

**NOTAS PARA EL ESTUDIO DE LA INCIDENCIA DE LA
PINTURA FLAMENCA DE LA PRIMERA MITAD DEL
SIGLO XVII EN BURGOS.
LA HUELLA DE RUBENS Y VAN DYCK**

RENÉ-JESÚS PAYO HERNANZ

España fue uno de los territorios europeos que más directamente estuvo conectado con los Países Bajos desde un punto de vista artístico. Razones económicas y políticas hicieron que estas tierras, desde los últimos momentos de la Edad Media, dependieran de la Monarquía Hispánica o se encontraran en íntima conexión con ella. Mientras los Países Bajos del Norte iniciaron un proceso de afirmación clara de sus señas de identidad, basado en una adhesión mayoritaria a los postulados protestantes, que se coronó con la independencia de las provincias norteañas sellada oficialmente en 1648, las provincias del sur siguieron manteniendo su unión con España, dominando en ellas la fe católica, y permaneciendo en la órbita hispana hasta comienzos del siglo XVIII. Estas diferencias políticas y religiosas nos permiten comprender, en gran medida, los distintos caminos que van a tomar las plásticas holandesa y flamenca en el siglo XVII y son también la causa que explica la menor incidencia que tuvo en el arte español la pintura neerlandesa en la decimoséptima centuria (1). Sin embargo, el arte de los territorios flamencos del sur seguirá incidiendo notablemente sobre la pinto-

(1) A pesar de ello son relativamente importantes tanto en número como en calidad las colecciones de pintura holandesa en España (VALDIVIESO, Enrique: *Pintura holandesa del siglo XVII en España*. Universidad de Valladolid. 1973).

ra española en ese siglo, sobre todo mediante la llegada de obras, en gran cantidad, procedentes de estos lugares (2).

Históricamente, Burgos fue una de las urbes que más se distinguió por sus conexiones con los Países Bajos, sobre todo a raíz del intenso tráfico comercial que, dirigido por el Real Consulado del Mar, se desarrollaba a través de esta ciudad con los territorios holandeses y flamencos (3). Este comercio facilitó la llegada de una notable serie de piezas artísticas con esa procedencia, de tal suerte que la ciudad y la provincia presentan un rico muestrario de manifestaciones –sobre todo pictóricas aunque también escultóricas– fechables en el último cuarto del siglo XV y en las primeras décadas del siglo XVI (4). Desde la segunda mitad de este último siglo, coincidiendo con el declive de Burgos, la llegada de obras procedentes del Norte, va a ser mucho menor que en los momentos anteriores aunque no se va a producir un cese total en este tipo de importaciones. En muchos casos, la venida de pinturas con estos orígenes se produjo por vías y mecanismos diferentes a los que habían sido habituales tradicionalmente y por caminos indirectos. La huella que va a tener el arte flamenco en el mundo artístico burgalés del siglo XVII va a ser mucho menos evidente que en los instantes de esplendor de la ciudad (5). El panorama del arte en Burgos en estos momentos presenta unos caracteres sumamente provincianos, siendo esta ciudad un centro de producción meramente artesanal, poco permeable a las innovaciones artísticas europeas que eran asumidas

(2) DÍAZ PADRÓN, Matías: *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas. Escuela Flamenca*. Madrid. 1975. (2 tomos); DÍAZ PADRÓN, Matías: "La pintura flamenca en la España de los Austrias" en *Pedro Pablo Rubens. Exposición Homenaje*. Madrid. 1978. págs. 9-19; DÍAZ PADRÓN, Matías: *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*. Prensa Ibérica-Museo del Prado. Barcelona. 1995.

(3) BASAS FERNÁNDEZ, Manuel: *El Consulado de Burgos en el siglo XVI*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid 1963.

(4) BERMEJO, Elisa: *La pintura de los primitivos Flamencos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 2 Tomos. Madrid. 1980-1982; BERMEJO, Elisa: "Pintura de los Países Bajos" en *Las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI de la Catedral de Burgos*. Asociación de Amigos de la Catedral. Burgos. 1994; GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús: *Retablos flamencos en España*. Madrid. 1992.

(5) La incidencia de "lo flamenco" en la pintura burgalesa de los siglos XV y XVI es inmensa. Además de la llegada de obras flamencas a Burgos también hemos de analizar la huella que estas pinturas ejercieron sobre el arte de Burgos (SILVA MAROTO, María-Pilar: *La pintura hispanoflamenca en Castilla. Burgos y Palencia*. (3 tomos). Junta de Castilla y León. Valladolid. 1991).

con lentitud y ya no de forma directa sino, normalmente, vía Madrid. Fue a través de la corte o de personajes vinculados a ella como llegó a esta urbe y a su comarca la impronta más notable del arte de Flandes en la decimoséptima centuria si exceptuamos la probada presencia en la ciudad de grabados flamencos de los siglos XVI y XVII que incidieron de forma evidente en muchos de los pintores burgaleses del barroco (6).

Una de las personalidades artísticas más importantes de la Europa de la primera mitad del siglo XVII es la de Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Este pintor junto con Antonio van Dyck (1599-1641) son dos de los más notables exponentes de la pintura flamenca del siglo XVII. Ambos maestros, pero sobre todo el primero, se nos presentan como auténticos astros que iluminaron con sus producciones toda Europa y que consiguieron perpetuar el brillante panorama pictórico flamenco heredado en la decimoséptima centuria (7). La incidencia de ambos sobre el arte hispánico es muy relevante. Los modelos de los artistas flamencos –sobre todo de Rubens y de sus copistas– supieron reorientar los derroteros de la pintura española de la segunda mitad del siglo XVII hacia un nuevo estilo, generando un tipo de arte más sensual, vitalista y de aires más barroquistas que el que había sido característico en la primera parte de la centuria. Gracias a esta influencia, se fue abandonando, poco a poco, el sobrio contenido naturalista de corte claroscuro característico del barroco hispano de comienzos del seiscientos. La avalancha de obras de Rubens y en menor medida de Van Dyck –así como de otros maestros menores también contagiados de esta carga de cromatismo, dinamismo, extroversión y vitalidad– que llegaron a España en estos años, sobre todo a partir de 1630-1640, y la gran cantidad de estampas que sobre composiciones originales de los mismos se hicieron, abonaron perfectamente el camino para que la pintura española diera el paso hacia el pleno barroquismo que se evidenciará ya, en muchos casos, en los años centrales del siglo. También el Nuevo Mundo se vio inmerso en la influencia de los modelos flamencos seiscentistas sobre todo de Rubens (8).

(6) Artistas como Mateo Cerezo, padre, Pedro Ruiz de Camargo o Diego de Leiva utilizaron profusamente láminas de manieristas flamencas para la realización de sus composiciones.

(7) AYALA MALLORY, Nina: *La pintura flamenca del siglo XVII*. Alianza Forma. Madrid. 1995.

(8) RUIZ GOMAR CAMPOS, José Rogelio: "Rubens y la pintura Novo Hispana de mediados del siglo XVII". *Instituto de Investigaciones Estéticas*. N° 50. México.

I. – LA INCIDENCIA DEL ARTE DE RUBENS EN BURGOS

Como ya hemos señalado, muy notable va a ser la huella del gran pintor de Amberes en España y, en la actualidad, existe una amplia bibliografía que hace sobre todo referencia a la incidencia que tuvo en las grandes escuelas de pintura españolas (9). En los centros artísticos menores, como el burgalés, también podemos encontrar su presencia estética pero casi a modo de eco. Mientras en Madrid o Sevilla, los grandes artistas se dejaban inundar de la plástica y concepciones rubenianas para transformarlas, adaptarlas e interpretarlas de manera personal, incluso cuando las copiaban casi literalmente, en los centros artísticos menores –como Burgos–, en donde lo artesano predominaba sobre lo creativo, los modelos del pintor –que raramente eran conocidos directamente sino a través de estampas– van a ser plasmados con un notable servilismo. Casi siempre, se copiaban literalmente siendo los resultados finales sumamente ásperos y duros no logrando captar plenamente ni el dinamismo, ni la fuerza, ni, por supuesto, la gama cromática y tonal de los modelos originales.

Varias van a ser las formas a través de las cuales se dejó sentir la obra rubeniana en esta ciudad y en su comarca. En primer lugar, hemos de señalar la posible llegada de pinturas del propio maestro –aspecto éste aún no clarificado totalmente– que pudieron formar parte de algunas selectas y sumamente aristocráticas colecciones burgalesas y que apenas hubieran llegado a tener influencia en el arte lo-

1982. págs. 87-101; STASTNY, Francisco: "La presencia de Rubens en la pintura colonial", *Revista Peruana de Cultura*. Nº 4. Lima. 1965.

(9) Estudio pionero en este sentido es el trabajo de SORIA, Martín S.: "Some flemish sources of baroque paintings in Spain". *Art Buletin*. Nº 30. 1948. págs. 249-259; Recientemente se ha actualizado este tema en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *De pintura y pintores*. Alianza Editorial. Madrid. 1993. o CASTAÑER, Xesqui: "Rubens como generador de imágenes. Dibujos y grabados a partir de su obra". *Lecturas de Historia del Arte*. T.IV. Instituto Ephialte. Vitoria. 1994. págs. 350-356. Algunos estudiosos extranjeros han tratado, desde diferentes enfoques, este asunto como VOSTERS, S.A.: *Rubens y España. Estudio estético-literario sobre la estética del barroco*. Madrid. 1990. Entre las últimas aportaciones al respecto destaca la de Navarrete Prieto que, además de recoger pormenorizadamente la huella rubeniana en la pintura andaluza del siglo XVII, hace una magnífica síntesis de todo lo publicado al respecto hasta este momento (NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid. 1993).

cal, ya que los pintores de Burgos y sus contornos no podrían tener, normalmente, acceso a ellas. Es también importante destacar la llegada de piezas salidas de los talleres de maestros flamencos del siglo XVII que siguieron las pautas creadas por el gran pintor de Amberes y que –teniendo en cuenta la aceptación que tuvo su estilo– se dedicaron a repetir sus modelos de cara a un mercado que las aceptaba gustosamente. Por fin, hemos de señalar que el éxito que tuvieron las composiciones de Rubens motivó que muchas de ellas fueran grabadas convirtiéndose estas láminas en fértil fuente de inspiración que sí se dejó sentir en Burgos de forma evidente.

1. POSIBLE PRESENCIA DE RUBENS EN LAS COLECCIONES BURGALÉSES

La obra del gran pintor flamenco pudo hallarse presente en algunas colecciones de personalidades notables vinculadas a Burgos. En concreto, sabemos que pinturas salidas de su taller formaron parte del conjunto de obras que poseía el duque de Lerma (10). Conocemos, según señala el propio Rubens, en una carta dirigida a Sir Dudley Carlton, que habían sido realizados *dodeci Apostoli con un Cristo fatti di mei discipoli dalli origineli che ha il Duca di Lerma da mia mano...* (11). Aunque no lo sabemos con seguridad –no hay ninguna prueba concluyente para realizar tal afirmación–, quizá esta serie, la que había salido de manos del maestro, pudo encontrarse temporalmente en las colecciones del Palacio Ducal de la villa lermeña (12), pero también pudo ubicarse entre las notables series de pinturas que don Francisco Gómez de Sandoval tenía en la Casa de la Ribera o en el convento de San Pablo de Valladolid sobre el que el valido tenía el patronato (13). Hemos de señalar que poca o ninguna

(10) Para conocer la importancia de las colecciones ducales se debe acudir a CERVERA VERA, Luis: *El conjunto palacial de la villa de Lerma*. 2 Tomos. Burgos. 1995.

(11) CARPENTER, W.H.: *Mémoires et documents inédits sur Antoine van Dyck el P.P. Rubens*. 1852. pág. 172. (citado por DÍAZ PADRÓN, Matías: *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas. Escuela Flamenca*. Tomo I. Madrid. 1975. págs 236-238).

(12) CERVERA VERA, Luis: *Bienes muebles en el Palacio Ducal de Lerma*. Editorial Castalia. Valencia. 1967. En los inventarios publicados por Cervera no hay datos concluyentes al respecto.

(13) PALOMARES IBÁÑEZ, Jesús María: *El patronato del duque de Lerma sobre el convento de San Pablo de Valladolid*. Publicaciones de la Universidad de Valladolid. Valladolid. 1970.

influencia tuvieron estas obras en la pintura del entorno, aunque pudiera demostrarse su ubicación en Lerma. Lo cierto es que, en la actualidad, esta serie se halla en el Museo del Prado por lo que hemos de deducir que, en un determinado momento, pasó a formar parte de las colecciones reales y de ahí, en el siglo XIX, al antedicho Museo (14). Sea como fuere, este conjunto ha de fecharse hacia 1612-1613 y creó un modelo a seguir con posterioridad. De él se hicieron diversas copias, algunas por el propio Rubens y otras por sus más estrechos colaboradores. Como veremos más adelante también se realizaron, al menos, dos series de grabados que contribuyeron a su difusión. Estas láminas sí que tuvieron, según señalaremos, alguna incidencia sobre el arte burgalés.

Por otro lado, sabemos que Rubens estuvo en tierras burgalesas, aunque efímeramente, en concreto en La Ventosilla, en relación con la finalización del gran retrato ecuestre del duque de Lerma. Esta pintura, realizada por el maestro en 1603, se custodió en la Casa de La Ribera de Valladolid y hoy, tras una azarosa historia, se encuentra en la primera pinacoteca española (15). No creemos que esta puntualísima presencia del flamenco en Burgos tuviera ninguna repercusión efectiva sobre los profesionales locales de la pintura.

2. OBRAS DE SEGUIDORES DE RUBENS EN BURGOS

Ya hemos dicho que en torno al gran maestro flamenco surgió un impresionante y disciplinado taller que colaboraba con él para poder satisfacer el enorme número de encargos que le llegaban (16). Sólo así se puede explicar la gran serie de pinturas que conforman el catálogo rubeniano. Muchos de estos colaboradores, con el tiempo, se independizaron pero siguieron manteniendo viva la huella de Rubens. La aceptación de los modelos por él creados fue tan grande que no sólo se reclamaban piezas directamente salidas de su mano sino también obras de pintores que seguían más o menos al pie de la letra sus composiciones. Estos profesionales, en una primera generación, pudieron

(14) DÍAZ PADRÓN, Matías: *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas. Escuela Flamenca*. Tomo I. Madrid. 1975. págs 236-238. Este estudioso hace una reconstrucción de los posibles lugares de ubicación de la serie de Apóstoles.

(15) PESCADOR DEL HOYO, M.C.: "De cómo llegó al Prado el retrato del duque de Lerma". *Goya*. N° 207. 1987. págs. 148-151.

(16) HELD, J.: *Rubens and his Circle*. Princenton. 1982.

aprender de este pintor directamente o incluso, como hemos dicho, haber formado parte de su taller. En una segunda fase, coincidente con la segunda mitad de la centuria, los pintores flamencos ya no lo podrían conocer personalmente sino a través de algunas de sus más famosas obras que fueran accesibles o por medio de los grabados que, sobre sus composiciones, otros profesionales hubieran realizado.

Una de las obras más pensadas y preparadas de Rubens fue el famoso tríptico de *La Exaltación de la Cruz*, pintado para la iglesia de Santa Valpurga, hacia 1610, y que en la actualidad se encuentra en la Catedral de Amberes. Sin duda, se trata una de las pinturas maestras del arte rubeniano cargada de fuerza y dramatismo, aunque todo ello tamizado por el uso de una gama cromática bastante sensual, matizada por un fuerte juego de luz y de sombra que genera una atmósfera de tensa emoción. Esta pintura hubo de causar, por necesidad, una gran conmoción en los ambientes artísticos de la ciudad. Esto motivó que fuera copiada con asiduidad por los pintores de la urbe y que de ella se hiciera una notable serie de grabados con mayores o menores variantes. Prueba de la gran difusión y aceptación que tuvo esta escena la tenemos en el hecho de que se han localizado, en España, bastantes pinturas que la reproducen (18). En el Museo de la Parroquia de Santo Domingo de Castrojeriz encontramos un cobre que representa *La Exaltación de la Santa Cruz*. Se trata de una obra de origen flamenco, muy probablemente pintada a mediados del siglo XVII, que se inspira en la antedicha pintura de Amberes aunque invirtiéndola. Sin duda, el pintor flamenco que realizó este cobre tuvo como modelo de inspiración algún grabado que reprodujera el tema central del tríptico y también las puertas laterales en una sola escena. Sabemos que J. Witdoeck (19) grabó en una sola lámina las tres tablas invirtiendo la composición (20). Todos los rasgos que aparecen en el cobre se hallan casi totalmente extraídos del grabado de Witdoeck,

(17) AYALA MALLORY, Nina: *La pintura flamenca del siglo XVII*. Alianza Forma. Madrid. 1995. pág.15.

(18) VALDIVIESO, Enrique: Fichas del catálogo de la Exposición, en *Pintura flamenca barroca (cobres del siglo XVII)*. Logroño. 1996. Ficha Nº 49. pág. 215.

(19) Fueron muchos los grabados que este artista, discípulo de Lucas Vosterman, hizo tomando como modelo la obra de Rubens entre 1615 y 1642 (CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN: *Rubens and his Engravers. An Exhibition*. P. & D. Colnaghi & CO. LTD. London. 1977. Nº 138 y ss.)

(20) ROOSES, Max: *L'Oeuvre de P.P. Rubens. Histoire et Description de ses Tableaux et dessins*. Editions Davaco. Soest-Holland. 1977. págs. 68 y ss.



La Exaltación de la Cruz. Copia de Rubens. Museo Parroquial de Santo Domingo de Castrojeriz. Óleo sobre cobre.



La Exaltación de la Cruz. Grabado de J. Widoeck sobre composición de Rubens.

siendo fiel hasta los últimos detalles, ya que incluso los motivos arquitectónicos que hallamos en el paisaje del fondo responden, miméticamente, a la antedicha lámina. Solamente algunos elementos —que podemos considerar menores— difieren entre este cobre y la que consideramos su posible fuente grabada. En primer lugar, tenemos el tratamiento más naturalista y vitalista que el pintor ha dado a su obra. Frente al grabador que representó una naturaleza casi muerta, en la zona izquierda de la escena, en plena consonancia con el patético acontecimiento que se está desarrollando en el centro, el pintor ha plasmado un árbol con ramas verdes. La calidad de este cobre es bastante inferior, por supuesto, a la de la pintura original de la Catedral de Amberes y también presenta una fuerza menor al grabado de Witdoeck. Aunque, como hemos señalado, las líneas compositivas siguen al pie de la letra los modelos primigenios, el resultado final resulta algo forzado cayendo en una teatralidad excesiva. La factura es discreta ya que la pincelada no se desarrolla con sutiles acabados. Sin embargo, la atmosfera general conseguida es más que aceptable, lográndose un ambiente de bruma en los fondos y unos contrastes lumínicos en los primeros planos, teñidos de un fuerte cromatismo, en donde resaltan los rojos y los verdes y en los que el pintor ha dejado muestras de sus capacidades virtuosistas en algunos puntos como la coraza del soldado que procede a la elevación de la cruz, plasmando en ella una iluminación diferencial. Desconocemos con exactitud cuándo y cómo ingresó esta pieza en las colecciones pictóricas de Castrojeriz. Sin duda, proviene de alguna de las donaciones que hicieron los condes de Castro y marqueses de Hinojosa a la iglesia colegial de Nuestra Señora del Manzano sobre la que tenían el patronato (21). En los años 70, esta pieza se incorporó al Museo Parroquial de Santo Domingo de Castrojeriz.

Las composiciones para la serie del *Triunfo de la Eucaristía*, realizadas por Rubens con el fin de que se ejecutara una serie de tapices para el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, tuvieron también un enorme éxito de difusión. Se realizaron estas escenas por mandato de la infanta Isabel Clara Eugenia hacia 1626. Otro cobre, de ascendencia flamenca, se conserva en el Museo de la Parroquia de Santo Domingo de Castrojeriz y representa el *Triunfo de la Iglesia*. Esta pin-

(21) MORELL PEGUERO, Blanca y GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Catálogo de los fondos documentales de la villa de Castrojeriz*. Excma. Diputación Provincial de Burgos. Burgos. 1973.

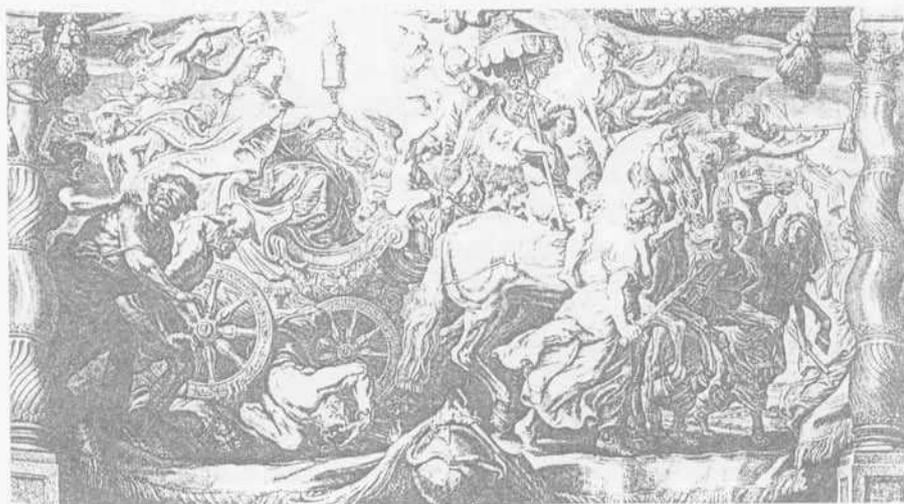
tura se inspira en una de las composiciones que para la antedicha serie pintó el flamenco (22). De ésta y del resto de las escenas seriales eucarísticas se hicieron, muy pronto, grabados por pintores y grabadores como Nicolás Lawers y Schelte á Bolswert (23) facilitándose con ello, muy notablemente, su conocimiento. Este cobre de Castrojeriz, probablemente, se inspira en uno de esos grabados que pudo ser copiado por un pintor de Flandes, en la segunda mitad del siglo XVII, y llegaría a España importado, como otras tantas obras de este género. Las diferencias más evidentes con respecto al cartón original, sus correspondientes tapices y los grabados originales estriban en el hecho de que en esta pieza se ha obviado por completo todo el escenográfico marco arquitectónico que en el primer término podemos hallar en la composición primigenia. También ha desaparecido el conjunto de angelitos revoloteadores que, jugando con festones, se muestran en los modelos originales, lo mismo que la cartela que preside la parte superior. Otra diferencia notable es el distinto tratamiento que se da a la alfombra sobre la que está discurriendo el cortejo ya que, mientras en los modelos originales y en los grabados ésta presenta en su extremo una serie de flecos, en el cobre que nos ocupa no están presentes. A pesar de ello, en esta obra se sigue, de forma casi mimética, la composición inicial con una fidelidad pasmosa. Incluso los personajes que quedaban en parte ocultos por el marco arquitectónico, que fingidamente se encontraba en el primer plano de la escena, tanto en los cartones como en los tapices y en los grabados, aquí se hallan cortados no habiéndose atrevido el pintor a terminarlos. Iconográficamente este trabajo se encuadra perfectamente en la ideología contrarreformista de una catolicidad triunfante que vence a sus enemigos. La Iglesia, portando una custodia, está encima del carro tirado por cuatro caballos blancos. Un ángel le corona con una tiara. Los caballos son guiados por otros ángeles, alguno de los cuales lleva los emblemas papales, aspecto éste que pretende la reafirmación del poder del papado. El Espíritu Santo se halla presente por delante de la figura de la Iglesia dirigiendo su camino. Los enemigos de la Fe son atropellados por las ruedas del carro y una mujer con una lámpara de aceite guía a los perdidos.

(22) TORMO, E.: *En las Descalzas Reales de Madrid. Los tapices: La Apoteosis Eucarística de Rubens*. Madrid. 1945. JUNQUERA, Paulina y Juan José: "Serie de tapices La Apoteosis de la Eucaristía". *Reales Sitios*. Nº 2. 1969.

(23) POORTER, Nora de: *Corpus rubenianum. Part II. The Eucarist Series*. Belgium. 1978. Nº 149-154.



Triunfo de la Iglesia. Copia de Rubens. Museo Parroquial de Santo Domingo de Castrojeriz. Óleo sobre cobre.



Triunfo de la Iglesia. Grabado de Schelte à Bolswert sobre composición de Rubens.

En el convento de madres clarisas de la villa de Lerma se conserva otro cobre, fechable a mediados del siglo XVII y de ascendencia flamenca, que también se halla inspirado en una de las composiciones que Rubens desarrolló para la serie del *Triunfo de la Eucaristía*. Se trata del *Triunfo de la Eucaristía sobre la idolatría*. Muy probablemente está inspirado en la lámina que con este tema abrió Schelte á Bolswert (24) y que sirvió como fuente de inspiración no sólo a pintores de Flandes sino también a tejedores de tapices como a los Van den Hecke (25). Como todas las escenas de la serie, la de este cobre está dentro del amor por lo teatral, apoteósico y alegórico que se nos presenta tan del gusto barroco. Esta pintura ha prescindido del enmarcamiento arquitectónico que se halla tanto en los cartones como en los tapices así como en los grabados de Bolswert. Un ángel luminoso irrumpe en la parte superior de la escena con un cáliz en la mano ahuyentando a aquéllos paganos que iban a sacrificar un toro a Júpiter. Todos los personajes se desplazan hacia la izquierda de la composición, como impulsados por la fuerza de la verdadera fe, lo cual dota de un enorme dinamismo a la pintura. Al fondo, casi desdibujados, encontramos un grupo de personajes que proceden a realizar las ceremonias previas al sacrificio.

3. LAS PINTURAS ESPAÑOLAS REALIZADAS SOBRE GRABADOS DE COMPOSICIONES DE RUBENS

La tercera gran vía de incidencia de la obra de Rubens en España fue la del grabado, sobre todo realizado en Flandes, ya que en nuestro país fueron escasas las láminas que se abrieron con escenas del pintor y cuando éstas se hicieron, normalmente tomaron como fuente de inspiración otros grabados, no originales, desvirtuándose con ello las composiciones iniciales (26).

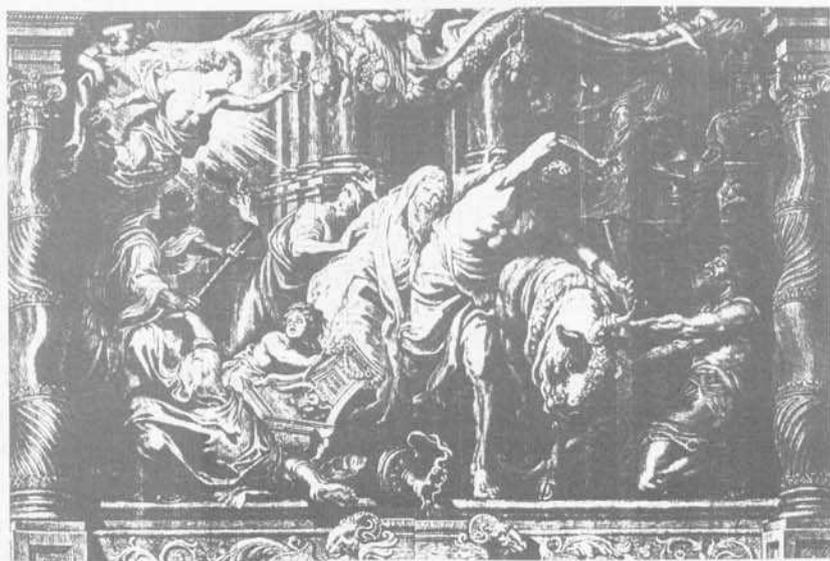
(24) POORTER, Nora de: *Corpus rubenianum. Part II. The Eucarist Series*. Belgium. 1978. N° 202.

(25) *Tapiseries bruxelloires au siècle de Rubens*. Musées Royaux d'Art et d'histoire, Viena Kunsthistorisches Museum. 1977.

(26) CARRETE PARRONDO, Juan, CHECA CREMADES, Fernando y BOZAL, Valeriano: *El grabado en España. Summa Artis*. T. XXXI. Madrid. 1987. pág. 340.



Triunfo de la Eucaristía sobre la idolatría. Copia de Rubens. Convento de Madres Clarisas de Lerma. Óleo sobre cobre.



Triunfo de la Eucaristía sobre la idolatría. Grabado de Schelte à Bolswert sobre composición de Rubens.

Fueron los artistas del taller de Rubens quienes más se destacaron –como ya señalamos– en la realización de láminas grabadas con composiciones del maestro. Destacan Cornellis Galle “el viejo” (1576-1650), Boéce a Bolswert (c.1580-1633), Schelte à Bolswert (c.1586-1659), Lucas Vosterman “el viejo” (1595-1675), Paulus Pontius (1603-1658) y Christopher Jegher (1596-1653) (27), aunque también habrá profesionales posteriores al pintor que seguirán realizando grabados de sus creaciones, logrando así perpetuar su influjo en el tiempo.

La influencia en España de los grabados que de las creaciones del gran maestro realizaron este notable grupo de profesionales de su entorno ha sido ya abordada en múltiples trabajos con magníficos resultados, como ya señalamos anteriormente. No es nada difícil encontrar ecos evidentes de la notable huella que las creaciones de Rubens tuvieron sobre artistas españoles (Murillo, Cano, Camilo, Carreño...) que, sin duda, llegaron a conocerlas a través de estas láminas ya que la mayor parte de estos profesionales –sobre todo los que se hallaban al margen de la Corte– no tenían posibilidad de entrar en contacto directo con las creaciones originales del flamenco. Son muchos los testimonios de la presencia de grabados de composiciones rubenianas en los talleres de pintores del siglo XVII y XVIII que corroboran lo dicho (28).

Aún en un centro de escasa vitalidad artística, como lo era Burgos en los siglos del Barroco, la fuerza, potencia expresiva y sensualidad de las composiciones rubenianas grabadas captaron el interés de los pintores que comenzaron a ver en ellas un mayor caudal de posibilidades expresivas que las que les ofertaban los grabados manieristas flamencos o italianos anteriores que, hasta el primer tercio del siglo XVII, habían sido una de sus principales fuentes de

(27) VOORHELM SCNEEVOOGT, C.G.: *Catalogue des estampes gravées d'après P.P. Rubens avec l'indication des collection où se trouvent les tableaux et gravures*. 5 vols. Amberes. 1882-1910; BODART, Didier: *Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*. Exhibition. Gabinetto Nazionale delle Stampe. Rome. 1977; CÁTALOGO DE EXPOSICIÓN: *Rubens and his Engravers. An Exhibition*. P. & D. Colnaghi & CO. LTD. London. 1977.

(28) Ya Palomino hizo mención de la profusión que tuvieron las estampas de Rubens en los obradores de pintura PALOMINO, A.: *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso Español Pintoresco y Laureado*. Madrid. 1847. pág. 956; Diego Valentín Díaz poseía, al menos, un grabado de Rubens en su obrador (PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “Un grabado de Rubens en casa de Diego Valentín Díaz”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Valladolid. 1970)

inspiración. Los pintores españoles, y por supuesto también muchos burgaleses, comenzaron a dejarse influir por estas composiciones grabadas que serán plasmadas en lienzo literalmente, eso sí, casi siempre de una forma áspera y dura, sin captar del todo el ondulante ritmo de los originales y sin mostrar –ya que el modelo no lo permitía– la riqueza cromática de los lienzos de Rubens sobre los que se habían realizado las láminas.

En la Colegiata lermña, ubicado en la actualidad en una de las capillas absidiales, se conserva un lienzo, fechable en la segunda mitad del siglo XVII que representa la *Exaltación de la Santa Cruz* y que toma como modelo el tríptico que con este tema pintó el maestro para la iglesia de Santa Valpurga de Amberes y que, como ya hemos visto, se halla en la Catedral de esta ciudad flamenca. Muy probablemente esta pintura fue realizada en España ya que la calidad que normalmente presentan las copias flamencas de obras de Rubens suele ser mucho mayor. Sin duda, la escena está inspirada en algún grabado que reproduce la obra original. Al contrario de lo que ocurre con el cobre de Castrojeriz, este lienzo tiene la disposición del original flamenco. Existe un grabado de J.B. Michelis en el que se toma la parte central del tríptico. Sin embargo, no creemos que fuera esta lámina la que sirvió como fuente de inspiración en este caso, ya que aquí la escena se nos presenta, al igual que en el cobre que hemos estudiado, apaisada, uniéndose con las tablas laterales sin solución de continuidad. Por otro lado, el grabado de Michelis es extremadamente respetuoso con los fondos de la tabla central de la catedral de Amberes mostrando un umbroso paisaje arbolado. Teniendo en cuenta la aparición de un paisaje idéntico en el fondo de este lienzo lermño que el que se desarrolla en el grabado de J. Witdoeck –y a pesar de que esta lámina está invertida con respecto al original y a la pintura que estamos estudiando– creemos que el lugar en donde se pudo inspirar esta escena debió ser éste aunque no descartamos la posibilidad de que exista algún grabado que mantenga la disposición original y en él se incluyan los laterales. Este lienzo se define por una pincelada dura, poco matizada, por un colorido ligeramente apagado y poco esmaltado al contrario de lo que suele ser habitual en los cobres con estas representaciones, aunque esto también se puede deber, en parte, al estado de suciedad

de esta obra (29). El pintor ha simplificado la composición con respecto a los grabados y al cobre de Castrojeriz ya que en la parte izquierda, en donde se ubica la figura de la Virgen y san Juan, se han hecho desaparecer los personajes que se hallaban encaramados al árbol que servía de fondo.



La Exaltación de la Cruz. Copia de Rubens. Colegiata de San Pedro de Lerma.
Óleo sobre lienzo

(29) El lienzo se encuentra en condiciones deplorables: destensado, con algunos rotos, con craquelados y con algunas superficies levantadas. Además presenta una notable capa de suciedad. Quizá una restauración de esta obra permitiría su perfecta valoración. No nos ha sido posible comprobar si presenta firma al hallarse colgado a una considerable altura.



La Exaltación de la Cruz. Copia de Rubens. (detalle). Colegiata de San Pedro de Lerma. Óleo sobre lienzo.

En el arco central de la Escalera Dorada de la Catedral de Burgos se hizo, a finales del siglo XVII, una pintura que toma como modelo el panel central del tríptico Moretus que se conserva en la Catedral de Amberes, que fue realizado por Rubens hacia 1611-1612 y que representa la *Resurrección* (30). Esta pintura debía estar ya ejecutada en 1677, fecha en la que se paga a Antonio Manso por la hechura del marco (31). La calidad de la obra burgalesa resulta sumamente discreta siendo, con toda seguridad, su autor un maestro burgalés de estos momentos. El conocimiento de esta composición, sin duda, se realizó a través de alguna lámina, muy probablemente la realizada por Schelte à Bolswert, aunque aquí el grabador invierte la escena grabada mientras que en el lienzo burgalés se mantiene la disposición primigenia (32).

(30) BODART, Didier: *Rubens*. Carroggio S.A. Ediciones. Barcelona. 1981. pág. 158.

(31) Archivo de la Catedral de Burgos. Libro de Fábrica 1643-1691. Cuentas de 1677. f. 339 R^o. Agradezco al Dr. Matesanz del Barrio el haberme proporcionado el dato de la hechura del marco que ayuda a fechar este trabajo.

(32) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *La pintura española e italiana de los siglos XVI-XVIII de la Catedral de Burgos*. Asociación de Amigos de la Catedral. Burgos. 1996. pág. 12.

En el Monasterio de San Pedro de Cardena –procedente del Museo de Burgos que lo cedió en depósito a mediados de este siglo– se conserva un lienzo, fechable en el siglo XVIII, que representa la *Última Cena* (33). Se inspira en la tabla que muestra el mismo tema y que, conservada en la Pinacoteca Brera de Milán, fue realizada por Rubens alrededor de 1631 (34). De esta pintura se hicieron varios grabados destacándose el que ejecutó Boèce à Bolswert (35). Muy probablemente alguno de ellos sirvió como modelo inspirativo. La calidad general de la obra es muy discreta. En un ambiente clausurista se plasma la escena. Los apóstoles en torno a la mesa permanecen atentos a la figura de Jesucristo. Destacan los intensos toques cromáticos impuestos por los vestidos de los personajes, en donde sobresalen los tonos rojizos, lo mismo que en el gran cortinaje que, a modo de dosel, recorre diagonalmente la parte superior.

En este monasterio –y con un origen semejante al del lienzo anterior– se custodia, en la actualidad, un óleo que hace pareja con aquél y que debe fecharse en los mismos momentos, siendo también posible que fuera pintado por el mismo maestro. Esta obra se inspira libremente en la pintura rubeniana titulada la *Venida del Espíritu Santo*, custodiada en la Alte Pinakothek de Munich y que fue grabada, en varias ocasiones, por Pontius (36). Con toda seguridad, el pintor español que realizó este lienzo manejó uno de esos grabados y lo interpretó de una manera personal, aunque el resultado final es muy discreto desde el punto de vista de la calidad.

En la villa de Santibáñez Zarzaguda se conserva, en la sacristía de la iglesia parroquial, un apostolado del que se han perdido las figuras del Salvador, la de San Juan y la de Santiago el Menor. Todos estos apóstoles, que a nuestro juicio fueron pintados en los años centrales del siglo XVIII, son un trasunto fidelísimo de los que fueron realizados por Rubens. Ya hemos hecho antes mención a la serie que el maestro

(33) PAYO HERNANZ, René-Jesús: "Actividad artística en el Monasterio de San Juan durante los siglos XVII y XVIII" en *Actas de las Jornadas de Historia del Monasterio de San Juan de Burgos*. (en prensa).

(34) BODART, Didier: *Rubens*. Carroggio S.A. Ediciones. Barcelona. 1981. pág. 194; FREEBERG, David: *Corpus rubenianum. The life of Christ after the Passion*. Belgium. 1972. N° 1-4.

(35) ROOSES, Max: *L'Oeuvre de P.P. Rubens. Histoire et Description de ses Tableaux et dessins*. Editions Davaco. Soest-Holland. 1977. pág. 68.

(36) FREEBERG, David: *Corpus rubenianum. The life of Christ after the Passion*. Belgium. 1972. N° 60-63.



Última Cena.
Copia de Rubens.
Monasterio de
San Pedro de Cardaña.



Última Cena.
Grabado de Boèce à Bolswert
sobre composición de Rubens.

pintara para el duque de Lerma de la que, como dijimos, se hicieron diversas copias que contribuirían a difundir los modelos. Muy pronto, se realizaron los correspondientes grabados entre los que sobresalen los que hicieron N. Ryckmans y P. Iselburg (37). Estos dos maestros, en algunas de sus láminas invirtieron la composición de los originales rubenianos. Sin duda alguna, el pintor que realizó esta serie tuvo como punto de inspiración los modelos transmitidos a través de las fuentes impresas. En los originales, el maestro presenta una gran calidad en la elegancia de los tipos y desarrollo de las poses. Las figuras se nos muestran, como señala Ayala Mallory, grandiosas en la mejor tradición clásica renacentista mezclándose en ellas realismo e idealización (38). Se ha sabido captar, en cada una, las diferentes personalidades y características propias de cada apóstol. Emergen fuertemente iluminados de un fondo oscuro, lo cual les dota de una gran fuerza volumétrica. Quedan representados con un giro de tres cuartos. Lamentablemente, las pinturas conservadas en Santibáñez Zarzaguda no son más que una tenue sombra de los originales y de las copias más aventajadas. El pintor no ha hecho más que plasmar, de una forma áspera, en los lienzos las composiciones pero ha sido incapaz de insuflarlas la vida que las obras originales presentan, dejando constancia de su incapacidad técnica, evidente en una pincela gruesa y poco matizada que impide soluciones delicadas tanto en las vestimentas como, sobre todo, en los rostros. Tampoco este maestro ha logrado dominar los juegos y gradaciones lumínicas ni las evoluciones tonales.

En la sacristía del monasterio de Oña, formando parte del conjunto de pinturas que decoran la cajonería, hallamos un lienzo que representa la *Educación de la Virgen*. En un inventario de 1847, existente en el Archivo Parroquial de Oña, se atribuyen a Pérez Camino 34 pinturas, de mediano formato, en las que se ven imágenes de santos, apóstoles y escenas marianas (39). Herrera Oria documentó estas piezas como obra de Pérez Camino (40). Pueden datar-

(37) VLIEGHE, Hans: *Corpus rubenianum*. Part II. Belgium. 1972.

(38) AYALA MALLORY, Nina: *La pintura flamenca del siglo XVII*. Alianza Forma. Madrid. 1995. pág. 109.

(39) Archivo Parroquial de Oña. *Inventario de lienzos que se trasladarán a Burgos*. Estas pinturas son, además de un Apostolado, los Padres de la Iglesia, San José, el Salvador, la Asunción, la Anunciación, la Familia de la Virgen, La Magdalena y otros santos.

(40) HERRERA ORIA, E.: *Oña y su real Monasterio. Estudio y transcripción del manuscrito del P. Barreda*. Publicaciones de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid. 1917. pág. 65.



San Andrés.
Copia de Rubens.
Iglesia parroquial de
Santibáñez Zarzaguda.
Óleo sobre lienzo.



San Andrés.
Grabado de P. Isselburg
Sobre composición
de Rubens.

se en el último tercio del siglo XVIII. Sin embargo, a nuestro juicio, existen dos manos en la ejecución de esta serie. El primer conjunto de pinturas, asignables a Pérez Camino sería el *Apostolado*, los *Cuatro Padres de la Iglesia*, *san Bernardo*, *san Ruperto* y *la imagen de la Inmaculada*. El resto quizá sean piezas salidas de otra mano y entre ellas debe incluirse la que aquí estudiamos (41). El autor de las mismas debió ser Manuel Vicente, que firma uno de los lienzos, en concreto el de san José (42). El óleo que ahora analizamos se inspira en la pintura que realizó Ruben que en la actualidad se conserva en el Museo Real de Amberes (43) y que fue grabado en varias ocasiones con mayores o menores simplificaciones (44). Sin duda, alguno de estos grabados fue el que sirvió como base a esta composición onniense y esto nos demuestra que, en el último tercio del siglo XVIII, seguían vigentes en Burgos los modelos rubenianos.



Santa Ana, san Joaquín
y la Virgen. Copia de Rubens.
Sacristía del Monasterio de
San Salvador de Oña.
Óleo sobre lienzo.

(41) PAYO HERNANZ, René-Jesús: "La pintura en Burgos a finales del siglo XVIII. El maestro pintor y dorador Romualdo Pérez Camino". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. 1997. (en prensa).

(42) Estas pinturas son, además del ya citado cuadro de San José, el Salvador, la Asunción, la Anunciación, la Educación de la Virgen y La Magdalena. Desconocemos el paradero del resto de las pinturas citadas en los inventarios.

(43) BODART, Didier: *Rubens*. Carroggio S.A. Ediciones. Barcelona. 1981.

(44) GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José María: *Renacimiento y Barroco. Imágenes para la Historia*. Instituto Ephialte. Vitoria. 1992. págs 92-93.



Santa Ana, san Joaquín
y la Virgen. Copia de Rubens.
Grabado de Schelte à
Bolswert sobre composición
de Rubens.

Uno de los relieves que se ubica en el banco del retablo mayor de la iglesia parroquial de Revilla Vallejera se halla inspirado en uno de los grabados de la serie el *Triunfo de la Eucaristía* sobre composiciones de Rubens que –como ya hemos señalado– circularon con profusión por Europa desde mediados del siglo XVII. Este retablo es, en su mayor parte, una obra prechurrigueresca de hacia 1660 (45). En la actualidad, el banco está constituido por un tabernáculo aprovechado de fines del siglo XVI que queda flanqueado por dos bellos relieves fechables hacia 1750 –añadidos a la obra originaria– alusivos a la *Última Cena* y al *Triunfo de la Fe*. Este último panel está directamente inspirado en el cartón diseñado por Rubens titulado el *Triunfo de la Fe*. Este modelo se guarda en el Museo del Prado y de él se conserva un boceto en el Fitzwilliam Museum de Cambridge (46). Sabemos que esta escena se copió en muchas ocasiones tanto para tapices como para pinturas (47). Podemos aventu-

(45) PAYO HERNANZ, René-Jesús: *El retablo en Burgos y comarca durante los siglos XVII y XVIII*. Tomo I. Exema. Diputación Provincial de Burgos. Burgos. 1997.

(46) BODART, Didier: *Rubens*. Carroggio S.A. Ediciones. Barcelona. 1981. pág. 187. N^o 676 y 676 a.

(47) RAMOS DE CASTRO, Guadalupe: "Triunfo de la Fe" en *Las Edades del Hombre. La Ciudad de Seis Pisos*. Soria. 1997. págs. 368-370.

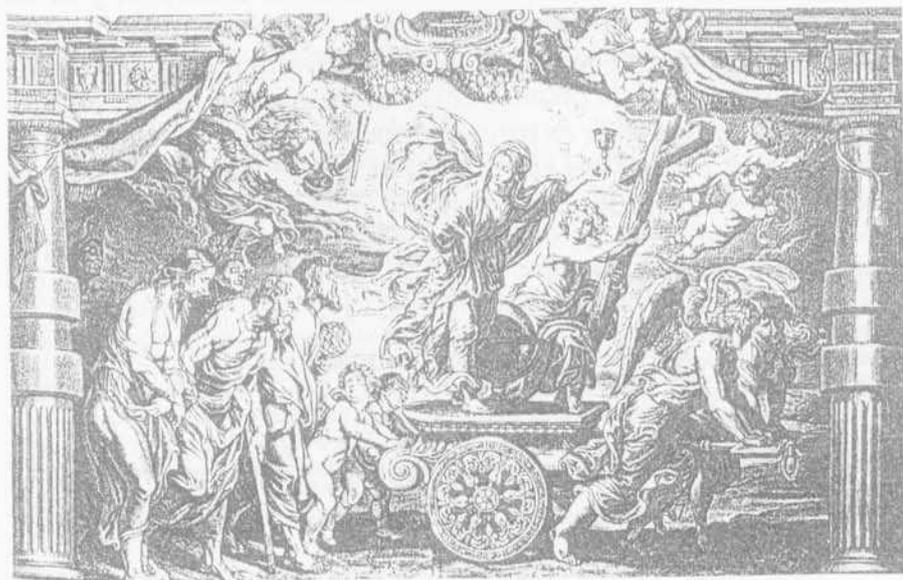
rar que el escultor que realizó este relieve tuvo como modelo de inspiración alguna lámina. Nicolás Lawers hizo un grabado de esta escena al poco de su realización (48). Tampoco descartamos que la fuente de inspiración del escultor fuera uno de los tapices que con el mismo tema circularon con profusión por España. La composición de este relieve resulta casi idéntica a la de los grabados y a las de los modelos originales. Todas las figuras se disponen en diagonal, colocándose sus ejes en paralelo, con lo cual se trata de dotar al conjunto de una notable sensación de movilidad. Dos angelitos tiran de un carro triunfante y sobre ellos aparece otro revoloteador. Sobre el carro se encuentra la figura de la Eucaristía que lleva, en su mano derecha, un cáliz refulgente. Un angelito la acompaña llevando una cruz. Entre la figura del ángel y de la Eucaristía hallamos una bola terráquea. Otros dos pequeños ángeles ayudan a mover el carro empujándolo. Sobre ellos, otro lleva una tea encendida que guía a las figuras de la Naturaleza, la Filosofía y la Ciencia que siguen el cortejo abierto por el Carro Triunfal. En la zona superior encontramos dos pequeños ángeles, ubicados entre un conjunto de nubes muy ampulosas, que sostienen una rocalla. Las variaciones que existen en este relieve con respecto a la composición original de Rubens y sus grabados son mínimas y se encuentran en algunas posturas de los personajes que difieren levemente del modelo original. Quizá esto sea más debido a la incapacidad técnica del maestro que a un consciente intento de dejar prueba de su originalidad. Otra diferencia sustancial es que mientras en el cartón original los angelitos de la parte superior portan una cartela, en este relieve sustentan la antedicha rocalla. Con respecto al grabado de Lawers, esta escena invierte la disposición compositiva.

Junto a las obras que tomaron como fuente de inspiración total a los grabados de las composiciones de Rubens, son también muy frecuentes las pinturas que las imitan más libremente, pudiéndose rastrear claramente la influencia rubeniana pero habiendo sido el maestro capaz de interpretar los modelos con una cierta libertad. Así, en la Colegiata de Nuestra Señora del Manzano de Castrojeriz se conserva un lienzo de mediados del siglo XVII que representa a la *Sagrada Familia*. Esta pintura tiene, en parte, su origen en un

(48) POORTER, Nora de: *Corpus rubenianum. Part II. The Eucarist Series*. Belgium. 1978.



Triunfo de la Fe. Copia de Rubens. Retablo Mayor de la iglesia parroquial de Revilla Vallejera (banco). Relieve policromado.



Triunfo de la Fe. Grabado de Nicolás Lawers sobre composición de Rubens.

grabado de Cornelis Galle I (donde a su vez se reproduce una composición de J.B. Paggi) en el que aparece la Virgen con el Niño y una corte de ángeles (49). El grabador Schelte à Bolswert, copian-do una composición de Rubens reflejó también una *Sagrada Familia* en la que encontramos bastantes semejanzas con el lienzo castreño, siendo la diferencia más notable la inversión de las figuras de la Virgen y san José (50). Sin embargo, los tipos del Niño Jesús y de san José, resultan muy parecidos no así tanto el de la Virgen. Quizá la composición de Paggi estuviera influida por la de Rubens a través del grabado de Bolswert o quizá Galle, sobre la composición de Paggi, introdujo elementos rubenianos ya que sabemos que conoció perfectamente las creaciones del flamenco pues se dedicó a hacer múltiples grabados de las mismas.

La Colegiata de Nuestra Señora del Manzano de Castrojeriz guarda otro lienzo, fechable a comienzos del siglo XVIII, que a nuestro juicio fue realizado por algún pintor de la corte y que representa a *Santiago en la Batalla de Clavijo*. La figura principal del santo a caballo se halla en íntima conexión formal con la del lienzo que con este mismo tema se conserva en el Museo de Budapest y que pintara Juan Carreño de Miranda hacia 1660 (51). Ambas figuras del caballero, la del lienzo de Budapest y la de Castrojeriz, parece que encuentran su modelo inspirativo en el *San Jorge* del Museo del Prado, obra de Rubens (52) y que Carreño pudo conocer de primera mano. Desconocemos con seguridad la fuente de dónde extrajo el anónimo pintor de este lienzo castreño esta figura. No sabemos si se inspiró en Carreño o directamente en la pintura de Rubens —que desde 1640 formaba parte de las colecciones reales—, o quizá en algún grabado que reprodujera la escena (53).

(49) HOLLSTEIN, F.W.H.: *Dutch and flemish etchings engravings and woodcuts c.a. 1450-1700*. Amsterdam. T. VII. pág. 51. N° de catálogo 43.

(50) ROOSES, Max: *L'Oeuvre de P.P. Rubens. Histoire et Description de ses Tableaux et dessins*. Editions Davaco. Soest-Holland. 1977. págs. 68 y ss.

(51) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo. 1650-1700*. Ministerio de Cultura. Banco Herrero. Madrid. 1986. pág. 33.

(52) VLIEGUE, H.: "Saints", *Corpus Rubennianum*. T.VIII. Bruselas.1973. Figuras N° 17 a 20.

(53) Existe un grabado que reproduce parte de la escena creada por Rubens y que fue realizado por W. Pannels aunque invirtiéndola (VLIEGUE, H.: "Saints", *Corpus Rubennianum*. T. VIII. Bruselas. 1973. Figura. N° 20.)

En la iglesia parroquial de Torresandino se conserva un lienzo de la *Asunción*, fechable en los años iniciales del siglo XVIII y en el que la imagen de la Virgen está directamente extraída, en gran medida, del grabado que, sobre una composición de Rubens con este tema realizó Paulus Pontius (54). Muy probablemente esta obra tenga orígenes burgaleses.

II. - LA INCIDENCIA DEL ARTE DE VAN DYCK EN BURGOS

Junto a Rubens fue Van Dyck quien, de entre todos los pintores flamencos, más incidencia tuvo en la pintura europea y española. A través de obras originales que del maestro llegaron a España, al igual que de copias o por medio de sus grabados, la huella vandickiana resulta verdaderamente notable, incluso en pintores de primera magnitud (55). Ejemplo de ello lo tenemos en Mateo Cerezo, hijo, discípulo aventajado de Carreño, que se nos muestra como un profesional muy imbuido en los ideales tizianescos y vandickianos que imperaban en el taller de ese pintor (56).

LA INFLUENCIA DE LOS GRABADOS DE VAN DYCK EN LA PINTURA BURGALESA

Al igual que en el caso de Rubens, de la obra de Van Dyck también se hicieron numerosas estampas que reproducían los modelos del maestro y que contribuyeron a extender su estela estética. Silva Maroto ha recogido múltiples testimonios de la incidencia que estos grabados tuvieron en la pintura hispana del siglo XVII (57).

(54) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *De pintura y pintores*. Alianza Editorial. Madrid. 1993. figura 138.

(55) TRAPIER, E. Du Gué: "The School of Madrid and Van Dyck". *Burlington Magazine*. 1957. pág. 265 y ss.

(56) BUENDÍA, José Rogelio y GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*. Excma. Diputación Provincial de Burgos. Burgos 1986; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en España. 1600-1750*. Cátedra. Madrid. 1992. pág. 316.

(57) SILVA MAROTO, Pilar: "La utilización del grabado por los pintores españoles de la época de Velázquez" en *Velázquez y el arte de su tiempo*. Editorial Alpuerto. Madrid. 1991. pág. 309 y ss.

Una de las escenas creadas por él y que más suerte tuvo desde el punto de vista de la difusión fue la de la *Piedad*, o *Lamento sobre Cristo muerto*, cuyo original, pintado hacia 1628, se conserva en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes (58). De esta obra se hicieron multitud de copias –algunas en el propio taller como la conservada en el Museo del Prado– pero que, en la mayor parte de los casos, no se inspiraron en el modelo original sino en los muchos grabados que de ella se hicieron en los siglos XVII y XVIII (59). Quizá la lámina con esta escena que más difusión tuvo fue la que realizó Snyers (60). En la catedral de Burgos y en una colección privada de esta ciudad se conservan dos lienzos españoles con esta composición. Se trata de obras de notable calidad, sobre todo la de la Catedral burgalesa. Creemos que ambas deben fecharse en los años finales del siglo XVII.



Lamento sobre Cristo muerto.
Copia de Van Dyck.
Catedral de Burgos.
Óleo sobre lienzo

(58) LARSEN, Erik: *Van Dyck. 1626-1641*. Rizzoli Editore. Milano. 1980. pág. 98.

(59) FREEBERG, David: *El poder de las imágenes*. Cátedra. Madrid. 1992. págs. 151-153; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, José María: *Renacimiento y Barroco. Imágenes para la Historia*. Instituto Ephiante. Vitoria. 1992. págs. 56-57.

(60) HOLLSTEIN, F.W.H.: *Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts c.a. 1450-1700*. Tomo. XXVII. Amsterdam. Nº de catálogo 2.



Lamento sobre Cristo muerto.
Grabado de Snyers sobre
composición de Van Dyck.

Nicolás Antonio de la Cuadra es uno de los maestros más sobresalientes que trabajan en el Burgos de comienzos del siglo XVIII (61). Sin duda alguna, la serie de trabajos más importantes que este profesional realizó para esta ciudad fue el conjunto de retratos de los obispos y arzobispos burgaleses promovido por el culto prelado burgalés don Manuel Francisco Navarrete y Ladrón de Guevara (62). Gutiérrez Pastor –que ha realizado, recientemente, un interesante estudio sobre este pintor– ha señalado que De la Cuadra empleó la Iconografía de Van Dyck para inspirarse en la ejecución de la serie de obispos

(61) GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: "Nicolás Antonio de la Cuadra y la difusión de la pintura barroca cortesana en Vizcaya". *Anuario del Departamento de Historia del Arte*. Tomos VII y VIII. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid. 1995-1996. págs. 95-132. La huella de los retratos flamencos en la pintura española del Siglo de Oro ya fue detectada por DÍAZ PADRÓN, Matías: "Influencia y legado del retrato flamenco en la España de los Austrias". *A.E.A.* Nº 218. 1982. págs. 129-142.

(62) MARTÍNEZ SANZ, Manuel: *Historia del templo catedral de Burgos*. Edición Facsimilar de la de 1866. Publicaciones de la Institución Fernán González. Burgos. 1983.

más antiguos de esta impresionante galería (63). Según este estudio la utilización de modelos de Van Dyck es directa, de la estampa al retrato, en más de treinta casos, e indirecta en cuanto a la inspiración en los gestos de las manos, poses del cuerpo y giro de las cabezas tono ampuloso y mundano de la afectada elegancia vandickiana en otros muchos.

En el Museo Parroquial de Santo Domingo de la villa de Castrojeriz se conserva una pintura, probablemente realizada por un pintor español, que reproduce un modelo de Antonio van Dyck. Se trata de una copia, ya de finales del siglo XVII o de los inicios del siguiente, de un modelo del que existen varias versiones, conservadas en el Dulwich College Picture Gallery de Londres y en galerías de Munich y Cambridge (64). Estos originales tienen una clara relación estética con obras de Rubens y de Tiziano. Las principales diferencias entre estas pinturas y la de Castrojeriz, además de las derivadas de la mayor calidad de las obras inglesas y alemana, estriban en el distinto tratamiento de los fondos. Mientras en los originales vandickianos predominan los tonos oscuros y en el ángulo superior izquierdo aparece una columna, el lienzo de Castrojeriz es más luminoso y en ese mismo ángulo encontramos un rompimiento de cielo con la figura de un angelito.

Creemos que el pintor que ejecutó este óleo se inspiró en el grabado que Paulus Pontius hizo de la obra original y que fue impreso, en Amberes, por Gaspar Hollander (65). La calidad de la pintura castreña nos hace sospechar que nos encontramos ante una pintura salida de un importante obrador, quizá madrileño. Por ello, posiblemente, su ingreso en las colecciones pictóricas de alguna de las iglesias de Castrojeriz –quizá en las de la Colegiata– se verificó por una donación de algún patrono destacado como los condes de Castro y marqueses de Hinojosa.

(63) GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: "Nicolás Antonio de la Cuadra y la difusión de la pintura barroca cortesana en Vizcaya". *Anuario del Departamento de Historia del Arte*. Tomos VII y VIII. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid. 1995-1996. pág. 112; MAUQUOY-HENDRICKX, Marie: *L'Iconographie de Anton van Dyck*. Bruselas. 1956.

(64) BROWN, Christopher: *Van Dyck*. Phaidon Press. Limited. Norfolk. 1982. pág. 123.

(65) HOLLSTEIN, F.W.H.: *Dutch and flemish etchings engravings and woodcuts c.a. 1450-1700*. Tomo. XVII. Amsterdam. págs. 147 y ss. Nº de catálogo 21. Paulus Pontius fue un importante grabador, discípulo de Lucas Vosterman que vivió entre 1603 y 1658. Una parte muy importante de su actividad como grabador se centró en reproducir, en láminas, pinturas de Rubens y Van Dyck.



Virgen con el Niño.
Copia de Van Dyck.
Museo Parroquial de
Santo domingo de Castrojeriz.
Óleo sobre lienzo.



Virgen con el Niño.
Grabado de Paulus Pontius
sobre composición de Van Dyck.

Esta obra guarda notables semejanzas con la que se conserva en el Monasterio de Cañas en La Rioja lo que nos prueba, claramente, que dicha composición tuvo un notable éxito (66). La diferencia más significativa estriba en el hecho de que la pintura riojana es, a nuestro juicio, más tosca en su factura que la burgalesa. En el lienzo de Cañas, el vestido de María adquiere unos tintes rosáceos y el plegado de los paños está mucho menos logrado. En la de Castrojeriz el vestido de la Virgen tiene tonos rojizos, perfectamente matizados, según el grado de iluminación. Además, en esta pintura, aparecen algunos elementos que se hallan ausentes en la obra del monasterio. Así, en el ángulo superior izquierdo hallamos una ruptura de cielo con la figura de un angelito que en el lienzo riojano no está presente. Por otro lado, el Niño Jesús tiene un rosario pendiente de su mano derecha que en el óleo de Cañas no encontramos. También el tratamiento de los fondos resulta muy diferente. Mientras el lienzo de La Rioja presenta unos caracteres sumamente oscuros, el de Burgos tiene una mayor luminosidad. Podemos señalar que la no aparición de este ángel y del rosario en el lienzo de Cañas hacen que esta pintura riojana sea más fiel al modelo original que la burgalesa aunque, como ya dijimos, la calidad final de la obra resulta algo inferior. La composición que aparece tanto en las obras originales de Van Dyck como las de las pinturas burgalesa y riojana tiene una gran relación con la *Santa Catalina*, de este maestro, que se conserva en el Museo del Prado, aunque el cuadro original se encuentra en el Fitzwillian Museum de Cambridge (67).

Esta obra castreña tiene notables semejanzas con la pintura –atribuida en ocasiones a Mateo Cerezo– que se conserva en el Museo Cerralbo y que copia también el modelo vandickiano (68). Manuel Salvador Carmona, en 1757, realizó un grabado con la misma escena, lo que nos demuestra que el modelo seguía vigente en estos años (69).

(66) FERNÁNDEZ PARDO, Francisco: "La pintura flamenca sobre cobre en el patrimonio riojano" en *Pintura flamenca barroca (cobres del siglo XVII)*. Logroño. 1996. pág. 62.

(67) DÍAZ PADRÓN, Matías: *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas. Escuela Flamenca*. Madrid. 1975. Nº 1094.

(68) BUENDÍA, José Rogelio y GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*. Excma. Diputación Provincial de Burgos. Burgos 1986. pág. 176.

(69) CARRETE PARRONDO, Juan: "Grabados de Manuel Salvador Carmona realizados en París (1752-1762)". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 1980. Nº 50. pág. 13.