

LOS GRABADOS ALEMANES COMO FUENTE ICONOGRÁFICA EN LA OBRA DE VASCO DE LA ZARZA

GERMAN ENGRAVINGS AS AN ICONOGRAPHIC SOURCE IN THE WORK OF VASCO DE LA ZARZA

Ismael Mont Muñoz^{1,a} 
¹Universidad de Salamanca

 ismaelmontmunoz@usal.es

Recibido: 26/01/2024; Aceptado: 07/04/2024

Resumen

Vasco de la Zarza ha sido considerado uno de los pioneros en la introducción de las formas del Renacimiento en la plástica castellana. Tradicionalmente se ha estudiado la dependencia de su producción artística respecto a modelos italianos y españoles. Sin embargo, la utilización de referentes visuales de otras procedencias continúa pendiente de estudio. En este artículo presentamos un análisis sobre un conjunto de grabados alemanes, fundamentalmente de Martin Schongauer y Alberto Durero, que sirvieron a Zarza como inspiración en la creación de algunas de sus obras.

Palabras clave: grabado; Vasco de la Zarza; Alberto Durero; Martin Schongauer.

Abstract

Vasco de la Zarza has been considered one of the pioneers in the introduction of Renaissance forms into Castilian art. Traditionally, the dependence of his artistic production on Italian and Spanish models has been studied. However, the use of visual references from other origins continues to be studied. In this article we present an analysis of a group of German engravings, mainly by Martin Schongauer and Albrecht Dürer, which inspired Zarza in the creation of some of his works.

Keywords: engraving; Vasco de la Zarza; Albrecht Dürer; Martin Schongauer.

La importancia que han tenido los grabados como fuentes gráficas en la plástica europea¹ y, por extensión hispana², ha sido objeto de numerosos estudios. En el caso español, la historiografía ha prestado mayor atención a su empleo en el proceso creativo de la pintura. Desde fines del siglo XV se produjo un crecimiento exponencial en el uso de grabados flamencos y alemanes, si bien en la transición del cuatrocientos al quinientos tuvieron un impacto

significativamente mayor en Aragón que en Castilla³. Algunos ejemplos tempranos son la tabla de la *Virgen con el Niño* pintada por Bartolomé Bermejo —que se inspiró en un grabado de Schongauer—, o, en el ámbito castellano, el retablo de Nuestra Señora de Gracia de la Catedral de Ávila —atribuido al Maestro de Ávila—, en cuyas tablas está presente el modelo de varias estampas basadas en la obra de Rogier van der Weyden y Dirk Bouts⁴. Otro caso un poco más tardío es el retablo mayor de la iglesia de Cisneros (Palencia), pintado hacia 1503 y atribuido al Maestro de Astorga⁵. También debemos recordar a Pedro Berruguete, que revela la influencia del Maestro E. S. en las composiciones de las tablas del retablo de Santa Eulalia⁶. Asimismo, se ha propuesto el influjo de grabados germánicos y flamencos en la concepción espacial de las sargas de *San Pablo* y *San Pedro* que creó el palentino para el Monasterio de Santo Tomás de Ávila, actualmente conservadas en el Museo del Prado⁷. Concretamente, se han puesto en relación con la serie de los apóstoles del Maestro W, si bien es cierto que en la creación de estas obras parece que tuvieron mayor influencia algunos modelos italianos⁸. El grabador que tuvo un rol más importante por su impacto en la plástica hispana fue Alberto Durero. Sus estampas promovieron un cambio en la forma de representar el espacio, la arquitectura y las figuras en la pintura. La impronta que dejó se prolongó hasta el siglo XVII y fue fundamental en la producción artística de los grabadores españoles⁹.

En la escultura, el grabado fue cobrando protagonismo como fuente visual desde fines del siglo XV. Uno de los primeros ejemplos en Castilla es la obra de Rodrigo Alemán, que utilizó grabados centroeuropeos en la creación de la sillería del coro de la Catedral de Toledo, realizada entre 1489 y 1496¹⁰. A principios del quinientos en la escalera principal de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca se emplearon grabados de Israhel van Meckenem para la creación de los relieves, que se combinaron con el uso de xilografías del italiano Francesco Colonna¹¹. Otro caso significativo es el de Diego de Siloe, debido al empleo de diversas fuentes gráficas italianas en la Escalera Dorada¹². Vasallo realizó una interesante aportación a este tema gracias al estudio del testamento y los inventarios de bienes de Felipe Bigarny, que documentan la posesión de grabados por el artista¹³. Alonso Berruguete también utilizó tempranamente estampas, generalmente italianas, entre las que tienen especial relevancia las de Raimondi o de Nicoletto da Modena¹⁴. Sin embargo, esto no significa que no se sirviera de modelos de otra procedencia, como evidencia la inspiración en el grabado de la *Huída a Egipto* de Schongauer, que recuerda a la tabla que el palentino dedicó a este tema entre 1526 y 1532¹⁵. El hecho de que Pedro Berruguete utilizase grabados en su obra debió de ser un referente para su hijo Alonso¹⁶ y resulta muy interesante que —igual que su padre— combinase el empleo de estampas centroeuropeas e italianas.

En la escultura aragonesa, Damián Forment se inspiró con asiduidad en grabados alemanes, flamencos e italianos, que utilizó ya tempranamente, como manifiesta el retablo mayor de Santa María del Pilar de Zaragoza, contratado en 1509. Según Carmen Morte, la influencia de la obra gráfica de Durero fue constante en la producción artística de Forment, tanto en la creación de composiciones como de modelos tipológicos. De este modo, se convirtió en pionero en la utilización de los diseños de Durero en la plástica aragonesa. No obstante, el empleo de fuentes centroeuropeas no se limitó al maestro de Núremberg, ya que su obra también remite a estampas de Lucas Cranach el Viejo y Hans Schäufelein¹⁷.

En este artículo estudiaremos el caso de Vasco de la Zarza como uno de los escultores hispanos que más prematuramente incluyeron el grabado como fuente visual en su proceso creativo. Debemos precisar que en el inventario *post mortem* que se hizo de los bienes de Zarza en 1525 —un año después de su fallecimiento— no se registró ninguna estampa¹⁸. Este hecho podría explicarse porque en la creación de los programas iconográficos de sus proyectos pudo haberse servido de grabados proporcionados por sus comitentes. Si bien en este artículo nos centraremos en el empleo de estampas alemanas en la obra del artista, queremos hacer

hincapié en que aún está pendiente de un estudio pormenorizado la identificación de las fuentes gráficas de procedencia italiana que utilizó, entre las que destacamos la obra de grabadores como Nicoletto Rosso da Modena. Sin embargo, también observamos la influencia de estampas italianas en los modelos de la escultura exenta: un claro ejemplo es el grupo escultórico de *Santa Ana triple* que creó en alabastro para la Capilla de Santa Ana de la excolegiata de Ampudia (Palencia) (fig. 1). Ruiz-Ayúcar apuntó que se inspira en el grupo homónimo que creó Andrea Sansovino para la basílica romana de Sant'Agostino¹⁹. Si bien fue esta la referencia, llama la atención el poco tiempo que transcurrió entre la ejecución de las dos creaciones artísticas. La obra romana fue esculpida entre 1510 y julio de 1512 por encargo del protonotario apostólico Johann Goritz, gran apasionado de la Antigüedad romana²⁰. Zarza probablemente labró el grupo de *Santa Ana triple* entre 1514 y 1515 —fechas en las que se edificó la capilla según la inscripción pétreo que hay en ella—. La pregunta que surge ante esta proximidad cronológica es cómo pudo inspirarse el escultor abulense en la obra del artista toscano cuando por aquellos años está documentado trabajando en Castilla. Es probable que conociese algún diseño o grabado de la escultura marmórea —llegado a España desde Italia—, como podría ser la estampa del Maestro NADAT datada hacia 1512-13, que es la única representación contemporánea conocida del grupo de Sansovino (fig. 2).

Fig. 1 Zarza, Vasco de la. Grupo escultórico de *Santa Ana triple*, 1514-1515. Alabastro, excolegiata de Ampudia (Palencia)



Fig. 2. Maestro NADAT. *La Virgen y el Niño entronizados con Sta. Ana*. Grabado basado en el grupo escultórico de Santa Ana triple esculpido por Andrea Sansovino, circa 1512-13. Grabado, The Art Institute of Chicago



El estudio de los grabados alemanes en la producción artística de Zarza nos lleva a uno de sus primeros proyectos conocidos, que fue su intervención en el panteón familiar de Beltrán de la Cueva, en la iglesia de San Francisco de Cuéllar. En 1476 don Beltrán obtuvo licencia para reedificar la capilla mayor de la iglesia conventual²¹; no sabemos en qué momento se inició, aunque suponemos que cuando hizo su testamento —en abril de 1492— la obra estaría concluida, pues dispuso cómo debían de ser los monumentos fúnebres y donde se ubicarían. Además, el documento recoge una cita en la que indica que, si no lo tuviera terminado a su muerte, debería hacerse cargo de todo ello su primogénito, Francisco Fernández de la Cueva, II duque de Alburquerque²². Por desgracia, no sabemos si Beltrán inició la gestión para crear este conjunto en el medio año que transcurrió desde la firma del testamento hasta su fallecimiento.

El conjunto contaba originalmente con un túmulo funerario que acogía las efigies yacentes del duque y su primera y tercera esposas, así como los sepulcros murales del obispo Gutierre de la Cueva —hermano de don Beltrán—, y el de la segunda esposa, Mencía Enríquez²³. Tras la desamortización y un largo proceso de deterioro del convento, parte de su cubierta colapsó en 1904, cayendo sobre los sepulcros. El más afectado fue el túmulo, del que se conservan escasos restos. Los otros dos monumentos fúnebres fueron desmontados tras su adquisición en 1906 por la Hispanic Society, donde se conservan actualmente.

La única referencia documental conocida sobre la ejecución de estas obras fue sacada a la luz por Marcos Villán. Se trata de una nota de 1498 recogida en un libro del convento de San Francisco en la que se registra una partida «para çinco bultos de alabastro que se han de azer»²⁴. No volvemos a tener más noticias hasta que en el testamento de Fernández de la Cueva —redactado en 1525— se hizo referencia a que los sepulcros ya estaban terminados, aunque no se podían montar porque los trabajos en la capilla no habían finalizado²⁵. Este vacío documental,

unido a la dispersión del conjunto, la evidente intervención de dos talleres distintos y el empleo de diferentes lenguajes artísticos —desde el sepulcro de Gutierre, el más gótico, hasta los de Mencía Enríquez y Beltrán, en los que se hizo una apuesta por la introducción de las formas *all'antica*— ha complicado el estudio de otro aspecto fundamental: la autoría del conjunto. Este tema ha sido objeto de un largo debate historiográfico en el que diferentes autores han identificado la intervención de Gil Siloe y Vasco de la Zarza, aunque generalmente se ha admitido que la tumba de Mencía Enríquez sería obra del abulense. Respecto al sepulcro de Gutierre, Manuel Gómez-Moreno lo atribuyó también a Zarza²⁶, mientras que, por su concepción y rasgos estilísticos, Proske lo relacionó con artistas burgaleses²⁷ y Marcos Villán apuntó la posible autoría de Gil Siloe²⁸ (Marcos 1998, 218). Las mayores dudas respecto a la autoría se encuentran en el túmulo, debido a que los escasos restos que se conservan dificultan su estudio, si bien Mont Muñoz lo atribuye a Zarza²⁹.

Marcos Villán localizó la fuente iconográfica de algunos relieves del túmulo de Beltrán en los que se tomaron como base las xilografías del libro de horas —según el uso de Rouen— comisionado por Simon de Vostre en 1508, lo que permitió datar el sepulcro a partir de esa fecha³⁰. No obstante, estos mismos grabados aparecen en las *Horae Beatae Mariae Virginis ad usum Romanum*, de 1497, así como en la edición de esta obra de 1501, ambas creadas por el impresor Philippe Pigouchet y costeadas por el citado librero Simón de Vostre. La elección de estas imágenes pudo ser impuesta por el comitente, aunque ninguno de los libros citados consta entre los ejemplares de su biblioteca personal que fueron registrados en su inventario *post mortem*³¹. También podemos localizar buena parte de dichos tipos iconográficos en otras obras coetáneas en Castilla, como el cerdo tocando la cornamusa o el basilisco, que aparecen representados de forma similar en la sillería coral de la Catedral de Ciudad Rodrigo, ejecutada por Rodrigo Alemán entre 1498 y 1506³².

Sin embargo, no fueron los únicos grabados que sirvieron como modelo para la creación de los relieves de este conjunto. Una de las escenas representadas en el sepulcro de Mencía Enríquez es el *Descenso de Cristo al limbo* (fig. 3), que manifiesta la influencia de dos estampas dedicadas a este tema —una de Martin Schongauer (fig. 4) y otra del Maestro AG (fig. 5), considerado seguidor del primero³³—, presentando una combinación de aspectos compositivos y figuras de ambas. Zarza se inspiró en la figura de Cristo, que entra triunfal en el infierno pisando a uno de los demonios que custodian el acceso. Tomó la idea de representar la túnica alrededor de su cuerpo, dejando al descubierto su brazo derecho y parte de su torso. En los dos grabados esta forma permite mostrar la lanzada en el costado, que en el relieve no se ha representado. El escultor concibió la figura del Salvador con un carácter más atlético, que remite a la influencia italiana en el tratamiento anatómico y los paños. En este sentido, observamos que Zarza utilizó el grabado alemán como fuente iconográfica, pero transformó la concepción plástica en pro de su formación italiana. Esta adaptación —que veremos en más creaciones de Zarza— se aprecia también en el uso de las estampas de Durero que hizo Forment, como apuntó Carmen Morte³⁴. Además, el cambio de tipos humanos o la indumentaria para adaptarlos a la moda o al gusto hispano fue un fenómeno bastante habitual también en la pintura³⁵.

Fig. 3. Zarza, Vasco de la. *Descenso de Cristo al limbo*, 1500-1510. Alabastro, sepulcro de Mencía Enríquez. Hispanic Society, Nueva York. Foto: cortesía de la Hispanic Society



Fig. 4. Schongauer, Martin. *Descenso de Cristo al limbo*, circa 1480. Grabado, The Art Institute of Chicago



Fig. 5. Maestro AG. *Descenso de Cristo al limbo*, circa 1480. Grabado, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris



No obstante, el relieve que nos ocupa manifiesta mayor vínculo con el grabado homónimo de Schongauer. Zarza se inspiró en el grupo que espera en actitud de oración a Cristo, manteniendo las figuras arrodilladas de Adán y Eva, por lo que observamos una combinación entre las representaciones de Eva de las dos estampas. Detrás de estas figuras aparece un personaje masculino barbado que alza las manos, que remite al que en el grabado se apoya en la puerta derribada del infierno. En el relieve se ha suprimido la representación del arco, que se ha transformado en una representación menos definida, como si se tratase de la entrada a una cueva, aunque se ha mantenido la figura del demonio en la parte superior de la escena. De la estampa del Maestro AG, Zarza tomó la puerta del infierno derribada en el suelo que aplasta a un demonio.

Encontramos una composición muy parecida en la tabla dedicada a este mismo tema que Juan de Borgoña pintó para el retablo mayor de la Catedral de Ávila (fig. 6). El citado artista creó las últimas tablas de dicho retablo, después de que Pedro Berruguete y Bartolomé de Santa Cruz lo dejaran sin concluir tras su fallecimiento³⁶. En 1508 el cabildo de la Catedral de Ávila había ordenado a Zarza viajar a Toledo para buscar a Borgoña con el fin de llegar a un acuerdo para que concluyese la pintura del retablo. Este encargo podría indicar que el escultor abulense estuviera ya al frente de la creación de la estructura y, según Ruiz-Ayúcar, que ambos maestros se conocieran³⁷. Se conserva un pago de 1508 librado a Zarza por su trabajo en el retablo³⁸, por lo que coincidió con Borgoña en la creación de esta obra. Este aspecto incrementa el interés de que ambos utilizaran las mismas fuentes gráficas en la representación del descenso al limbo.

Fig. 6. Borgoña, Juan. *Descenso de Cristo al limbo*, 1508-1509. Temple sobre tabla, retablo mayor de la Catedral de Ávila

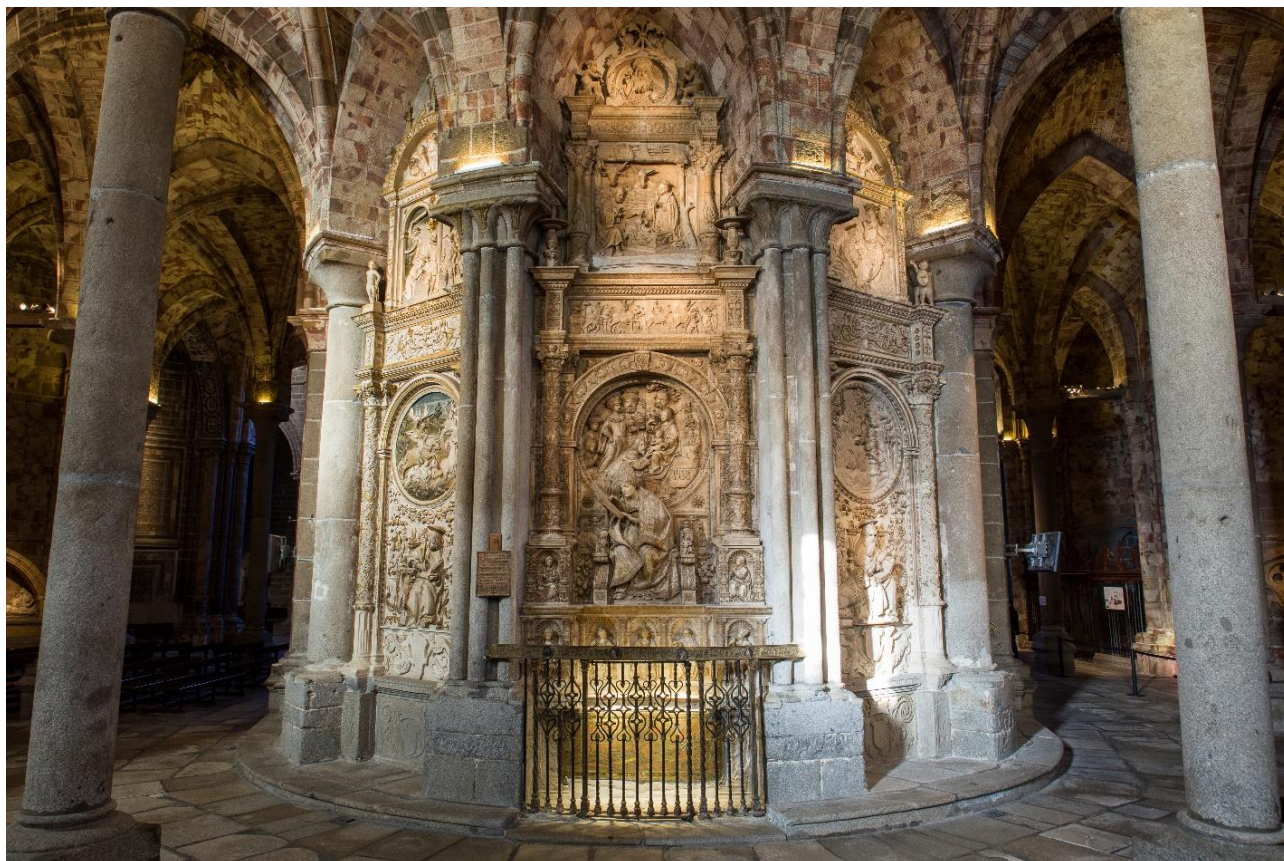


La referencia a las estampas también está presente en el sepulcro de Gutierre de la Cueva, que originalmente estuvo coronado por una representación sedente de Dios Padre. Aparece vestido con una capa y tocado con la tiara. Levanta la diestra en actitud de bendecir, mientras sostiene el orbe bajo su mano izquierda. Zarza tomó el modelo de la figura homónima que aparece en la xilografía *El monstruo marino y la bestia con cuernos de cordero* de la serie del Apocalipsis de Dürero³⁹, aunque sustituyó los atributos de las manos y modificó el tocado.

Otro proyecto de Zarza en el que hemos observado el empleo de la obra gráfica de grabadores centroeuropeos es el monumento fúnebre de Alonso de Madrigal «El Tostado», obra cumbre del maestro. Fue erigido en la Catedral de Ávila, donde Zarza ejecutó algunos de sus mejores trabajos. El cabildo abulense decidió levantar esta estructura dedicada a su ilustre obispo en el centro de la girola (fig. 7). Aunque habitualmente se hace referencia a ella como «el sepulcro», en realidad forma parte de un proyecto más grande, constituido por el monumento funerario propiamente dicho y cuatro retablos dedicados a los evangelistas que lo flanquean, dos a cada lado. El sepulcro fue ejecutado en alabastro entre 1510 y 1511, mientras que los retablos se crearon en yeso⁴⁰ entre 1511 y 1513⁴¹. Aparte de su calidad artística, el gran logro de Zarza en este proyecto fue la demostración de un extraordinario conocimiento de los fundamentos y los modelos artísticos italianos, siendo especialmente relevante la impronta de la estatuaria clásica y la escultura romana y toscana de las últimas décadas del *Quattrocento* y los primeros años del *Cinquecento*⁴². A pesar de ser uno de los proyectos en los que más

tempranamente se hizo una clara apuesta por el lenguaje *all'antica* en la plástica castellana, es, al mismo tiempo, el trabajo de Zarza en el que observamos una mayor utilización de grabados alemanes como fuente iconográfica para la creación en algunos de los relieves labrados en los retablos que flanquean el monumento fúnebre.

Fig. 7. Zarza, Vasco de la. *Monumento fúnebre de Alonso de Madrigal «El Tostado»*, 1510-1513. Alabastro y yeso, Catedral de Ávila



En cada retablo se plasmaron las representaciones en relieve de un evangelista, un medallón con un santo caballero y una escena del Nuevo Testamento. Recientemente se ha publicado un estudio sobre el empleo de diferentes modelos de Pedro Berruguete en el diseño de las figuras de los evangelistas, aspecto que pone de manifiesto que las fuentes de las que se nutrió el maestro no fueron únicamente escultóricas, sino también pictóricas⁴³. Además, se utilizaron varios grabados, principalmente, en los medallones que contienen escenas de la vida de san Jorge, Santiago Apóstol, san Eustaquio y san Martín. La inclusión de los santos caballeros en el programa iconográfico podría deberse a la popularidad que alcanzó la figura del caballero cristiano o *Miles Christi* en la literatura espiritual de la época, que recurrió frecuentemente a la metáfora de la vida cristiana como una lucha entre el bien y el mal, tema que contaba con una larga tradición. Un buen ejemplo lo encontramos en *Carro de dos vidas*, del sacerdote toledano Gómez García, publicado en Sevilla en el año 1500, así como en *Vergel de los príncipes*, escrita por el humanista Rodrigo Sánchez de Arévalo. En el monumento fúnebre de Alonso de Madrigal el santo caballero es presentado como *exempla* para el fiel en el camino hacia la salvación, en el que debe de tener como guía los textos que presentan los evangelistas debajo de los medallones.

Estos tondos llaman la atención por sus extraordinarias dimensiones —1,35 m de diámetro medio—. Uno de los aspectos más significativos es que se encuentran entre los más tempranos ejemplos de la utilización de medallones en una estructura arquitectónica en la plástica del

Renacimiento castellano. Su elección como marco de las cuatro escenas es una prueba de la asimilación del lenguaje artístico de la Antigüedad, que recuerda a ejemplos italianos como el *cortile* del palacio Medici Riccardi, sobre cuya arquería se creó un entablamento que presenta una secuencia de tondos historiados o con emblemas heráldicos, inspirados en monumentos de la Antigüedad como el Arco de Constantino. Sin embargo, en los medallones abulenses la fuente utilizada en la composición de las escenas no tiene origen clásico ni italiano, sino alemán. El ejemplo más claro es el relieve de la *Visión de san Eustaquio*, que representa el momento en el que —según la *Leyenda Dorada*— el santo contempla la aparición de Cristo crucificado entre los cuernos de un ciervo al que iba a dar caza (fig. 8). Existe una clara correspondencia compositiva entre esta escena y el grabado a buril que creó Dürero dedicado a este tema hacia 1501. Dicha similitud se aprecia al invertir la imagen de la estampa (fig. 9). Zarza asimiló la ambientación en un paisaje boscoso atravesado por un arroyo y coronado por una colina. En el grabado esta elevación del terreno presenta una fortificación que no se plasmó en el relieve. La inspiración también está presente en el tipo iconográfico y la distribución de los personajes. Hay una copia casi literal de las figuras del santo y el ciervo que aparece por detrás de un árbol, pero se utilizó un modelo diferente para el caballo y se cambió de ubicación, posicionándolo detrás de san Eustaquio. En el primer plano del relieve aparece una jauría de perros, que se reducen de cinco a tres respecto a la estampa. El escultor solo tomó como referencia el cánido que se encuentra en el centro del grupo. Los cambios introducidos por Zarza respecto a la fuente de inspiración se corresponden fundamentalmente con una simplificación, que se hace necesaria por una cuestión técnica, debido a la dificultad de dotar al relieve del grado de detalle alcanzado en la estampa.

Fig. 8. Zarza, Vasco de la. *Visión de san Eustaquio*. Monumento fúnebre de Alonso de Madrigal «El Tostado», 1510-1513. Yeso, Catedral de Ávila



Fig. 9. Dürero, Alberto. *Visión de san Eustaquio*, circa 1501. Grabado, Metropolitan Museum, Nueva York (Imagen volteada)



El tondo que representa la escena de *San Jorge matando al dragón* (fig. 10) remite a una xilografía de formato circular que Martin Schongauer dedicó a este mismo tema (fig. 11). Observamos una trasposición del modelo del caballero avanzando hacia la derecha y blandiendo la espada en alto antes de abatir al dragón. La figura del caballo rampante del grabado no se ha plasmado en el relieve con mucha pericia, pero mantiene detalles como la lanza cruzada junto a las patas traseras del equino. El dragón aparece igualmente postrado junto al cortado rocoso que ocupa la derecha de la escena, aunque no se siguió literalmente el modelo de la estampa, salvo en la genuina representación de la cola enroscada. Zarza también se inspiró en el fondo del paisaje rematado por una colina sobre la que se alza una fortificación —tan característico del paisajismo alemán y flamenco—, pero adelantó la figura de la princesa para ubicarla tras el caballo. En el relieve, este personaje ha perdido el aire nórdico a favor de una estética más italianizante que se hace especialmente evidente en la sustitución de los pliegues acartonados del vestido por un modelado que bebe de la impronta de la escultura clásica y del *Quattrocento*. Resulta significativa la utilización del formato circular en ambas representaciones, de modo que es posible que este grabado de Schongauer pudiera influir en la elección de la forma del relieve de san Jorge, así como en los otros tondos del monumento fúnebre⁴⁴.

Fig. 10. Zarza, Vasco de la. *San Jorge matando al dragón*. Monumento fúnebre de Alonso de Madrigal «El Tostado», 1510-1513. Yeso, Catedral de Ávila



Fig. 11. Schongauer, Martin. *San Jorge matando al dragón*, circa 1470-1491. Grabado, The Art Institute of Chicago (Imagen volteada)



Zarza también recibió el influjo de Schongauer y Durero en el medallón que presenta la aparición milagrosa del apóstol Santiago en la batalla de Clavijo (fig. 12). Del grabado de

Schongauer dedicado a este mismo tema (fig. 13) tomó la idea general de la composición con el apóstol en el centro rodeado por una confusa maraña de guerreros y caballos erguidos o derribados en el suelo. Concretamente, la dependencia iconográfica es clara en la representación de Santiago y su caballo. En el grabado no aparece la figura completa del equino, por lo que Zarza utilizó como modelo este caballo, así como el que vemos de cuerpo entero justo debajo, que es montado por un guerrero con turbante. En el relieve también se hace notar la influencia de las figuras de los combatientes que se repliegan hacia la derecha, los soldados caídos en el suelo y el modelo de escudo que vemos en primer plano en la obra de Schongauer, así como las lanzas y espadas esparcidas sobre la tierra. En la concepción de esta escena también se podrían haber tomado algunos elementos de una estampa creada por Durero hacia 1494/95 en la que representó la conversión de san Pablo (fig. 14). Hay algunos parecidos con los dos caballos y el conjunto de plantas y rocas representados en el primer plano del grabado, así como con la composición del fondo, donde se alza la colina coronada por la fortaleza y dos árboles. Este relieve es uno de los ejemplos que mejor ilustran que Zarza no copió literalmente los grabados, sino que a veces únicamente se inspiró en la composición o bien en algunas figuras o detalles. Este procedimiento fue habitual en la asimilación de las estampas en la plástica española de fines del siglo XV y principios del XVI⁴⁵. Por otra parte, no queremos obviar el parecido que presenta la composición de esta escena con el medallón de la caza del oso que se conserva en el Arco de Constantino, especialmente en el diseño del jinete y su caballo que se abalanzan sobre el oso.

Fig. 12. Zarza, Vasco de la. *Aparición de Santiago apóstol en la batalla de Clavijo*. Monumento fúnebre de Alonso de Madrigal «El Tostado», 1510-1513. Yeso, Catedral de Ávila



Fig. 13. Schongauer, Martin. *Aparición de Santiago apóstol en la batalla de Clavijo*, circa 1470-1491. Grabado, Metropolitan Museum, Nueva York



Fig. 14. Durero, Alberto. *Conversión de san Pablo*, circa 1495. Grabado, Wikimedia Commons/Kupferstichkabinett Dresden



El último medallón del conjunto, dedicado a la escena de *San Martín partiendo la capa*, manifiesta también la impronta del grabado homónimo de Durero, aunque no existe una correspondencia tan directa como en los tondos anteriormente analizados. En el retablo de san Marcos de este conjunto, el taller de Zarza labró un relieve que representa la escena del *Noli me tangere*, en el que las figuras de Cristo y la Magdalena remiten a la estampa que Schongauer dedicó a este tema. La influencia de Durero también está presente en otras obras de Zarza, como se aprecia en el relieve de la *Oración en el huerto de los olivos* que labró en el sagrario del retablo mayor de la Catedral de Ávila (fig. 15), que remite a la xilografía que el maestro de Núremberg creó sobre este tema hacia 1497. La impronta de este modelo se aprecia en la composición general, la figura de Cristo, la comitiva que va a prender a Jesús, así como en el modelo iconográfico de los apóstoles que acompañan a Cristo.

Fig. 15. Zarza, Vasco de la. *Oración en el huerto de los olivos*, 1520-1522. Alabastro, sagrario del retablo mayor de la Catedral de Ávila



CONCLUSIONES

La utilización de grabados alemanes en la obra de Vasco de la Zarza enriquece el conocimiento sobre las fuentes visuales que se utilizaron en el proceso creativo del artista, lo que pone de manifiesto que el repertorio de modelos gráficos empleados por el maestro es más amplio y diverso de lo que pensábamos y que va más allá de los modelos italianos y españoles. Su producción escultórica constituye uno de los ejemplos más tempranos de la utilización del grabado centroeuropeo en la escultura castellana. Uno de los aspectos más interesantes sobre este tema es la combinación de fuentes italianas y centroeuropeas. Debemos recordar que este fenómeno también se observa en la obra de otros artistas hispanos coetáneos, como Pedro Berruguete, por lo que el palentino —que tuvo un relevante influjo en Zarza⁴⁶— pudo suponer

un referente para nuestro maestro también en este sentido. La inspiración de Zarza en modelos alemanes pone de manifiesto su conexión con la realidad artística castellana de la época, marcada por la acogida de obras y maestros centroeuropeos, cuya presencia convivió con la llegada de las influencias y artistas de procedencia italiana. En dicho fenómeno y, en lo referente a la estampa, debemos destacar el papel fundamental que tuvieron los intercambios comerciales de Castilla con otros territorios europeos, aspecto en el que destaca especialmente la Feria de Medina, que desempeñó un papel fundamental como foco de recepción de obras de arte y como difusor de la estampa europea en el ámbito castellano⁴⁷.

REFERENCIAS

- Arias Martínez, Manuel. “La luz de la Antigüedad en Roma”. En *Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana* (catálogo de exposición), 103-125. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2017.
- Ávila, Ana. “Espacio y arquitectura en Pedro Berruguete (¿quién hubiera podido pintar en Castilla algo similar en los años ochenta? Seguramente, nadie)”. En *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*, 285-318. Palencia: Diputación de Palencia, 2004.
- Bonito, Virginia Anne. “The Saint Anne altar in Sant'Agostino: restoration and interpretation”. *The Burlington Magazine* 124, no. 950 (1982): 268-276.
- Caballero Escamilla, Sonia. “Función y recepción de las artes plásticas en el siglo XV”. *Norba-Arte* 26 (2006): 19-31.
- Cacciotti, Beatrice, ed. *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2022.
- Fattorini, Gabriele. *Andrea Sansovino*. Trento: Temi, 2013.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel. “Vasco de la Zarza, escultor”. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, no. 79 (1909): 149-158.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel. *La escultura del Renacimiento en España*. Barcelona: Gustavo Gili, 1931.
- González de Zárate, Jesús María. *Artistas grabadores en la edad del Humanismo*. Pamplona: Liber Ediciones, 1999.
- Heim, Dorothee. “La sillería del coro de la catedral de Toledo y la recepción de los modelos del maestro del Hausbuch e Israhel van Meckenem”. *BSAA Arte*, no. 71 (2005): 65-87.
- Huidobro, Concha. *Durero y la Edad de Oro del grabado alemán (s. XV-XVI)*. Madrid: Electa, 1997.
- Marcos Villán, Miguel Ángel. “Acerca de los sepulcros de alabastro de la iglesia del Convento de San Francisco de Cuéllar (Segovia), panteón de don Beltrán de la Cueva, I Duque de Alburquerque”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* XVI, no. 1 y 2 (1998): 199-220.
- McDonald, Mark. “The role of prints”. En *Alonso Berruguete. First sculptor of Renaissance Spain*, C. D. Dickerson III y Mark McDonald (dirs.), 126-137. Washington: National Gallery of Art, 2019.
- Mont Muñoz, Ismael. “Vasco de la Zarza. Nuevos enfoques”. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2022.

- Mont Muñoz, Ismael. "La influencia de Pedro Berruguete en la producción artística de Vasco de la Zarza". *BSAA Arte*, no. 89 (2023): 37-60. <https://doi.org/10.24197/bsaaa.89.2023.37-60>
- Morte García, Carmen. *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2009.
- Pereda, Felipe. *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- Proske, Beatrice Gilman. *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*. Nueva York: The Hispanic Society of America, 1951.
- Redondo Cantera, María José. "Micro-arquitecturas 'al romano' en la pintura de Pedro Berruguete". *BSAA Arte*, no. 86 (2020): 95-139. <https://doi.org/10.24197/bsaaa.86.2020.95-139>
- Redondo-Parés, Iban. "Ferias y comercio internacional de arte en Castilla en la Baja Edad Media". En *Miradas al comercio desde la Historia del Arte. El mercado, espacio de relación social y económica*, Herbert González Zymla y Ana Valtierra Lacalle (coords.), 143-154. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2022.
- Rojo Vega, Anastasio. *Guía de mercaderes y mercaderías en las ferias de Medina del Campo, siglo XVI*. Valladolid: Fundación Museo de las Ferias – Diputación de Valladolid, 2004.
- Ruiz-Ayúcar y Zurdo, María Jesús. *La primera generación de escultores del siglo XVI en Ávila*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2009.
- Ruiz García, Elisa y María del Pilar Carceller Cerviño. "La biblioteca del II Duque de Alburquerque (1467-1526)". *Anuario de Estudios Medievales* 32, no. 1 (2002): 361-400. <https://doi.org/10.3989/aem.2002.v32.i1.238>
- Sebastián, Santiago. "Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco". *Príncipe de Viana*, no. 104-105 (1966): 229-234.
- Silva Maroto, Pilar. "La influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca". *Archivo Español de Arte* 61, no. 243 (1988): 271-289.
- Silva Maroto, Pilar. "La utilización del grabado por los pintores del siglo XVI". *Príncipe de Viana. Anejo*, no. 12 (1991): 311-320.
- Silva Maroto, Pilar. "Durero en España". En *Durero. Obras maestras de La Albertina*, edición de José Manuel Matilla Rodríguez (catálogo de exposición), 41-76. Madrid: Museo del Prado, 2005.
- Speranza, Fabio. "La Escalera Dorada de la Catedral de Burgos". *Archivo Español de Arte* 74, no. 293 (2001): 19-44. <https://doi.org/10.3989/aearte.2001.v74.i293.402>
- Vasallo Toranzo, Luis. "Felipe Bigarny a la luz de su testamento e inventarios de bienes". *Archivo Español de Arte* 92, no. 366 (2019): 145-160. <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.10>
- Yarza Luaces, Joaquín. "Algunas reflexiones sobre iconografía en Pedro Berruguete y su época". En *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*, 249-284. Palencia: Diputación de Palencia, 2004.

Notas

- ¹ Giulia Bartrum, *Albert Durer and his legacy* (Londres: *The British Museum Press*, 2002); Pilar Silva Maroto, “Durero en España”, en *Durero. Obras maestras de La Albertina*, José Manuel Matilla Rodríguez ed., 41-76. Madrid: Museo del Prado, 2005.
- ² La continuación de su estela en el siglo XVII ha sido estudiada en diversos trabajos: René Jesús Payo Hernanz y M^a Pilar Alonso Abad, “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”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 242 (2011): 7-21; Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998), 89-108; Mariano Moret Tevar, *Grabados maestros. La huella de Durero y Lucas van Leyden en la colección Mariano Moret* (Valencia: Centre Cultural La Nau Universitat de València, 2012); Helena Carvajal González, “Circulación y uso del grabado a fines de la Edad Media en los Reinos Hispanos”, *Journal of Medieval Iberian Studies* 14, no. 2 (2022): 321-349.
- ³ Pilar Silva Maroto, “La influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca”, *Archivo Español de Arte* 61, no. 243 (1988): 271-289.
- ⁴ Sonia Caballero Escamilla, “Función y recepción de las artes plásticas en el siglo XV”, *Norba-Arte* 26 (2006): 31.
- ⁵ Silva, “Durero en España”, 60.
- ⁶ Ana Ávila, “Espacio y arquitectura en Pedro Berruguete (¿quién hubiera podido pintar en Castilla algo similar en los años ochenta? Seguramente, nadie)” en *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*, 286-291. Palencia: Diputación de Palencia, 2004.
- ⁷ María José Redondo Cantera, “Micro-arquitecturas ‘al romano’ en la pintura de Pedro Berruguete”, *BSAA Arte*, no. 86 (2020): 103-108.
- ⁸ Ávila, “Espacio y arquitectura en Pedro Berruguete”, 310-315.
- ⁹ Pilar Silva Maroto, “La utilización del grabado por los pintores del siglo XVI”, *Príncipe de Viana. Anejo*, no. 12 (1991): 311-320; Silva, “Durero en España”, 41-76.
- ¹⁰ Dorothee Heim, “La sillería del coro de la catedral de Toledo y la recepción de los modelos del maestro del Hausbuch e Israhel van Meckenem”, *BSAA Arte*, no. 71 (2005): 65-87.
- ¹¹ Santiago Sebastián, “Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco”, *Príncipe de Viana*, no. 104-105 (1966): 229-234; Felipe Pereda, *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 77-133.
- ¹² Sebastián, “Las fuentes inspiradoras”, 229-334; Fabio Speranza, “La Escalera Dorada de la Catedral de Burgos”, *Archivo Español de Arte* 74, no. 293 (2001): 19-44.
- ¹³ Luis Vasallo Toranzo, “Felipe Bigarny a la luz de su testamento e inventarios de bienes”, *Archivo Español de Arte* 92, no. 366 (2019): 158-159.
- ¹⁴ Mark McDonald, “The role of prints”, en *Alonso Berruguete. First sculptor of Renaissance Spain*, C. D. Dickerson III y Mark McDonald (dirs.), 126-137. Washington: National Gallery of Art, 2019.
- ¹⁵ Esta misma fuente sirvió para la creación de un grupo escultórico de procedencia castellana conservado en el MET, datado entre 1490 y 1510.
- ¹⁶ McDonald, “The role of prints”, 126-137; Beatrice Cacciotti, ed., *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2022), 208.
- ¹⁷ Carmen Morte García, *Damián Forment. Escultor del Renacimiento* (Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2009), 47-50.
- ¹⁸ AHN. Clero, Repartimiento de los bienes de Blasco de Çarça entre la mujer de Blasco de Çarça y sus hijos, leg. 271 (1525), fol. 15.
- ¹⁹ María Jesús Ruiz-Ayúcar y Zurdo, *La primera generación de escultores del siglo XVI en Ávila* (Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2009), 193.
- ²⁰ Virginia Anne Bonito, “The Saint Anne altar in Sant'Agostino: restoration and interpretation”, *The Burlington Magazine* 124, no. 950 (1982): 268-276; Gabriele Fattorini, *Andrea Sansovino* (Trento: Temi, 2013), 80-84.

- ²¹ Archivo Casa Ducal de Albuquerque. Marquesado de Cuéllar, 151, leg. 2, nº 1 (1476). Transcripción completa en Balbino Velasco Bayón, Mauricio Herrero Jiménez, *et. al. Colección Documental de Cuéllar (934-1492) Vol. II.* (Cuéllar: Ayuntamiento de Cuéllar, 2010), 1601-1602.
- ²² Archivo Casa Ducal de Albuquerque. Marquesado de Cuéllar, 10, 23 (copia del siglo XVIII). Transcripción completa en Velasco Bayón *et. al., Colección documental...*, 1864-1874.
- ²³ Este conjunto ha sido estudiado en: Beatrice Gilman Proske, *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance* (Nueva York: The Hispanic Society of America, 1951); Patrick Lenaghan, "The Tombs from San Francisco in Cuéllar: Sacred Images in Digital Reconstructions", *Hispanic Research Journal* 16, no. 5 (2015): 379-402; Miguel Ángel Marcos Villán, "Acerca de los sepulcros de alabastro de la iglesia del Convento de San Francisco de Cuéllar (Segovia), panteón de don Beltrán de la Cueva, I Duque de Albuquerque", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional XVI*, no. 1 y 2 (1998): 199-220; Ismael Mont Muñoz, "Vasco de la Zarza. Nuevos enfoques" (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2022), 296-355. Sobre la historia de la iglesia consultar Juan Armindo Hernández Montero, *Arquitectura e Historia del Convento de San Francisco de Cuéllar* (Madrid: Juan Armindo Hernández Montero, 2017).
- ²⁴ Archivo Casa Ducal de Albuquerque. Marquesado de Cuéllar, 164, 4 (1498), fol. 1 vº. Citado en Marcos Villán, "Acerca de los sepulcros...", 218.
- ²⁵ Archivo Casa Ducal de Albuquerque. Marquesado de Cuéllar, 164, nº 4 (1498), fol. 1 vº. Citado en Marcos Villán, "Acerca de los sepulcros...", 218 y 216.
- ²⁶ Manuel Gómez-Moreno Martínez, *La escultura del Renacimiento en España* (Barcelona: Gustavo Gili, 1931), 39-40.
- ²⁷ Proske, *Castilian Sculpture*, 371-469.
- ²⁸ Marcos, "Acerca de los sepulcros...", 218.
- ²⁹ Mont, "Vasco de la Zarza. Nuevos enfoques", 296-355.
- ³⁰ Marcos, "Acerca de los sepulcros...", 208-211.
- ³¹ Elisa Ruiz García y María del Pilar Carceller Cerviño, "La biblioteca del II Duque de Albuquerque (1467-1526)", *Anuario de Estudios Medievales* 32, no. 1 (2002): 361-400.
- ³² Sobre esta obra se realizó un magnífico estudio en: Dorothee Heim y M^a Francisca Soto Morales, *La sillería coral de la Catedral de Ciudad Rodrigo*. (Valladolid: Fundación del patrimonio histórico de Castilla y León, 2008).
- ³³ Sobre el Maestro AG consultar: Jean-Richard Pierrette, *Graveurs allemands du XV siècle* (catálogo de exposición) (París: Réunion des Musées Nationaux, 1991), 61-64.
- ³⁴ Morte, *Damián Forment*, 48.
- ³⁵ Silva, "Durero en España", 60-61.
- ³⁶ Este tema ha sido estudiado en: Sonia Caballero Escamilla, "La pintura del siglo XVI en Ávila", en *Historia de Ávila V. Edad Moderna (siglos XVI-XVIII, 1.ª parte)*, Gonzalo Martín García (coord.), 629-668, Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2014; Pilar Silva Maroto, "Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la catedral de Ávila", *Anales de Historia del Arte* 1 (1989): 105-120; Irune Fiz Fuertes, "Alonso Carrillo de Albornoz, Bartolomé de Santa Cruz y su papel en la introducción del Renacimiento italiano en España: fuentes gráficas e hipótesis", *Goya: Revista de arte*, no. 371 (2020): 83-99.
- ³⁷ Ruiz-Ayúcar, *La primera generación de escultores...*, 274-275.
- ³⁸ Manuel Gómez-Moreno Martínez, "Vasco de la Zarza, escultor", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, no. 79 (1909): 149-150.
- ³⁹ Esta serie fue objeto de estudio en: María del Mar Ramírez Alvarado, "Imágenes del fin del mundo: el *Apocalipsis* en las xilografías del artista alemán Alberto Durero", *Alpha*, no. 36 (2013): 159-176.
- ⁴⁰ Sobre la utilización del yeso en la obra de Vasco de la Zarza consultar: Miguel Sobrino González, "La catedral de Ávila, una escuela secular para la escultura en yeso", *Cuadernos abulenses*, no. 44 (2015): 169-196.
- ⁴¹ El proceso crono-constructivo de esta obra ha sido estudiado por Ruiz-Ayúcar, *La primera generación...*, 196-200 y Mont Muñoz, *Vasco de la Zarza...* La documentación histórica conservada sobre la creación de este conjunto es muy escasa. Fue estudiada y publicada por María Jesús Ruiz-Ayúcar. Las fuentes conocidas tan solo hacen mención al aspecto económico, por lo que no disponemos de información acerca de las condiciones del encargo ni del proyecto presentado. Únicamente se conserva la "concordia" del 22 de septiembre de 1511, por la que se acordó pagar al artista por la obra del sepulcro y se estableció la creación de los retablos en el plazo de dos años. El valor

que dio el cabildo a todo el conjunto fue de 40.000 maravedíes, precio que estaba sujeto a ser modificado por la tasación que debía llevarse a cabo. Una vez acabados los altares, el cabildo encargó a Domenico Fancelli su tasación, que quedó registrada en un acta capitular fechada el 7 de abril de 1518.

⁴² Mont, "Vasco de la Zarza. Nuevos enfoques", 154-194.

⁴³ Ismael Mont Muñoz, "La influencia de Pedro Berruguete en la producción artística de Vasco de la Zarza", *BSAA Arte*, no. 89 (2023): 37-60.

⁴⁴ Schongauer creó otro grabado dedicado a este tema en formato rectangular.

⁴⁵ Caballero, "Función y recepción de las artes plásticas en el siglo XV", 31.

⁴⁶ Mont, "La influencia de Pedro Berruguete...", 37-60.

⁴⁷ Anastasio Rojo Vega, *Guía de mercaderes y mercaderías en las ferias de Medina del Campo, siglo XVI*. (Valladolid: Fundación Museo de las Ferias – Diputación de Valladolid, 2004), 373-421; Iban Redondo-Parés, "Ferias y comercio internacional de arte en Castilla en la Baja Edad Media", en *Miradas al comercio desde la Historia del Arte. El mercado, espacio de relación social y económica*, Herbert González Zymly y Ana Valtierra Lacalle (coords.), 143-154. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2022.