonfalone en Roma que es el modelo que sigue la “Última Cena” del Museo de Bellas Artes de Sevilla, así como de otra sencilla “Última Cena” del convento de Santa Clara de Carmona, firmada por un ignorado Pedro de Morales al igual que otra de más entidad, obra anónima de colección particular que copió también la misma estampa flamenca²⁰.

¹³ KUBLER, George y SORIA, Martin: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500 to 1800*, op. cit. p. 228.

¹⁴ MARTÍNEZ ALCALDE, Juan: “El gran cuadro de la *Cena* del Museo de Sevilla, relacionado con un grabado italiano”, *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 28, Octubre 1973, p. 19.

¹⁵ MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: “Una fuente iconográfica de la pintura de Alonso Vázquez”, *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de Simbología y Literatura*, 6, 1976, pp. 121-123.

¹⁶ SERRERA, Juan Miguel: “Dos nuevos cuadros del pintor Alonso Vázquez”, *Archivo Hispalense*, n° 184, 1977, pp. 193-194.

¹⁷ VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, Sevilla, 1986, p. 97.

¹⁸ VALDIVIESO, Enrique: *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1991, p. 58. Véase también IDEM, *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, 2003, p.81 y p. 83.

¹⁹ NAVARRETE, Benito: “Precisiones y adiciones al catálogo de Alonso Vázquez y Francisco Pacheco”, *Archivo Hispalense*, n° 238, 1995, pp. 149-159.

²⁰ NAVARRETE, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998, pp. 111-113.

Ahora bien, sabido es que, a veces, como en este caso no sólo se empleó aquella estampa sino también otra de Jan Sadeler según una composición de Martín de Vos, para representar al apóstol del extremo de la mesa así como la ventana central y la jarra y bandeja del primer término²¹. En este sentido con- vendría tener en cuenta la posibilidad del papel desempeñado también por la estampa de Gerhard de Jode antes mencionada²² no en la composición de Alonso Vázquez con la que tiene poca relación sino con otras dispersas en iglesias de la provincia²³ o en los fondos de nuestros museos²⁴. Gracias al arte podemos con- templar la configuración de las formas en el tiempo y su perennidad a través de las copias, pues como dice Kubler, “cada copia tiene propiedades adhesivas, en cuanto une el presente y el pasado. El universo mantiene su forma a través de la perpetua- ción en formas parecidas entre sí”²⁵.

De todo lo anteriormente expuesto se infiere, obviamente, que es la formida- ble creación de Livio Agresti de Forlivotano en el precioso oratorio del Gonfalone en Roma la que desencadena esta onda expansiva a través de la estampa de Cor- nelis Cort²⁶, un autor cuya obra grabada fue copiada con frecuencia casi tanto como la de Durero²⁷. No obstante, la expansión del modelo romano no perma- necerá en Sevilla sino que navegará hasta el Nuevo Mundo como veremos más adelante.

²¹ NAVARRETE, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, op. cit., p. 113.

²² Vid nota 15.

²³ HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio, COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, III, Se- villa, 1951, p. 15.

²⁴ IZQUIERDO, Rocío y MUÑOZ, Valme: *Museo de Bellas Artes. Inventario de pin- turas*, op. cit., p. 28.

²⁵ KUBLER, George: *La configuración del tiempo*, Traducción de Jorge Luján, Ma- drid, 1975, p. 90.

²⁶ Vid THIEME, Ulrich und BECKER, Felix: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1907, I, p. 135; BÉNEZIT, Emmanuel: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et tous les pays*, Paris, 1948, I, p. 52; FREEDBERG, Sidney Joseph: *Painting in Italy, 1500-1600*, “The Pelikan History of Art”, Penguin Books, Harmondsworth, 1971, pp. 342-343. Sobre Cornelis Cort véase BIERENS DE HAAN, J.C.J., *L’oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais, 1533-1578*, La Haya, 1948, pp. 89-90 y STRAUSS, Walter L. y SHIMURA, Tomoko (Eds.): *The Illustrated Bartsch. Netherlandish Artists. Cornelis Cort*, v. 52, Nueva York, pp. 91-92.

²⁷ Sobre la estandarización de los grabados de Cornelis Cort véase HYATT MAYOR, A.: *Prints and people, a social history of printed pictures*, New York, (1971), p. 408. Asi- mismo, respecto a su frecuente cita por el tratadista Pacheco Cf. BASSEGODA I HU- GAS, Bonaventura, Introducción y notas a PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*, Madrid, 1990, p. 39, nota 80.

Si consideramos la presencia de Alonso Vázquez en México, fue también el profesor Angulo el primero en destacar el importante papel desempeñado por nuestro pintor dentro del manierismo tardío del primer tercio del siglo XVII en la Nueva España, aunque no se pudiera precisar más dado que obras tan señeras como el “Martirio de Santa Margarita” del Palacio de los Virreyes o el famoso retablo de Santa Catalina de la Universidad de México no se conservaban si bien pudiera haber influido asimismo en la producción pictórica de Luis Juárez²⁸. Posteriormente, Manuel Toussaint en su tratado sobre la pintura colonial en México señalaba la influencia del pintor sevillano en los primeros momentos del desarrollo artístico del virreinato de la Nueva España, indicando asimismo la presencia de un gran cuadro de la “Última Cena” en el presbiterio de la iglesia de San Francisco de Texcoco –actual catedral– atribuido al pintor mexicano Luis Juárez²⁹. Un año más tarde, el investigador Gonzalo Obregón daba a conocer esta espléndida “Última Cena” de la catedral de Texcoco, atribuyéndola al pincel de Alonso Vázquez por su similitud con la “Cena” del Museo de Bellas Artes de Sevilla³⁰ (Figura 3). En realidad, la similitud reside únicamente en las figuras de los apóstoles del primer plano y, ciertamente, como apostilló mucho después Rogelio Ruiz Gomar son más las diferencias que las semejanzas³¹.

Durante estos años avanzó la investigación sobre Alonso Vázquez en México con la importante contribución de Guillermo Tovar de Teresa³². Sin embargo, la “Última Cena” de la catedral de Texcoco será objeto de otras nuevas atribuciones pues que tanto Elisa Vargas Lugo³³ como su discípulo José Guadalupe Victoria coincidieron en identificar a Baltasar de Echave Orio con el apóstol que en primer

²⁸ ANGULO, Diego: *Historia del Arte Hispanoamericano*, II, Barcelona, 1951, pp. 393-396. Sobre Luis Juárez véase RUIZ GOMAR, Rogelio: *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*, México, 1987; sobre el contexto social y artístico novohispano véanse VICTORIA, José Guadalupe: *Pintura y sociedad en Nueva España, siglo XVI*, México, 1986 y PIERCE, Donna, RUIZ GOMAR, Rogelio, BARGELLINI, Clara: *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821*, Prólogo de Jonathan BROWN, Austin, 2004. Sobre las pinturas del Palacio de los Virreyes de México véase también MONTES GONZÁLEZ, Francisco: “Sobre la atribución a Simón Pereyans de las escenas de batallas del Palacio de los Virreyes de México”, *Laboratorio de Arte*, 18, 2005, pp. 153-164.

²⁹ TOUSSAINT, Manuel: *Pintura colonial en México*, México, 1962, pp. 173-179 y p. 106.

³⁰ OBREGÓN, Gonzalo: “La obra desconocida de un gran pintor colonial”, *Novedades*, México, 22 Diciembre 1963, p. 1.

³¹ RUIZ GOMAR, Rogelio: “Las pinturas atribuidas a Alonso Vázquez en México”, *Anuario de Estudios Hispanoamericanos*, XXXVIII, 1981, p. 666.

³² TOVAR DE TERESA, Guillermo: *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, 1979, pp. 169, 198 y 543; *Renacimiento en México. Artistas y retablos*, México, 1982, pp. 162-164.

³³ VARGAS LUGO, Elisa: “El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 51, México, 1983, pp. 13-20.

término vuelve su mirada hacia el espectador por su similitud con el autorretrato que el propio Echave Orio estampó en la portada de su libro *Discursos de la antigüedad de la lengua cántabra*³⁴, de donde la atribución a dicho pintor les parecía lógica y conveniente. No obstante, si consideramos el autorretrato de Echave Orio que ya fue publicado por Angulo³⁵ no encontramos ciertamente esa similitud salvo en el corte de pelo, aspecto menor y parcial que no debe inducirnos a tal atribución. Sin embargo, dicha atribución fue recogida con posterioridad por ambos autores en sendos libros dedicados a la pintura colonial³⁶ y al pintor vasco afincado en la Nueva España³⁷.

Ahora bien, si analizamos la composición de la “Última Cena” de la catedral de Texcoco podremos comprobar algo que hasta ahora no ha sido visto y consiste en la utilización de dos de las estampas antes mencionadas. En primer lugar, la composición de la mesa integrada por pares de apóstoles que dialogan es semejante al grabado de Cornelis Cort aunque el fondo arquitectónico sea diferente. La pose del que ha sido considerado autorretrato de Echave Orio mirando al espectador desde su derecha al igual que la pareja de apóstoles situados al otro extremo del primer plano de la mesa parecen haber salido de la misma estampa que inspiró también la “Cena” de Alonso Vázquez del Museo de Bellas Artes de Sevilla. De ahí que Gonzalo Obregón atribuyera la “Última Cena” de la catedral de Texcoco a Alonso Vázquez³⁸. En segundo lugar, el amplio cortinaje que sostienen cuatro ángeles, cobijando a toda la composición, pudo partir de la “Cena” grabada por Gerhard de Jode donde una cortina de grandes pliegues queda por encima de las figuras de Cristo y los dos apóstoles que lo flanquean (Figura 4). Así pues, en la pintura de Texcoco fueron utilizadas para su composición estas dos conocidas estampas. Y es que, al decir de Bernardo de Balbuena, igual que de China llegaban a México las ricas sedas de colores así venían de “Roma las estampas”³⁹.

La presencia de Alonso Vázquez en México quedó perfectamente definida por la monografía de Juan Miguel Serrera en la que, además de identificar dos nuevas obras del pintor sevillano en la capital del virreinato, señalaba la posibilidad de que Luis Juárez fuese discípulo suyo dado que hasta la fecha sólo existían

³⁴ VICTORIA, José Guadalupe: “Los autorretratos de Baltasar de Echave Orio”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 53, México, 1983, pp. 75-79.

³⁵ ANGULO, Diego: *Historia del Arte Hispanoamericano*, II, op. cit., p. 386 y fig. 356, p. 392.

³⁶ VARGAS LUGO, Elisa: *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México, 1992, p. 53.

³⁷ VICTORIA, José Guadalupe: *Un pintor en su tiempo: Baltasar de Echave Orio*, México, 1994, p. 316.

³⁸ Vid nota 28.

³⁹ *Apud* ANGULO, Diego: *Historia del Arte Hispanoamericano*, II, op. cit., p. 390.

débiles atribuciones mientras que, por otra parte, el estilo de Vázquez desde la “Cena” del refectorio de la Cartuja de las Cuevas de Sevilla hasta 1603 apenas evoluciona, presentando los mismos esquemas compositivos y las mismas figuras que se repiten de una manera reiterativa y confirmando la continua utilización de estampas flamencas como punto de partida en sus pinturas tal como se comprueba en la “Inmaculada” del Hospital de Jesús de México y la “Inmaculada” del Museo de Bellas Artes de Sevilla para las que empleó la misma estampa de la “Virgen con Luna en cuarto creciente y Letanías” de Hieronimus Wierix, que tuvo mucha difusión en Sevilla⁴⁰.

Así pues, si consideramos que Alonso Vázquez vivió sólo tres años, siete meses y una semana más desde su llegada a América⁴¹ y que son pocas las obras suyas conservadas en México, el trascendente papel que jugó en el desarrollo de la pintura novohispana de aquel momento no deja de ser problemático aunque haya sido visto a través de sus discípulos. En este sentido, hay que recordar la cuestión planteada por José Guadalupe Victoria: “¿La influencia de la pintura de Alonso Vázquez que se ha querido ver en los pintores novohispanos no será básicamente un parentesco a nivel de fuentes gráficas?”⁴².

Aun cuando la “Última Cena” de la catedral de Texcoco fuera atribuida a Baltasar de Echave Orio, fundamentalmente por el supuesto autorretrato del primer término, dicha atribución fue cuestionada por Tovar de Teresa al que no convenía demasiado, planteando la cuestión de si esa obra no correspondería mejor a la producción de Alonso Franco quien había pintado también una “Cena” para el refectorio del convento de Santo Domingo de México considerada entonces “valiente pintura de Roma”⁴³.

Llegados a este punto, el delicioso juego gesticulador de las manos de los Apóstoles, que resume a maravilla la teoría y la institución del gesto en el arte de André Chastel⁴⁴, nos remite finalmente a la fecunda creación de Livio Agresti da Forli en el oratorio del Gonfalone en Roma, difundida ampliamente por la conocida estampa de Cornelis Cort: la riqueza compositiva del espacio arquitectónico con los cuatro

⁴⁰ SERRERA, Juan Miguel: *Alonso Vázquez en México*, México, 1991, p. 23, pp. 29-30, y pp. 42-47. A esta monografía hay que añadir la contribución de PALOMERO PÁRAMO, Jesús: “Las últimas voluntades y el inventario de bienes del pintor Alonso Vázquez”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, n° 86, 2006, pp. 169-202. Véase una crítica a estas atribuciones en SIGAUT, Nelly: *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México, 2002, notas 38 y 39, pp. 80-82.

⁴¹ PALOMERO PÁRAMO, Jesús: “Las últimas voluntades y el inventario de bienes del pintor Alonso Vázquez”, op. cit., pp. 171, nota 7.

⁴² VICTORIA, José Guadalupe: *Un pintor en su tiempo: Baltasar de Echave Orio*, op. cit., pp. 240-241.

⁴³ TOVAR DE TERESA, Guillermo: *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, México, 1992, pp. 103, 118 y 100-101.

⁴⁴ CHASTEL, André: *El gesto en el arte*, Madrid, 2004, pp. 23-34.

pares de columnas salomónicas y la escalinata del fondo que nos conduce a la visión de la escena del “Lavatorio de los pies” no fue alcanzada ni superada nunca por la serie de cuadros que nacieron de aquella estampa –independientemente de sus distintas calidades pictóricas– hasta llegar a la “Última Cena” de la catedral de Texcoco. En este sentido, dado que la invención rompe con las convenciones impuestas por la rutina hay que descubrir lo original de ella que, a su vez, andando el tiempo, dará lugar a una cadena de copias y variantes.

Este juego del arte, este juego de las estampas en el que se muestra la innata capacidad creativa del hombre escapó a la omnisciente óptica de Huizinga quien, después de estudiar las formas lúdicas del arte e introducirse en el proceso cultural por el que el arte se transforma en una actividad libre e independiente en el mundo moderno, precisó la etapa en que la pintura de caballete se adelanta al fresco y el grabado triunfa sobre la miniatura⁴⁵, sin embargo, dejó atrás esta transmisión de las imágenes, este juego de las estampas que podríamos incluir asimismo dentro de aquellas categorías que hacen del “homo sapiens” un “homo ludens”.

Finalmente, del largo rosario que constituyen las representaciones mencionadas de la “Última Cena” podemos concluir que la estampa de Cornelis Cort sobre la pintura de Livio Agresti da Forli en el oratorio del Gonfalone de Roma no sólo inspiró la composición de la “Cena” de Alonso Vázquez del Museo de Bellas Artes de Sevilla, además de la de Pedro de Morales del convento de Santa Clara de Carmona y otra anónima de colección particular sino también la mexicana de la catedral de Texcoco, atribuida al pintor Echave Orio en la cual se tuvo en cuenta, por otra parte, el grabado del flamenco Gerhard de Jode para componer el fondo de cortinajes que cobija la escena.

Fecha de entrega: 1 de septiembre de 2015.

Fecha de aceptación: 20 de noviembre de 2015.

⁴⁵ HUIZINGA, Johan: *Homo ludens*, Madrid, 1972, pp. 187-204 y p. 237.



Figura 1. Alonso Vázquez, “Última Cena”, Museo de Bellas Artes, Sevilla (R. Cómez).



Figura 2. Cornelis Cort, “Sagrada Cena” sobre una pintura de Livio Agresti da Forli (R.Cómez).

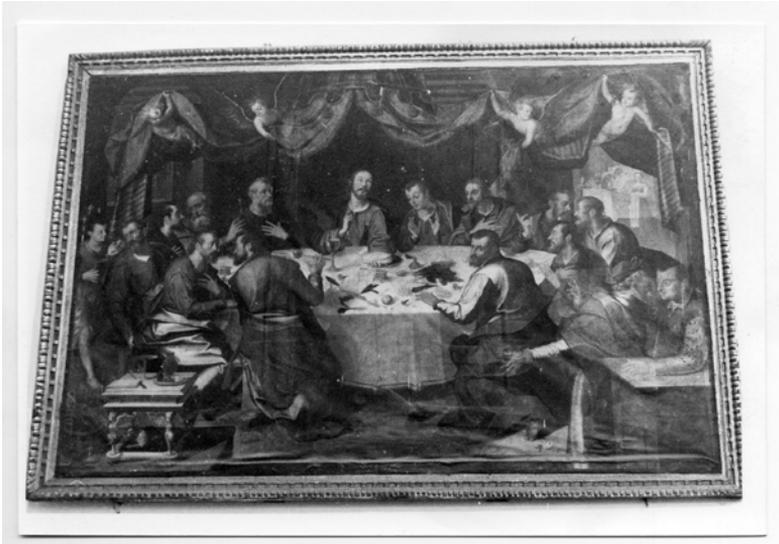


Figura 3. “Última Cena”, Catedral de Texcoco (R. Cómez).



Figura 4. Gerhard de Jode, “La Cena” (R. Cómez).