

Influencias rubenianas en la pintura de Nicolás Antonio de la Cuadra a través de los grabados. La serie de la vida de la Virgen de la Casa de la Misericordia de Bilbao

(Influences from Rubens in the painting of Nicolás Antonio de la Cuadra through engravings. The series on the life of the Virgin of the *Casa de la Misericordia* in Bilbao)

Morente Luque, Fernando
Zuberoa, 16 - 2º
48960 Galdakao

BIBLID [1137-4403 (2000), 19; 613-620]

Con esta breve exposición se pretende dar a conocer el diferente uso que el pintor Nicolás Antonio de la Cuadra (Musquiz 1663 - Bilbao 1728), hizo de estampas a la hora de realizar sus composiciones, tomando como ejemplo la serie de diez lienzos que se encuentra ubicada en la Casa de la Misericordia de Bilbao. Estampas que en su mayoría procedían de los Países Bajos, y más concretamente del taller que para tal efecto fue creado por P.P. Rubens, y que probablemente nuestro artista adquirió durante su estancia en la Corte, en Madrid, en donde al parecer desarrolló una formación complementaria a su carrera artística.

Palabras Clave: Nicolás Antonio de la Cuadra. Influencias. Rubens. Grabados. Casa de la Misericordia. Bilbao.

Nicolás Antonio de la Cuadrak (Musquiz 1663 - Bilbo 1728), bere konposizioak egiterakoan nola erabili zituen estampak ezagutaraztea da azalpen labur honen xedea, eta hartarako Bilboko Erruki Etxean kokaturiko hamar mihiseren saila hartzen du adibidetzat. Estampa horietako gehienak Herbeheretatik zetozen, zehazkiago P.P. Rubensek hartarako sorturiko tallerretik, eta gure artistak seguruenik Gortean, Madrilén, egin zuen egonaldian bereganatuko zituen, bere karrera artistikoaren ondoan halako prestakuntza osagarria hartu bide zuelarik.

Giltz-Hitzak: Nicolás Antonio de la Cuadra. Eraginak. Rubens. Grabatuak. Erruki Etxea. Bilbo.

Dans ce bref exposé nous essayons de faire connaître l'usage différent que le peintre Nicolás Antonio de la Cuadra (Musquiz 1663 - Bilbao 1728) a fait des images au moment de réaliser ses compositions, en prenant comme exemple la série de dix toiles qui se trouvent dans la Casa de la Misericordia (maison de la Miséricorde) de Bilbao. Ces images provenaient en majorité des Pays Bas, et plus particulièrement de l'atelier qui fut créé à cet effet par P.P. Rubens, et que notre artiste acquit probablement durant son séjour à la Cour, à Madrid, où il semble avoir développé une formation complémentaire à sa carrière artistique.

Mots Clés: Nicolás Antonio de la Cuadra. Influences. Rubens. Gravures. Maison de la Miséricorde. Bilbao.

Sabida es la influencia que los modelos pictóricos de Rubens, como repertorios visuales, tuvieron en la pintura barroca española, siendo numerosos los estudios ya realizados al respecto¹. Esta influencia viene dada por toda una serie de medios² que hacían posible que nuestros artistas contemplaran las composiciones del maestro flamenco, aprovechándolas posteriormente en función de sus necesidades o de los intereses de la clientela, pues encontraban en esos modelos una gran cantidad de recursos iconográficos, estilísticos y compositivos que no dudaron en utilizar, eso sí, de diferente forma en función, entre otras cosas, de la capacidad técnica de cada uno, y que otorgaron en definitiva a la pintura española de la época de una fuerza y dinamismo carente hasta entonces. De esta forma, encontramos por un lado la llegada in situ a nuestro país de piezas originales del artista, elaboradas para la decoración tanto de estancias reales como para formar parte de las colecciones de ilustres personajes. Unas obras que indudablemente estaban, sobretodo, al alcance de aquellos pintores que desarrollaron su formación en la Corte y que de forma privilegiada disfrutaban directamente de las obras del gran maestro. Otra vía de conocimiento de los modelos rubenianos fue la incesante llegada, durante este periodo a la península, de una infinidad de cobres realizados por distintos pintores flamencos, y que tuvieron como destino a una clientela devota, ya sea conventos o iglesias³, estando estas composiciones al alcance sobretodo de artistas locales, más modestos, que pudieron tomar como referencia iconográfica estas obras. Pero sin lugar a dudas, y en relación con lo dicho, la fórmula más extendida y probablemente la más eficaz fue la utilización por parte de nuestros artistas de estampas que reproducían las obras del pintor flamenco quien vio en este medio, dado su carácter multiplicador, la forma más eficaz de dar a conocer sus obras para lo que pronto se hizo rodear de grandes colaboradores de la talla de Schelte a Bolswert, Lucas Vosterman, etc, que hicieron realidad sus objetivos. Es así como la gran producción del pintor llegó, de una forma más democrática, a manos de nuestros artistas que veían en esas composiciones una fuente inagotable de motivos visuales, señalando en tal circunstancia la posibilidad de que el pintor, en un caso concreto, pudiera copiar tal cual la representación dada en la estampa o tomara de ésta algunos elementos de interés o que simplemente esa iconografía le sirviera como señal inspiradora a la hora de llevar a cabo sus encargos. Vemos por tanto como, de forma generalizada, eran variadas las fórmulas por las que llegaban a nuestro territorio los repertorios visuales del gran maestro, e infinitas las posibilidades que ofertaban a nuestros artistas.

Es en este sentido, y en mi afán por rastrear la pervivencia, entre otros, de los motivos rubenianos entre los artistas vascos del Barroco, lo que me llevó a visitar la Casa de la Misericordia de Bilbao ante el conocimiento de la existencia de diez magníficos lienzos atribuidos a *Nicolás Antonio de la Cuadra*⁴. Lienzos que representan en su conjunto un ciclo sobre la vida de la Virgen, estando integrada la serie por el *Nacimiento de la Virgen, la Presentación de la Virgen en el templo, la Anunciación, los Desposorios, la Visitación, la Adoración de los pastores, la Adoración de los Reyes Magos, la Presentación del niño en el templo, la Huida a*

1. Véase por ejemplo: Navarrete Prieto, Benito : La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas. Cap. IX (Las estampas sobre composiciones de Rubens y Van Dyck), Caylus, Madrid, 1998, pp. 181-211.

2. Pérez Sánchez, A.E : De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española, Madrid, Alianza, 1993:

- Véase el capítulo dedicado a P.P. Rubens.

3. Véase: Fernández Pardo, F. (coord.): Pintura Flamenca Barroca (Cobres, siglo XVII), Santander, 1997.

4. Gutiérrez Pastor, Ismael: "Nicolás Antonio de la Cuadra y la difusión de la pintura barroca cortesana en Vizcaya", Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, (U.A.M.), vols. VII-VIII. 1995-1996, pp. 95-127.

Egipto y la Asunción de la Virgen. Estas obras parece ser que fueron realizadas por el artista vasco en el primer cuarto del siglo XVIII, dado que muchas de ellas se encuentran firmadas y fechadas, y se cree que forman parte de los últimos años de una carrera que está marcada por una formación artística del pintor en la Corte y un posterior regreso al lugar de nacimiento, en Bizkaia, en donde desarrolló una amplia producción a tenor del considerable número de obras que de su mano se han conservado⁵, trabajando incluso en zonas periféricas como Alava, Burgos o Guipúzcoa. Era esta una práctica muy habitual entre aquellos artistas con cierto talento, ya que la Corte era el gran foco a donde acudían pintores de las diferentes regiones peninsulares con el fin de perfeccionar sus condiciones artísticas a la vez que adquirirían un considerable estatus económico y social⁶. Sin duda, este parece ser el caso de Nicolás Antonio de la Cuadra, de quien a pesar de la escasa documentación existente en cuanto a su periodo formativo, se constatan sus primeras obras en el círculo de artistas que trabajaron durante ese periodo en Madrid⁷, en donde con toda seguridad emprendió un periodo de formación complementaria, siendo probable que conociera directamente a los grandes maestros del momento como Carreño, Rizi, Coello⁸ o Palomino de cuya mezcla de estilos parece deudor, observándose en sus obras una clara dependencia de la pintura barroca madrileña, caracterizada por un estilo colorista, dinámico, de carácter monumental, en el que se mezclan todo tipo de influencias, desde la sensualidad propia de las obras de Tiziano, al dinamismo, la fuerza, el colorido o la pincelada suelta fruto del conocimiento de las composiciones rubenianas. Y es que los pintores de la escuela madrileña en general, absorbían de estas obras de los grandes maestros todo tipo de aspectos, ya sean compositivos, iconográficos, estilísticos etc., debido a que o bien las conocían directamente de las colecciones reales dado los diferentes encargos que Rubens, o el propio Tiziano anteriormente, realizaron para la corona, o bien a través de las estampas cuyo comercio era muy abundante durante este periodo⁹, y cuya utilización ha quedado demostrada como una norma habitual entre los pintores del momento.

Bajo estas consideraciones inicié el análisis iconográfico de las obras que nos ocupan, con el fin de encontrar en la persona de Nicolás Antonio de la Cuadra un nuevo ejemplo sobre la incidencia o uso de estampas bajo diseños de Rubens, tomando como referencia el único estudio realizado al respecto con cierta rigurosidad¹⁰, y en el que se me proporcionaron unas claves básicas para el desarrollo de mi investigación. Ya de entrada se caracterizaba a estas obras con un marcado influjo de la pintura flamenca, algo que constaté personalmente en mi visita a la Casa de la Misericordia, fruto de la presencia de modelos de Rubens a través de sus grabados o dibujos, y presentando una similitud en cuanto a sus formas, con los cobres flamencos que por entonces abundaban en nuestro territorio¹¹. Sin embargo,

5. *Ibidem*.

6. Quesada Valera, Jose M^a: "La pintura barroca madrileña", en Cuadernos de Arte Español, Historia 16, n^o 32, pp: 6-7.

7. Cean Bermúdez, J.A.: Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Madrid, 1800, libro IV, pag. 138.

8. *Ibidem*., pag. 138.

9. Agulló y Cobo, Mercedes: Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII. Madrid, 1981, pag. 211.

10. Gutiérrez Pastor, Ismael ., op. cit., pp. 117-122.

11. *Ibidem*., pag. 117.

da la sensación de que el artista vasco pretende ocultar esta dependencia de lo flamenco dotando a las obras de un estilo peculiar basado en el alargamiento de las figuras hasta el punto, en algunos casos, de hacerlas casi desproporcionadas, consiguiendo con ello también ocupar un espacio que parece no saber definir por lo que recurre a fondos neutros y oscuros, combinando estructuras arquitectónicas con zonas celestiales, que le sirven como solución compositiva.

Pese a ello el influjo de la pintura madrileña por un lado, y sobretodo de los modelos rubenianos por otro, perdura en casi todas las obras de la serie de la Casa de la Misericordia, gracias sobretodo al más que probable manejo de estampas por parte de nuestro artista que tal vez adquirió durante su estancia en la Corte y que tras su regreso a Bizkaia pudo traer consigo. Estampas que como observaremos a continuación utilizó de forma inteligente, lo que ayuda aun más si cabe a entender que estamos ante un artista de cierto prestigio que no caía en la mediocridad que suponía la simple copia de los modelos que le proporcionaban dichas estampas sino que desarrollaba una sutil elaboración, manejando incluso varias, que hace irreconocible en algunos casos la fuente de que se ha inspirado a la hora de realizar una composición. Podríamos definirlo como un artista aprovechado o más adelantado que copiaba fragmentariamente composiciones ajenas para transformarlas en propias.

Ciñéndonos únicamente a las obras que toman como posible referencia gráfica a modelos flamencos, nos encontraremos con en el caso de la *Adoración de los Reyes Magos* (fig. 1), supuestamente la pieza que de forma más directa depende de grabados rubenianos, y en donde nuestro artista juega con dos estampas distintas que combina con maestría. Observamos por ejemplo cómo la diagonal constituida por la Virgen María, el niño y el rey arrodillado es prácticamente una copia de una estampa realizada entre 1620-1621 por el grabador flamenco Nicolas Lawers a partir de un diseño de Rubens. En este caso nuestro pintor introduce alguna variante, sobretodo en la vestimenta, que hace más complicada su identificación. No sucede lo mismo con el resto de los personajes de la composición que N.A. de la Cuadra toma de forma literal de una estampa, que nuevamente sobre un modelo del pintor flamenco, realizó Lucas Vosterman con el mismo tema (fig. 2). Esta dependencia se aprecia claramente en las figuras de los dos reyes magos y en algún que otro personaje junto a ellos. Es sin duda éste un proceder, que en un principio no nos llama la atención puesto que se trata de una práctica muy habitual y común entre los pintores del momento, pero lo realmente curioso de este ejemplo es ver cómo para la elaboración de un lienzo que con el mismo tema hoy en día se encuentra en la Catedral de Sto. Domingo de la Calzada, Nicolás Antonio de la Cuadra recurre nuevamente a estas dos estampas pero esta vez introduciendo alguna que otra variante que realmente nos ha sorprendido. A primera vista mantiene la estructura diagonal antes citada fruto de la estampa de Nicolas Lawers, pero sin embargo, de la de Lucas Vosterman toma otros elementos y figuras, y he aquí lo interesante, que coloca a su antojo, y de forma diferente, en ambos lienzos. De esta forma, vemos como la figura del rey Baltasar, que en el cuadro de Bilbao aparece representada a la izquierda de la composición, en Stº Domingo de la Calzada aparece en la derecha. Esto nos hace pensar de inmediato que estamos ante un pintor que va más allá de la mera copia de estampas y así observamos como tomando las mismas fuentes gráficas realiza dos composiciones que aun siendo parecidas no son iguales, cuando lo más fácil e incluso lógico hubiese sido hacerlas de esta forma. Esto es al menos lo que hasta este momento estaba acostumbrado a ver. En cuanto al fondo parece que nuevamente retoma la estampa de Lawers para realizar una estructura arquitectónica a modo de establo que acompaña con unas tonalidades oscuras que provocan formas indefinidas. Si para esta pieza combina dos estampas que le ayudan a resolver una composición en la que la presencia de los modelos de Rubens se hace muy evidente, no ocurre lo mismo con el tema de *la Asunción*



Fig. 1: La Adoración de los Reyes Magos. Bilbao. Casa de la Misericordia. 1726.



Fig. 2: Lucas Vosterman. La Adoración de los Reyes Magos. Estampa. Diseño de Rubens.



Fig. 3: La Asunción de la Virgen. Bilbao. Casa de la Misericordia. 1726.



Fig. 4: Paulus Pontius. La Asunción de la Virgen. Estampa. Diseño de Rubens.

de la Virgen (fig. 3) en donde se aprecia a primera vista un uso de las tipologías de Asunciones del artista flamenco, a través probablemente de estampas realizadas por colaboradores como Schelte a Bolswert o Paulus Pontius, que le sirven como recurso compositivo para la elaboración de esta escena, dotándola de un espíritu ascensional y un ambiente celestial típicos en la pintura flamenca. Sin embargo Nicolás Antonio de la Cuadra hizo un uso más fructífero al menos de la estampa de Paulus Pontius (fig. 4) de la que extrae con total fidelidad a gran parte de las figuras que gesticulan asombradas junto al sepulcro abierto, al igual que la figura de Cristo resucitado para plasmarlos en la obra de Bilbao. Otro tanto podría ocurrir con todas las figuras de angelotes que forman parte de esta y otras escenas de la serie, y que probablemente habrá tomado de otras tantas estampas salidas del taller de Rubens. Y es que como vamos viendo hasta el momento, nuestro pintor va haciendo diferente uso de las estampas en función de las necesidades de cada una de las escenas. De este modo hemos apreciado como juega con varias de ellas para realizar una única composición, es decir, lo que los tratadistas del momento definirían como hacer de muchas cosas un buen todo¹². También hemos visto cómo de una estampa extrae varios fragmentos, ya sean figuras u otros objetos, para insertarlos de forma literal en sus composiciones como si de un mosaico se tratara. Pero la habilidad que nuestro artista demuestra en todos los casos queda patente ahora en la realización de la escena de los *Desposorios de la Virgen* (fig.5). Probablemente, cuando hizo fren-

12. Pacheco, F.: Arte de la pintura, ed. de Bonaventura Basegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 1990, cap. XII, pag. 269.



Fig. 5: Desposorios de la Virgen. Bilbao. Casa de la Misericordia. 1726.



Fig. 6: Schelte a Bolswert. Desposorios de la Virgen. Estampa. Diseño de Rubens.

te a esta escena tenía en su poder una estampa que sobre el mismo tema realizó, bajo diseño de Rubens, Schelte a Bolswert (fig.6). Lo verdaderamente curioso es ver como en un principio parece ser que los personajes que constituyen la escena en la estampa no se adecuaban al marco de la obra que De la Cuadra pretendía realizar por lo que hábilmente separa a las figuras, con respecto a la estampa, ocupando así el espacio preciso para conformar la escena. Es decir, desarrolla una adaptación personal de las figuras que le ofrece la estampa e introduce alguna que otra variante en relación con las vestimentas, las poses, rostros, etc.. Esta adaptación, que no copia, pudo en un principio despistarnos, pero claramente se observa que en líneas generales existe una estrecha vinculación entre ambas obras, como se desprende de las estructuras arquitectónicas, de los personajes, que parecen ser los mismos aunque con variantes realizadas intencionadamente por el pintor, etc.. No estamos ahora ante un caso típico en el que el pintor copia directamente elementos de la estampa que le interesen para cada momento, sino que realiza una auténtica transformación de la misma, dotando a su obra de un estilo peculiar pero siempre dependiente de la estampa. Lo mismo vuelve a suceder con el lienzo de la *Visitación*¹³, en el que nuestro pintor toma como referencia una estampa realizada por Peter de Jode con el mismo tema, y en el que nuevamente, y por problemas de espacio, sitúa a los personajes de forma que ocupan toda la composición dándole en este sentido un ritmo a la escena, aunque en este caso concreto nuestro artista se ve un poco forzado y así mientras en la estampa San José se encuentra saludando a San Joaquín a la vez que asciende por la escalinata, en el lienzo De la Cuadra sitúa a ambos personajes muy distantes hasta el punto de que San José aun no ha comenzado a ascender, estando situado en el ángulo inferior derecho de la escena, por lo que nuevamente hace uso de la figuras con fines compositivos.

Son estos varios de los ejemplos que nos llevan a entender que Nicolás Antonio de la Cuadra fue un artista que no estuvo ajeno al tan frecuente uso de estampas, en este caso flamencas, que hacían los pintores españoles del Barroco como solución iconográfica a la hora de realizar sus composiciones. Indudablemente, existían muchas maneras de sacarle provecho a una estampa y con este trabajo hemos presentado algunas variantes que nos llevan a pensar que estamos ante un artista con unas cualidades lo suficientemente importantes como para no recurrir a lo que un pintor modesto únicamente podría alcanzar, es decir, la copia literal de la misma. Nuestro personaje podía utilizar, en algunos casos, dos o más estampas, de las cuales extraía aquellos elementos o figuras de mayor interés para posteriormente fundirlos de forma precisa y elaborar así una composición digamos que propia, o simplemente jugaba con las imágenes que le proporcionan estas, es decir, cogía las figuras y aun sin llegar a copiarlas literalmente, salvo algún caso puntual como ya hemos señalado, las transformaba y las situaba en la escena como mejor le convenía para de esta forma equilibrar las composiciones y solucionar los problemas de espacio que parece presentar en todas las obras de la serie.

Este procedimiento hace muy difícil y a la vez interesante rastrear aquellas fuentes gráficas de que se sirvió Nicolás Antonio de la Cuadra para la elaboración de cada una de sus obras. No obstante, con este trabajo podemos constatar que entre sus pertenencias pudiera contar con un gran número de estampas de origen flamenco, concretamente salidas del taller de grandes artistas como Rubens. Algo que sin duda marcaría el estilo de nuestro pintor quien al parecer, y pese a esta influencia, se aleja en esta serie de lo que estilísticamente venía acostumbrando a hacer.

13. Existe una obra prácticamente igual de manos de Nicolás Antonio de la Cuadra y que se encuentra en la Catedral de Sto. Domingo de la Calzada (La Rioja).