

**NOTAS SOBRE LA INFLUENCIA DE DURERO EN
LA PLÁSTICA BURGALESA.
FRANCISCO CARRILLO Y EL ANTIGUO RETABLO
MAYOR DE VILLAZOPEQUE (BURGOS) Y
CRISTÓBAL FERRADO Y LAS PINTURAS DE LA
IGLESIA DE LA CARTUJA DE MIRAFLORES**

RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ
M^a PILAR ALONSO ABAD
Universidad de Burgos

RESUMEN: *A lo largo del siglo XVII, muchos artistas que trabajaron en Burgos mantuvieron, en sus composiciones, como fuentes de inspiración los grabados de algunos maestros del siglo XVI. Entre todos, destacaron los grabados de Alberto Durero, cuya incidencia en obras de escultura y pintura es evidente en los trabajos del escultor Francisco Carrillo y del pintor cartujo Cristóbal Ferrado.*

PALABRAS CLAVE: Alberto Durero, Cornelis Cort, Francisco Carrillo, Cristóbal Ferrado, escultura, pintura, grabados, Manierismo, Barroco, Villazopeque, Cartuja de Miraflores.

ABSTRACT: *During the 17th century many artists who worked in Burgos kept using engravings by the 16th century masters as a source of inspiration in their compositions. Albert Durer s engravings stands out from the others, which influence on sculpture and painting is obvious in works of sculptor Francisco Carrillo and painter Cristóbal Ferrado.*

KEYWORDS: Albert Durer, Cornelis Cort, Francisco Carrillo, Cristóbal Ferrado, sculpture, painting, engraving, Manierism, Baroque style, Villazopeque, Chartreuse Miraflores.

La fama de Durero, a lo largo del siglo XVI y en la primera mitad del siglo XVII, fue muy notable en buena parte de los territorios europeos (1). En gran medida, el conocimiento que se tuvo en Europa del maestro alemán se debió, esencialmente, a la trascendencia que tuvo su obra grabada que se extendió no sólo a través de las láminas originales impresas bajo la atenta mirada del artista, sino también por medio de reediciones de sus composiciones realizadas por maestros como Raimondi y los Wierix que contribuyeron a mantener viva su influencia hasta bien entrado el siglo XVII. Este notable conocimiento generó que muchos escultores y pintores de estos momentos tomaran las escenas que aparecían en sus grabados como fuente de inspiración (2).

España no quedó al margen de la autoridad de Duero. Fueron varias las formas a través de las cuales este artista influyó en los territorios hispanos. En primer lugar, nos consta la presencia de obras del maestro en las colecciones españolas que desde muy temprano alcanzaron gran fama. En segundo lugar, encontramos múltiples referencias a su arte en la historiografía artística española apareciendo citado en múltiples ocasiones por tratadistas como Pacheco, Carducho, Jusepe Martínez o Palomino. Por otro lado, es evidente la incidencia de sus láminas en pintores y escultores españoles del XVI y del XVII (3), siendo especialmente visible en los pintores andaluces de esta última centuria (4). En gran medida, los teóricos del arte de estos años, sobre todo los del periodo contrarreformista, vieron la producción grabada de Durero como óptima para plasmar los ideales del “*Decoro Trentino*”. Así lo entendieron Pacheco (5) y Vicente

(1) Incluso entre los artistas italianos del siglo XVI la influencia de las láminas de Durero fue sumamente notable (Lorenza SALAMON: *Albrecht Dürer. L'influenza della sua grafica nella pittura italiana del 500*, 2003).

(2) Giulia BARTRUM: *Albert Dürer and his legacy*, The British Museum Press, London, 2002.

(3) Pilar SILVA MAROTO: “Durero en España”, en *Durero. Obras maestras de La Albertina*, Catálogo de Exposición, Madrid, 2005, pp. 41-76.

(4) Benito NAVARRETE PRIETO: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998, pp. 89-108.

(5) De todos los tratadistas españoles del siglo XVII, quizá el que más admiró a Durero fue Francisco Pacheco que le siguió en algunas de sus pinturas y que llegó a decir de él que fue *un pintor y geómetra clarísimo en Alemania... Fue diligentísimo en guardar la piedad y vergüenza como pintor católico y santo careciendo sus obras de toda licencia y descompostura mostrando en todas la castidad y pureza de su animo. Hizo muchas historias de la vida y de la pasión de Cristo y de su Santísima*

Carducho (6) quienes hicieron una especial alabanza de los grabados de la Pasión de Cristo realizados por el alemán. En este artículo trataremos de mostrar la influencia que ejerció este artista en algunos maestros que laboraron en Burgos en los años de la primera mitad del siglo XVII.

FRANCISCO CARRILLO Y EL ANTIGUO RETABLO MAYOR DE VILLAZOPEQUE (BURGOS)

Aunque la iglesia parroquial de Villazopeque tiene una configuración arquitectónica que responde esencialmente al siglo XVIII, como consecuencia de las grandes actuaciones que se llevaron a cabo en ella merced a la actividad del arquitecto Juan de Hernaltes, verificadas hacia 1777, este templo aún conserva un rico patrimonio escultórico del siglo XVI. En uno de sus retablos, de caracteres barrocos labrado hacia 1740, se integran, en las calles laterales, dos relieves de buena factura, que muy probablemente proceden de un retablo, realizado a mediados del siglo XVI, que debió ser desmontado en los años centrales del siglo XVIII (7).

Madre, de quien dibujo y tallo excelentes imagenes, cubriendo siempre con lo largo de las ropas sus sagrados pies (Francisco PACHECO: *El Arte de la Pintura*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 221).

(6) *Discip: Yo envidio esa ocupacion, si bien el tiempo que he aguardado no lo he pasado ocioso, porque viniendo a este puesto me entre en una almoneda, donde halle este librito de estampas de Alberto Durero, cortadas por su mano en laminas, que contienen la Pasion de Nuestro Señor y he estado ponderando la grandeza y propiedad que tuvo este insigne hombre en cuanto hizo. Maes: en mi estimacion fue dignisimo pintor y ninguno mas que el puede honrarse de este nombre porque no solamente obro con tanta excelencia como muestran sus obras mas escribio de muchas materias de estas profesiones con excelente erudicion y doctrina* (Vicente CARDUCHO: *Diálogos de la Pintura*, Edición a cargo de Francisco Calvo Serraller, Turner, Madrid, 1979, p. 179).

(7) No sabemos si formaron parte de un primitivo retablo mayor. Representan a *San Jerónimo Penitente* y a *Santiago Peregrino*. El primero muestra al santo girado tres cuartos, arrodillado, semidesnudo, con una piedra en la mano derecha y un crucificado en la izquierda. De un tronco nudoso penden las vestimentas cardenalcias. El segundo muestra a Santiago de forma frontal, con la cabeza ligeramente girada, portando en su mano derecha un bordón que sujeta elegantemente mientras que en la izquierda sostiene un libro. Viste túnica y manto de gruesos pliegues que generan una notable sensación de fuerza y potencia en la imagen, que queda reafirmada con el rostro de afilada barba. Se trata de dos piezas que mantienen ciertos ecos de raigambre siloesca-vigarniana. En concreto la figura de *San Jerónimo* nos recuerda la talla labrada para la Capilla de los Condestables por Diego de Siloe, del mismo modo

La parroquia de Villazopeque inició la construcción de su nuevo retablo mayor a finales del siglo XVI. Sabemos que García de Arredondo contrató en 1586, según Polo y Barrón, un tabernáculo (8). Sin embargo, la obra no debió realizarse inmediatamente, pues en 1590 el visitador ordenaba la ejecución de un relicario de plata (9) y en la visita de 1591, se menciona lo antiguo y alejado del presbiterio que estaba el tabernáculo (10). Este trabajo debió contratarse poco después, aunque no tenemos plena seguridad de que fuera García de Arredondo quien la llevara a cabo. Lo que sí sabemos es que el tabernáculo estaba acabado a comienzos del siglo XVII, pues el pintor Juan de Castro procedía a su dorado a partir de 1602 (11). En la ejecución de esta obra se siguió la pauta de comportamiento habitual en las fábricas burgalesas a finales del siglo XVI, consistente en contratar primero el tabernáculo, que era lo más urgente y necesario para adaptarse a las determinaciones trentinas y de las *Constituciones Sinodales* burgalesas, y posteriormente, una vez culminada esta empresa, encargar el resto del retablo, para que sirviera de enmarcamiento del gran sagrario.

En 1604, una vez terminados los trabajos del tabernáculo, se procedió a la ejecución del retablo. El 12 de marzo de ese año, el escultor Francisco Carrillo, daba un poder a su hermano, el también imagi-

que la composición se halla en íntima conexión con el relieve de *San Jerónimo* de la Capilla de los Mena del claustro de la Catedral de Burgos. El rostro de *Santiago* está en relación con algunas de las creaciones del taller de Vigarny. Muy probablemente se ejecutaron ya en torno a 1550, hallándose próximas al estilo de Diego Guillén o de alguno de los maestros más tradicionales que colaboraron en el taller de Domingo de Amberes. No sabemos si estas tallas formaron parte de un primitivo retablo mayor, anterior al de 1605, o de otro conjunto escultórico. En el remate del actual retablo mayor, ejecutado hacia 1764, se ubica una talla de la *Asunción*, labrada hacia 1550, que sigue los modelos compositivos heredados de Felipe Vigarny.

(8) Aurelio A. BARRÓN y Julio J. POLO: "Los tabernáculos para retablos en el romanismo burgalés", en *La conservación de retablos. Catalogación, restauración y difusión. Actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto*. 2006, p. 257.

(9) *Yten mando al mayordomo que dentro de dos meses haga hacer un relicario de plata donde este el santissimo sacramento* (AGDBu. Villazopeque. Libro de Fábrica 1577-1605. Visita de 27-I-1590).

(10) *Otrosi allo que el relicario del santissimo sacramento estaba muy apartado del altar mayor y el relicario hera muy antiguo y ademas de estar apartado no estaba con la decencia que se rrequeria por tanto dijo el dho visitador que mandaba al mayordomo quel que fuere haga hacer un relicario nuebo para el Santissimo Sacramento y se ponga en medio del altar lo qual se haga (...) so pena de excomunion.* (AGDBu. Villazopeque. Libro de Fábrica 1577-1605. Visita de 19-VIII-1591).

(11) AGDBu. Villazopeque. Libro de Fábrica 1577-1605. 24-XI-1602.

nero Juan Carrillo, para que contratara esas obras (12). A partir de 1605, comienzan a documentarse pagos a este maestro por parte de la fábrica de Villazopeque (13). No sabemos con seguridad quién fue el maestro encargado de dorar y realizar las pinturas narrativas de este retablo, pero sospechamos que pudo ser Juan de Castro, al que hemos visto interviniendo en el dorado del tabernáculo. Castro, además, tuvo unas fuertes relaciones profesionales con Carrillo (14). La documentación prueba que este pintor desplegó una considerable actividad en tareas ligadas a la ejecución de trabajos de policromía y pintura narrativa durante el primer tercio del siglo XVII (15).

Francisco Carrillo y su hermano Juan alcanzaron un gran protagonismo en el panorama artístico burgalés de los años iniciales del siglo XVII. Su estilo se encuadra en la órbita del romanismo final. Se halla conectado con el de otros maestros como García de Arredondo y aunque no están documentadas sus relaciones artísticas sospechamos que sí pudieron mantener vínculos profesionales. Sus realizaciones más importantes fueron las tareas escultóricas del antiguo retablo mayor de la iglesia de San Lesmes de Burgos (hoy en la iglesia de Santo Tomás de Covarrubias), labrado hacia 1609, las esculturas del retablo mayor de Páramo de Arroyo, hechas hacia 1626, y las tallas del retablo mayor del Convento de San Francisco de Belorado (hoy en la iglesia de Villafranca Montes de Oca) ejecutadas también en torno a esta última fecha (16).

(12) AHPBu. Protocolos Notariales. Esc. Nicolás de la Puente Valmaseda. Leg. 6057. Registro 3°. 12-III-1604. f. 138.

(13) AGDBu. Villazopeque. Libro de Fábrica 1577-1605. 7-IX-1605.

(14) Juan de Castro estuvo asociado en algunas empresas artísticas con Francisco Carrillo. Así, sabemos que ambos habían ejecutado las labores de talla y dorado de una imagen de *Nuestra Señora del Rosario* para la iglesia parroquial de Quintanilla Sobresierra en el año 1606 (AHPBu. Protocolos Notariales. Esc. Nicolás de la Puente Valmaseda. Leg. 2842. Registro 1°. 19-II-1606. f. 40).

(15) Entre las obras documentadas de Juan de Castro, además del dorado de este relicario desaparecido, se encuentran otros trabajos de dorado, como el de un relicario de Arcos de la Llana (AGDBu. Arcos de la Llana. Libro de Fábrica 1574-1631. Cuentas del 3-IX-1607); el del tabernáculo y el desaparecido retablo mayor de la iglesia de San Román de Cogollos (AHPBu. Protocolos Notariales. Esc. Tomás de Romarate. Legs. 6243 y 6246. Años 1609 y 1612, ff. 537 y 448); el del tabernáculo de Tordómar, hoy muy transformado (AHPBu. Protocolos Notariales. Esc. Juan González. Leg. 1930. 2-V-1606. f. 109); el del igualmente tabernáculo del retablo de Olmillos de Sasamón (AHPBu. Protocolos Notariales. Esc. Juan de la Fuente. Leg. 6405. 2-IX-1624. f. 203); o el dorado del desaparecido retablo de Nuestra Señora de los Remedios de la Catedral de Burgos (Manuel MARTÍNEZ SANZ: *Historia del Templo Catedral de Burgos*, Burgos, 1866, p. 212).

(16) René Jesús PAYO HERNANZ: *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, T. I. Excma. Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 1998. pp. 505-510.

El retablo mayor de Villazopeque, labrado por Carrillo y muy probablemente dorado por Castro, se mantuvo en el presbiterio de la iglesia hasta 1765, fecha en que fue sustituido por otro de caracteres rococós (17). Sin embargo, buena parte de las obras escultóricas y algunos restos del programa pictórico se conservan en distintos lugares de la iglesia.

Dos de los relieves de este retablo se preservan desmontados, insertos en sus marcos arquitectónicos originales. Representan las escenas del *Camino del Calvario* y del *Descendimiento*. La primera es una abigarrada composición, en la que en un primer plano aparece la figura de Cristo caído, ayudado por el Cirineo, mientras un soldado tira de una soga atada al cuello de Jesús. En el fondo, en un segundo plano, algunos sayones forman parte del denso cortejo. Uno de ellos porta una escalera que traza una diagonal en sentido inverso al brazo largo de la cruz y casi en paralelo al travesaño de la misma. Los otros sujetan una estaca y una lanza. Un fondo de arquitectura fortificada, en bajorrelieve, cierra la escena. Los personajes, de cánones bajos, se caracterizan por sus rostros fuertes y ceñudos y por una clara adhesión a los principios del romanismo final. Esta composición tallada por Carrillo, tiene muchas concomitancias con algunos de los grabados de los Wierix realizados en los años finales del siglo XVI.

El otro relieve representa el *Descendimiento*. Se trata de una compleja escena en la que Cristo está siendo bajado de la cruz por un personaje –Nicodemo– situado en un primer plano que, subido a una escalera, abraza el cuerpo del Salvador mientras otro hombre le ayuda deslizando cuidadosamente la sábana que rodea el tórax. Junto a este hombre se encuentra, igualmente en primer plano, José de Arimatea, cuya vestimenta evidencia su condición social. Ambas figuras ocupan la zona derecha de la composición, mientras que en la izquierda se disponen la Virgen y San Juan, retraídos. La fuente de inspiración que tuvo Carrillo para esculpir este relieve fue el grabado que Durero realizó, hacia 1509, con este tema y que forma parte del conjunto de láminas conocido como *La Pasión Pequeña* (18), ejecutada con técnica

(17) René Jesús PAYO HERNANZ: *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, T. II. Excma. Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 1998. p. 574.

(18) Willy KURTH: *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, New York, 1967, pp. 30-31 y lám. 248.



Cristo Camino del Calvario. Francisco Carrillo.
Relieve del antiguo retablo mayor de Villazopeque

xilográfica (19). Carrillo ha seguido aquí, literalmente el grabado original, no introduciendo ninguna variación sustantiva con respecto al mismo –tan sólo eliminando al hombre que está desclavando los pies de Cristo y trasladando la corona de espinas al brazo opuesto del travesaño de la cruz donde está colgada–. No sabemos si Carrillo empleó una lámina original de Durero o alguna de las muchas reproducciones de la misma que se hicieron a la largo del siglo XVI y que contribuyeron de manera notable a la pervivencia de la influencia del maestro.

De este mismo retablo debió formar parte la bella tabla de la *Crucifixión* que aparece enmarcada en un ensamblaje de caracteres tar-

(19) *La Pasión Pequeña* se ejecutó entre 1509 y 1510 (VARIOS AUTORES: *Grabados alemanes en la Biblioteca Nacional*, Electa, Madrid, 1997, pp. 240-249).



Descendimiento. Francisco Carrillo.
Relieve del antiguo retablo mayor de
Villazopeque



Descendimiento. Alberto Dürero c.
1509. Lámina de la serie "La Pasión
Pequeña"

domanieristas. Esta escena probablemente se debe al pintor y policromador Juan de Castro. Sobre un fondo nebuloso, en cuya parte inferior se distingue una imagen simbólica de la ciudad de Jerusalén, se representa un Calvario. Cristo Crucificado, que aparece muerto, se sitúa en el centro de la composición, con formas muy contundentes y potentes en su anatomía. Tanto la Virgen como San Juan, representado con vestimenta de colores manieristas, verdes, azules y rosáceos, muestran poses teatrales. Esta escena guarda muchas semejanzas compositivas con algunas de las láminas grabadas por los Wierix con esta representación (20). Asimismo, en general, presenta algunos rasgos típicos del *Manierismo Reformado* que imperó en la pintura castellana de fines del siglo XVI y de comienzos del siglo XVII, pudiéndose considerar al autor de esta tabla deudor de los caracteres estéticos de Pedro Ruiz de Camargo.

(20) Marie MAUQUOY-HENDRICKX: *Les estampes des Wierix*, T. I, Bruxelles, 1978, láms. 316-354.



Crucifixión. Óleo sobre tabla.
Obra atribuida a Juan de Castro.
Antiguo retablo mayor de
Villazopeque

CRISTÓBAL FERRADOY LAS PINTURAS DE LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE MIRAFLORES

Fue Agustín Cean Bermúdez quien dio las primeras noticias sobre este pintor, nacido en Amieva, en el Principado de Asturias, hacia 1620, que ingresó en la Cartuja de Nuestra Señora de las Cuevas en Sevilla en 1641, ciudad en la que desarrolló un importante trabajo como pintor. Falleció en 1673 (21). Desconocemos muchos de los datos biográficos de este artista. Cean señaló que *nacido y criado en un país (el Principado de Asturias) en el que no florecían las Bellas Artes y trasladado joven al claustro, no pudo haber aprendido a pintar en el siglo, sino en su celda, imitando a los buenos profesores que*

(21) Agustín CEAN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, pp. 115-116.

trabajaron en su tiempo en aquel monasterio (la Cartuja de las Cuevas de Sevilla), los que pudieron haberle dado algunos preceptos en las horas que permitiese la Regla (22). Ferrado forma parte de la distinguida nómina de pintores cartujos –como Francisco de Morales y Sánchez Cotán que trabajaron en la Cartuja de Granada o Diego de Leiva en la Cartuja de Miraflores de Burgos– y que a lo largo del siglo XVII llenaron con sus producciones los templos cartujanos, aunque quizá se encuentra entre los menos dotados.

Ferrado debió pasar un tiempo en La Cartuja de Miraflores de Burgos. Este centro religioso había iniciado, en el siglo XVII, un proceso de adecuación estética a las nuevas formas del incipiente Barroco. En esta actuación tuvo un papel fundamental el burgalés fray Diego de Leiva, que pasó sus últimos años de vida como pintor cartujo. Muerto Leiva, aún quedaban algunos notables proyectos por llevarse a cabo. Entre ellos, destacaba el de la pintura de la Capilla del Sagrario que se ubicaba detrás del retablo mayor. Quizá, los cartujos burgaleses recurrieron a sus hermanos sevillanos para pedirles que les enviaran algún pintor que pudiera emprender estas labores. Hacia 1657-1658, Cristóbal Ferrado estaba en Burgos haciéndose cargo de esta obra (23). La pinturas del Sagrario fueron sumamente repintadas en momentos posteriores perdiéndose en gran medida sus rasgos originales. Ferrado también realizó algunos trabajos pictóricos en la Capilla de San Bruno, hoy perdidos (24). Pero no fueron los

(22) Agustín CEAN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, p. 115.

(23) *Mejores pinturas que las que se hicieron en la Capilla de la Virgen de Miraflores, se admiran en el Sagrario de este Convento. Algunos años después de la muerte del hermano Leyva, otro monje pintor, que de paso por Burgos se hospedó algunos días en la Cartuja, dejó memoria de su habilidad en la decoración del Sagrario. Era, el Padre Don Cristóbal Ferrando, pintor de la escuela sevillana, quien practicó el arte con tal destreza, que llegó a ser uno de los buenos naturalistas que hubo en Andalucía. La fuerza del colorido, la corrección del dibujo y otras buenas circunstancias que los críticos atribuyen a este artista, pueden admirarse aún en el Sagrario de Miraflores, siendo muy notables dos figuras que puso al fondo de las portezuelas de comunicación, al lado del altar mayor, y las cuales representan dos monjes, indudablemente los retratos de los padres Sacristán y Procurador de la época en que él pintaba* (Francisco TARÍNY JUANEDA: *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos): su historia y descripción*, Hijos de Santiago Rodríguez, Burgos, 1896, pp. 221-222).

(24) *Un reducido local, bajo de techo, decorado con pinturas al temple de dibujo y colorido marcadamente barroco, forma esta pieza. Las pinturas son del siglo pasado en que se repintaron otras mejores que había, debidas al pincel del P. D. Cristóbal Ferrando. En la bóveda se ve al Padre Eterno y la Fe; a los lados, pasajes del Apocalipsis alusivos al Cordero Celestial; el Maná; los racimos de la tierra de Pro-*

trabajos del Sagrario y los de esta capilla los únicos que creó. También fue comisionado por la Cartuja para la realización de las pinturas de la iglesia, que contribuyeron a cambiar notablemente la fisonomía del templo.

Sabemos que en 1657, se transformó la imagen de esta iglesia, añadiéndose una cornisa, en yeso, muy volada, bajo el cuerpo de ventanas y colocándose, por debajo, unos marcos, también formados en yeso, rematados con frontones, en cuyo interior se ubicaron una serie de lienzos (25). Éstos, treinta y cuatro, en los que se narran distintos pasajes de la vida de Cristo y de la Virgen, fueron trasladados a la clausura cuando, en una de las restauraciones, se decidió desmontar la cornisa y los marcos. Gracias a una cartela que aparece en el lienzo del Santo Entierro, sabemos que fue Ferrado quien realizó este amplio conjunto en el año 1658 (26).

*misión; Elías y Rhut; el Buen Pastor y el Sacrificio de Abraham. Tales son los asuntos que el artista desarrolló en tan limitada capilla, mezclándolos con flores y frutas, todo mediocre. Más valentía de pincel demuestran los dos monjes que sobre obscuro fondo trazó el mismo padre Don Cristóbal Ferrando, tan buen religioso como excelente pintor, al fondo de las portezuelas que dan entrada desde la Iglesia al Sagrario. El desenfado del dibujo, el realismo de las figuras y el vigor del colorido acreditan al autor, aunque la obra está hecha sin entretenimiento. -Nota a pie de página-: Este mismo Padre Ferrando se dice que fue el autor de las pinturas del Sagrario y de las de la Capilla de San Bruno. (extracto del Libro Becerro). Estas no se ven ya en la actualidad; las del Sagrario, si son las del Padre Ferrando, resultan muy estropeadas con los repintes posteriores, porque comparadas con las dos figuras de las portezuelas, son aquéllas muy inferiores. Significan estas figuras, una al Padre Sacristán con las llaves en la mano, que por su cargo es el custodio de las cosas de la Iglesia; la otra al Padre Procurador que lleva el incensario, por ser él el que suministra el fuego para los actos del culto. Ambos personajes deben ser retratos de la época del autor; con tal naturalidad están hechos (Francisco TARÍN Y JUANEDA: *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos): su historia y descripción*, Hijos de Santiago Rodríguez, Burgos, 1896, pp. 345-346).*

(25) *En aquella reforma se le añadió la cornisa que le rodea, desnaturalizando la severidad del estilo gótico; se enjalbegaron paredes y bóvedas, y se le adosaron por bajo de la cornisa, de trecho en trecho, una serie de marcos de estuco con tímpano triangular por remate, en número de treinta y cuatro, dentro de los que se colocaron unos cuadros de muy mediano mérito, que representan asuntos de la vida de Jesucristo, desde la Encarnación hasta la Venida del Espíritu Santo. En el testero, entre aquel pasaje que comienza las divinas historias y éste que las termina, está presidiendo, encajado también en su correspondiente marco blanqueado como los restantes, otro lienzo pintado que representa a la Purísima. -Nota a pie de página-: El coste de todas las obras de restauración fue de 11.162 reales. - Extracto del Libro Becerro (Francisco TARÍN Y JUANEDA: *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos): su historia y descripción*, Hijos de Santiago Rodríguez, Burgos, 1896, pp. 328).*

(26) En la cartela se puede leer: F. Christophorus Ferrado. Monachus Cart. F. an. 1658.

Vista de la iglesia de La Cartuja de Miraflores con la cornisa y marcos de yeso y la serie de pintura de Vida de Cristo y de la Virgen, realizadas por Cristóbal Ferrado, c. 1657-1658



El grupo de pinturas realizadas por el Padre Ferrado, de discreta calidad, destaca por sus caracteres dibujísticos, por sus formas un tanto ásperas, por el empleo de unos colores en los que dominan los azules, verdes, rojos y rosáceos de raíz manierista y por el empleo de fuentes grabadas como base inspirativa de las composiciones. Sin duda que Ferrado recurrió a un amplio conjunto de láminas que debieron ser imprescindibles en su formación y primordiales a la hora de tomar modelo y plantear sus creaciones.

Entre las pinturas que conforman la serie destaca la del *Descendimiento*, que es una composición, en malas condiciones de conservación, en la que Ferrado ha tomado como modelo inspirativo la misma lámina de Durero que Francisco Carrillo usó para plasmar el mismo tema en el antiguo retablo mayor de Villazopeque. Las variaciones que introduce son la contextualización de la escena en un ambiente nocturno, con concisas alusiones a un terreno agreste, la exclusión de José de Arimatea en la zona derecha y la inclusión en la izquierda, delante de la Virgen atendida por San Juan, de una mujer sedente y de María Magdalena que abraza el pie de la cruz.

La pintura del *Santo Entierro* muestra también una clara influencia de Durero, pues se inspira en una lámina de la serie cono-



Descendimiento. Óleo sobre lienzo.
Cartuja de Miraflores. Cristóbal Ferrado. 1657-1658

cida como *Pequeña Pasión* grabada en el año 1512 (27) y que se realizó con técnica calcográfica, lo que permitió mejorar los contrastes de claroscuro (28). Aunque en la pintura de Ferrado encontramos algunas diferencias con respecto al grabado, sobre todo en la figura de la Virgen y en algunos de los personajes que aparecen en la zona derecha de la escena, el pintor ha sido bastante fiel a la lámina original. Las formas un tanto ásperas, la plasmación de los individuos algo envarados y el empleo de una gama cromática basada en tonos fríos, hacen de esta pintura –al igual que del resto de la serie– una obra de rasgos más manieristas que barrocos.

(27) Alain BORER: *L'oeuvre gravé de Albrecht Dürer*, Paris, 1980, p. 463.

(28) Esta serie de la *Pequeña Pasión* fue grabada entre 1507 y 1513 (VARIOS AUTORES: *Grabados alemanes en la Biblioteca Nacional*, Electa, Madrid, 1997, pp. 211-213).



Santo Entierro. Óleo sobre lienzo.
Cartuja de Miraflores. Cristóbal
Ferrado. 1657-1658



Santo Entierro. Alberto Dürero.
1512. Lámina de la serie "La
Pequeña Pasión"



Resurrección. Óleo sobre lienzo.
Cartuja de Miraflores. Cristóbal
Ferrado. 1657-1658



Resurrección. Lámina grabada por
Cornelis Cort. 1569

No fue el lienzo del *Santo. Entierro* el único que muestra la incidencia de composiciones grabadas en esta serie de Ferrado. El de la *Resurrección* está directamente inspirado en una lámina grabada en 1569, por Cornelis Cort, y realizada sobre una composición de Giulio Clovio (29), lo que manifiesta de nuevo la importancia que tuvieron las composiciones grabadas de Cort en el arte del territorio burgalés durante los siglos XVI y XVII (30).

NOTAS SOBRE LA INFLUENCIA DE DURERO EN LOS REINOS DE LEÓN Y CASTILLA

Gustavo Martínez Domínguez
Académico de la Institución
Fernán González

RESUMEN: La primera mención de infanzones en la documentación alfo-medieval data del año 873 y aparece en la frontera del condado de Castilla con la tierra de la Rioja cuando musulmanes, tal como ya al siglo X la presencia de infanzones es una realidad reiteradamente atestiguada en todo el reino. Incluso tanto en las tierras castellanizas como en las asturianas o gallegas, constituyeron el núcleo inferior de la nobleza, definida como nobles de padre y madre de la última clase social, sino nobles por la sangre y por su poder que en la lengua vulgar son llamados infanzones. Se describen los privilegios judiciales y fiscales de que disfrutaron, especialmente con el rey asturleonés hasta que a finales del siglo XI, en favor de infanzones pasaron a designarse como hidalgos.

Palabras clave: Infanzones, Hidalgos, Nobles, Castillas, Portugal.

ABSTRACT: The first mention of infanzones in the early medieval documents dating from 873 and appears at the frontier between Castilla and the lands of the Rioja when muslims, precisely under the tenth century infanzones present an well attested phenomenon. Even in the Castilian lands as in the Asturian or Galician, they constituted the lower nucleus of the nobility, defined as nobles of father and mother of the last social class, not nobles by blood and by their power that in the vulgar language are called infanzones. We describe the judicial and fiscal privileges of which they enjoyed, especially with the Asturian king until the end of the eleventh century, when in favor of infanzones passed to be designated as hidalgos.

(29) Bartsch: *The Illustrated Bartsch*, T. 52. New York, 1986, p. 144.

(30) René Jesús PAYO HERNANZ: "La huella de los grabados de Cornelis Cort en el arte burgalés en los siglos XVI y XVII", *Boletín de la Institución Fernán González*, Nº 223, 2001, pp. 254-284.



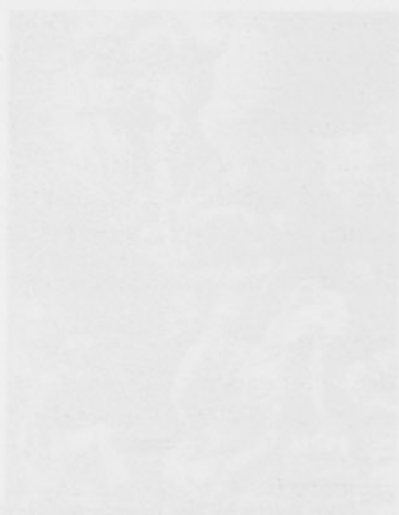
Santa Bárbara. Hierba sobre arena.
Cayuga de las montañas. Chiriquí.
Ejemplar 1857-1858



San José. Hierba sobre arena.
Cayuga de las montañas. Chiriquí.
Ejemplar 1857-1858



Santa Bárbara. Hierba sobre arena.
Cayuga de las montañas. Chiriquí.
Ejemplar 1857-1858



San José. Hierba sobre arena.
Cayuga de las montañas. Chiriquí.
Ejemplar 1857-1858