



ABRIR CAPÍTULO

mismo asunto que realizó el pintor flamenco hacia 1631-32 y se conserva en la Brera de Milán, y que Murillo conoció, sin duda, a través de la estampa realizada por Boëce à Bolswert⁶⁴³. (Fig. 285)

Como en otras ocasiones, Murillo invirtió algunos elementos, como el Apostol de primer término que mira hacia el público, utilizando el grabado tanto para la composición de la escena como para el gesto y tipo físico de los comensales que se reúnen en torno a Cristo que aparece en el grabado y en la obra de Murillo bendiciendo de la misma manera y con un pan en la mano. Lo más interesante de esta estampa es que ofrece ese aspecto tenebrista, con efectos de claros y oscuros que parten de la vela que se halla en la mesa, también en la obra de Murillo.

Incluso en alguna de las Adoraciones de Reyes, como la del Museo de Toledo (Ohio), (Fig. 286) Murillo se deja llevar por las composiciones del maestro flamenco del mismo tema como acertó a ver Angulo⁶⁴⁴. Murillo realiza la obra de Toledo, fundiendo elementos de tres composiciones de la Adoración de los Reyes de Rubens, una en el Museo de Bruselas de 1615 que fue grabada por Nicolás Lawers en 1620-21⁶⁴⁵, (Fig. 287) otra en la iglesia de San Juan de Malinas de 1617-19 y grabada por Lucas Vosterman en 1620⁶⁴⁶, (Fig. 268) y por último la composición que conserva el Museo del Louvre de 1626-27, que fue grabada por Schelte à

⁶⁴³ Rooses, M., Opus cit., T.II, lám. 91

⁶⁴⁴ Angulo Iñiguez, D., Opus Cit, 1981, T.II, p. 207, n. 227. Posteriormente véase Ayala Mallory, N., Art. Cit., 1982, pp. 95-97

⁶⁴⁵ Rooses, M., Opus cit., T.I, lám 54

⁶⁴⁶ Ibidem, T.I, lám. 56



Fig. 286 Bartolomé Esteban Murillo, Adoración de los Reyes, Toledo (Ohio)



Fig. 287 Nicolas Lawers, Adoración de los Reyes, grabado según composición de Rubens



Fig. 288 Luc Vosterman, Adoración de los Reyes, grabado según composición de Rubens



Fig. 289 Schelte a Bolswert, Adoración de los Reyes, grabado según composición de Rubens

Bolswert⁶⁴⁷ (Fig. 289). De las tres composiciones escogió Murillo elementos fundiéndolos en su cuadro.

De la primera composición, que Murillo conoció por la estampa de Lawers, Murillo eligió a los tres Reyes de primer término, así como la arcada que aparece al fondo. De la estampa de Vosterman escoge a los dos pajecillos que sostienen el manto del rey que aparece arrodillado, mirando uno hacia nosotros y el otro de perfil, y por último la estampa de Schelte à Bolswert le sirve para realizar al grupo de soldados que aparecen a la izquierda con casco y lanzas. De esta estampa proceden igualmente, la figura y tipo físico de la Virgen y la del San José que se encuentra en segundo término. Murillo, pues, elige de las tres estampas, aquellos motivos que mejor se adecuaban a su sensibilidad, altera otros y con ello consigue resolver su Epifanía que incluso en el colorido presenta manifiestas connotaciones flamencas.

Particular estudio por su evidente paralelo ofrece el caso de Rebeca y Eliezer en el Pozo del Museo del Prado, (Fig. 290) pues sorprendentemente para el modelo femenino de la derecha del lienzo, ha sido utilizada la obra de Rubens Las Marías en el sepulcro conocida por Murillo a través de la estampa que realizó Luc Vosterman⁶⁴⁸ (Fig. 291) como apuntó Silva Maroto y estudiamos luego⁶⁴⁹. Tanto la disposición de la figura de la derecha de espaldas como su peinado y perfil, así como la colocación del

⁶⁴⁷ Ibidem, T.I, lám. 55

⁶⁴⁸ Rooses, M., Opus cit., T.II, lám. 116

⁶⁴⁹ Silva Maroto, P., "La utilización del grabado por los pintores españoles de la época de Velázquez" en Velázquez y el arte de su tiempo, V Jornadas de Arte, Dpto. de Hª del Arte "Diego Velázquez", C.S.I.C., Madrid, 1991, p. 319.



Fig. 290 Bartolomé Esteban Murillo, Rebeca y Eliezer en el pozo, Madrid Museo del Prado, detalle



Fig. 291 Luc Vosterman, Las Marías en el sepulcro, grabado según composición de Rubens

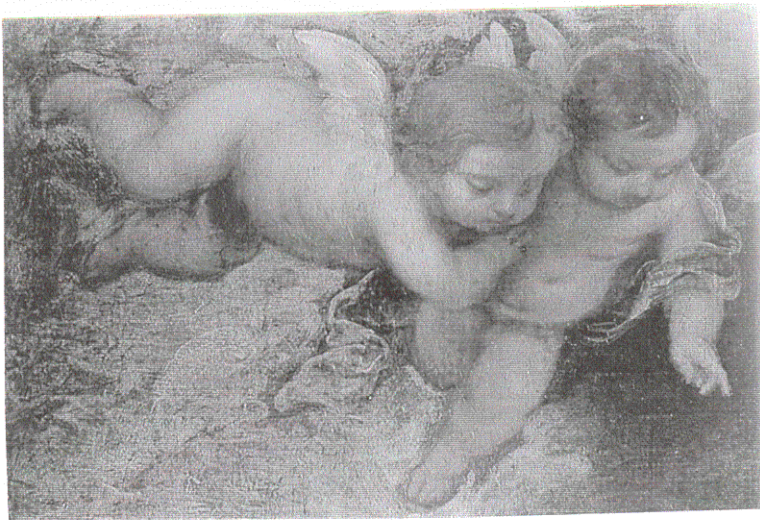


Fig. 295 Bartolomé Esteban Murillo, San José con el Niño, Leningrado, Ermitage, detalle



Fig. 296 J. Witdoeck, Adoración de los Reyes, detalle, según composición de Rubens

cantaro bajo el brazo, que en el grabado es un cesto, procede de esta estampa que ofrece a Murillo, además, el detalle de la mirada de la figura compañera o incluso el gracioso motivo de la mujer que en el extremo de la estampa se levanta la toca. Este motivo coqueto y femenino está también presente en otras obras de Murillo como en la Figura femenina de la colección Carras de Londres o en el Grupo familiar del Museo Forth Worth de Dallas⁶⁵⁰.

Otra influencia rubeniana en Murillo queda de manifiesto en sus Asunciones, como bien ha puesto de manifiesto Pérez Sánchez⁶⁵¹. Tanto en las obras del maestro como en la de sus seguidores más inmediatos, se evidencia el uso de las Asunciones de Rubens, a través de las estampas de Schelte a Bolswert⁶⁵² (Fig. 292) y Paulus Pontius⁶⁵³ (Fig. 293). Tanto el espíritu ascensional, como la nebulosa vibrante que envuelve a las Asunciones de Murillo son de herencia flamenca. Así es como se descubre al comparar la que se encuentra en el Ermitage (Fig. 294) con la estampa de Schelte à Bolswert sobre la composición de Rubens que se halla en Viena. La actitud de la Virgen con las manos alzadas de la misma manera y el espíritu total de la composición, encuentran el más fiel paralelo en la composición rubeniana. Esta misma estampa fue puesta en relación por Milicua con un anónimo murillesco que se conserva en el Museo Ringling de Sarasota de

⁶⁵⁰ Navarrete Prieto, B., "De la estampa al lienzo. Nuevas fuentes grabadas empleadas por Murillo" en Murillo. Pinturas de la colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado, Cat. Exp. Focus, Sevilla, p. 63

⁶⁵¹ Pérez Sánchez, A.E., "Murillo y...", Art. Cit. en De pintura..., 1993, pp. 140-141

⁶⁵² Rooses, M., Opus cit., T.II, lám. 122

⁶⁵³ Ibidem, T.II, lám. 123



Fig. 294 Bartolomé Esteban Murillo, Asunción, Leningrado Museo del Ermitage



Fig. 292 Schelte a Bolswert, Asunción, grabado sobre composición de Rubens



Fig. 293 Paulus Pontius, Asunción, grabado sobre composición de Rubens

la Asunción de la Virgen⁶⁵⁴. Aquí tanto la actitud de la Virgen como los niños de la gloria han sido copiados con fidelidad por el anónimo discípulo de Murillo.

En la colección Wallace se conserva otra Asunción murillesca que, según Angulo⁶⁵⁵ podría considerarse de Juan Simón Gutiérrez, y que Milicua⁶⁵⁶ relacionó en la parte de los niños con las dos Asunciones de Rubens grabadas por Schelte a Bolswert⁶⁵⁷, y para los apóstoles que aparecen en la parte terrena, con la otra Asunción de Rubens grabada por Paulus Pontius, donde aparecen tanto el sepulcro abierto como los apóstoles y figuras que gesticulan asombrados.

De esta última Asunción, grabada por Pontius, advirtió también Pérez Sánchez⁶⁵⁸ eco en un anónimo murillesco de colección particular de Bilbao. En este caso tanto la Virgen como los Apóstoles salen de la misma estampa, eliminando tan solo algunos elementos para así simplificar la composición.

Siguiendo con el eco rubeniano en Murillo, tenemos que hacer hincapié, en un aspecto fundamental que ya ha sido señalado por otros autores, y es el de que los niños y querubines que aparecen en las obras del pintor sevillano, vienen de Rubens en muchos casos. En este sentido presentamos dos ejemplos bien

⁶⁵⁴ Milicua, J., "Observatorio...", Art. Cit., 1958, Lám. V

⁶⁵⁵ Angulo, D., Murillo y su escuela en colecciones particulares, Sevilla, 1975, p. 8

⁶⁵⁶ Milicua, J., Art. Cit., 1958, p. 14

⁶⁵⁷ Rooses, M., Opus cit., T.II, lám., 122-124

⁶⁵⁸ Pérez Sánchez, A.E., "Rubens y...", Art. Cit., 1977, p.

interesantes, por la literalidad con que han sido usados⁶⁵⁹.

El primer caso lo tenemos en el San José con el Niño del Ermitage de Leningrado, (Fig. 295) donde se encuentran dos querubines que copian los que están en la parte superior de la Adoración de los Reyes de Rubens de la Galería del Duque de Westminster, y que Murillo conocería por la estampa de J. Witdoeck⁶⁶⁰. (Fig. 296)

En esta ocasión Murillo ha invertido los querubines que se hallan en la estampa para realizar los que aparecen en su composición. Con más variantes, utilizó estos mismo niños en la Sagrada Familia de Chatsworth, Derbyshire. En este caso no invirtió a los personajes, pero cambió sobre todo la actitud del de la derecha.

Como vamos viendo los niños y criaturas juveniles que se advierten en la obra de Murillo, mantienen una clara filiación flamenca, como también ocurre en sus famosos Niños de la Concha del Museo del Prado. Mayer⁶⁶¹ señaló aquí el empleo por parte del pintor sevillano de una composición de Guido Reni de Jesús y San Juanito (Fig. 536), ya que parece evidente que sobre todo la figura del Niño Jesús depende de esta compòsición, aunque es con la pintura perdida de San Juanito y el Niño Jesús del Palacio Real, conocida por la estampa de Manuel Salvador Carmona, con

⁶⁵⁹ Véase en este sentido nuestro trabajo, "De la estampa al lienzo. Nuevas fuentes grabadas empleadas por Murillo" en Murillo. Pinturas de la Colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado. Cat. Exp. FOCUS, Sevilla, 1996

⁶⁶⁰ Rooses, M., Opus cit., T.I, lám., 59

⁶⁶¹ Mayer, A., "Anotaciones al arte y a las obras de Murillo" en Revista Española de Arte, V, 1936, p. 46



Fig. 297 Bartolomé Esteban Murillo, Niños de la Concha, Madrid, Museo del Prado



Fig. 298 Christoffel Jegher, El Niño Jesús y San Juanito, grabado según composición de Rubens



Fig. 299 Bartolomé Esteban Murillo, Huida a Egipto, Detroit, Institute of Art



Fig. 300 Marinus, Huida a Egipto, grabado según composición de Rubens

quien guarda más paralelo la composición de Reni. Pérez Sánchez⁶⁶² por su parte puntualizó que para los Niños de la Concha, Murillo además empleó la estampa de Christoffel Jegher de El Niño Jesús y San Juanito sobre composición de Rubens⁶⁶³ (Fig. 298), tomando de aquí elementos como la actitud e indumentaria de San Juanito. Que Murillo conocía este tipo de composiciones queda demostrado además por el empleo que hace el artista del grabado de Cornellis Galle sobre composición de Rubens del Niño Jesús y San Juanito, variante de la anterior estampa de Jegher, donde los protagonistas se encuentran vestidos y la composición ha sido invertida. Murillo emplea esta estampa para su cuadro de Santo Tomás de Villanueva niño repartiendo su ropa del Museo de Cincinnati. En esta ocasión, aunque se han transformado los elementos, queda patente que la actitud de Santo Tomás, y sobre todo la del mendigo al que se le da la ropa, se han tomado de la mencionada estampa de Galle.

En la iglesia de San Antón de Sevilla, se conserva un cuadro del Niño Jesús y San Juanito realizado por un seguidor de Murillo, que sin duda debió conocer la estampa de Christoffel Jegher anteriormente comentada, pues sobre todo la figura del Niño Jesús sigue invertida la composición de Rubens, al igual que el cordero y la figura de San Juanito, lo que indica la difusión de los modelos flamencos en el taller del artista.

Pero Murillo utilizó más composiciones de Rubens para sus obras, como demuestra la Huida a Egipto del Palazzo Bianco y del Institute of Arts de Detroit (Fig. 299). Si se compara el

⁶⁶² Pérez Sánchez, A.E., "Murillo y...", Art. Cit., en De Pintura y..., Opus Cit., 1993, p. 139

⁶⁶³ Rooses, M., Opus cit., T.I, lám., 66

borrico de la obra de Murillo, con el que aparece en la composición del mismo asunto de Rubens grabada por Marinus⁶⁶⁴ (Fig. 300), así como el velo de la Virgen y las formas redondeadas y onduladas, observaremos la relación y el componente flamenco que evidente muestra a esta obra.

Por último, y relacionado con Murillo, en el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva su San Agustín lavando los pies de Cristo (Fig. 301). Martín S. Soria⁶⁶⁵ en su artículo pionero, mostró que Murillo utilizó aquí la estampa de Schelte a Bolswert del mismo asunto y perteneciente a una serie de grabados de la vida de San Agustín (Fig. 302). Aunque la composición no es de Rubens, el grabador flamenco si que está relacionado con la obra de aquél. Es indudable que Murillo utilizó la estampa, convirtiendo la composición horizontal en vertical. Varios elementos de la obra de Murillo han sido copiados de la composición de Bolswert como son los zapatos de Cristo, la palangana, el muro del fondo, la librería con la calavera y el árbol de la derecha. Por lo demás las figuras de Cristo y San Agustín, han sido también realizadas inspirándose en la citada estampa. Con respecto a esta composición, es igualmente curiosa la relación establecida por Pérez Sánchez⁶⁶⁶,

⁶⁶⁴ Rooses, M., Opus cit., T.I, lám. 61

⁶⁶⁵ Soria, M.S., "Some flemish sources of baroque painting in Spain" en The Art Bulletin, XXX, 1948, p. 255. Posteriormente y para la historia del cuadro véase; García-Herreraiz, E., "Murillo: "San Agustín lavando los pies de Cristo peregrino" en Archivo Español de Arte, 187, 1974, pp. 335-337. Posteriormente del mismo autor; "La historia viajera del cuadro de Murillo "San Agustín lavando los pies de Cristo" en Archivo Hispalense, 182, 1976, pp. 107-134. Existe también un opúsculo reciente del mismo autor; Un cuadro de Murillo en el Museo de Bellas Artes de Valencia, Madrid, 1993

⁶⁶⁶ Pérez Sánchez, A.E., "Murillo y...", Art. Cit. en De Pintura y..., Opus Cit., 1993, p. 144



Fig. 301 Bartolomé Esteban Murillo, San Agustín lavando los pies de Cristo, Valencia, Museo de Bellas Artes



Fig. 302 Schelte a Bolswert, San Agustín lavando los pies de Cristo, grabado



Fig. 303 Bartolomé Esteban Murillo, La Cocina de los Angeles, detalle, París, Museo del Louvre



Fig. 304 Pieter Jode II, Rinal y Armida, grabado sobre composición de Van Dyck, detalle

entre la obra de Murillo y el cuadro del genovés Orazio de Ferrari del mismo asunto. La relación probablemente quede explicada, porque ambos artistas se inspiraron en la misma fuente, pero lo cierto es que el paño que lleva San Agustín, encuentra una gran relación con el que aparece en el cuadro del Museo de Valencia, que incluso se hermana con el genovés en colorido, luz y materia pictórica. Es bien sabido que en Sevilla abundaban los lienzos genoveses y que genovés fue uno de los clientes de Murillo; el comerciante Giovanni Bielato.

Otro componente importante para entender el arte de Murillo es el vandiquiano. Palomino en algunas ocasiones le denomina incluso "el Van Dyck español", indicando en otro lugar que emuló a este artista en los retratos y en la dulzura⁶⁶⁷.

De antiguo se nos dice también que fue Pedro de Moya quien transmitió a Murillo los modelos vandiquianos⁶⁶⁸. Pero es interesante apuntar, como hizo Ayala Mallory⁶⁶⁹, que en una obra de juventud de Murillo realizada hacia 1646 La Cocina de los Angeles, conservada en el Museo del Louvre (Fig. 303), Murillo empleó unos querubines que aparecen en el cuadro de Van Dyck Rinaldo y Armida, que el pintor conocería por la estampa de Pieter Jode II que fue abierta en 1644 (Fig. 304).

En este caso es bien interesante como Murillo se olvida de la restante composición y se centra solo en el querubín que aparece a la izquierda, delante de un cofre abierto. El artista

⁶⁶⁷ Angulo sin embargo cree que se ha exagerado la influencia de Van Dyck en Murillo. Cfr. Angulo Iñiguez, D., Opus Cit., 1981, T.I, p. 180

⁶⁶⁸ Ceán, J.A., Diccionario, Opus Cit., 1800, T.II, p. 49

⁶⁶⁹ Ayala Mallory, N., "Rubens y Van Dyck...", Art. Cit., 1982, p. 93

ha cambiado algunos elementos, pero tanto la desnudez de la espalda como la cabeza del niño y la mano apoyada son idénticos. Este es un caso bien elocuente para comprobar la celeridad en el empleo de una fuente concreta, toda vez que la obra de Murillo se ejecuta escasamente dos años después de grabada la estampa.

Otro caso de influencia vandiquiana, aunque algo discutida por algunos críticos⁶⁷⁰, es el que muestra el San Agustín del Museo del Prado que relacionó Mayer⁶⁷¹ con el cuadro del mismo asunto de Van Dyck que conserva la iglesia de los agustinos de Amberes. Murillo pudo conocer el cuadro, a través del grabado de Pieter Jode II, ya que lo que hace es invertir el modelo. La relación se mantiene sobre todo en la actitud del santo, que con los brazos abiertos, mira hacia el lugar donde se produce el suceso trascendente.

Pero el eco de Rubens y Van Dyck, se expandió sobre todo en la segunda mitad del siglo XVII en toda Andalucía. La profusión de las estampas de estos artistas es señalada desde antiguo por Palomino, quien advierte que este hecho "no usurpa la gloria a su inventor; porque luego dicen, es copia de Rubens, o de Van Dyck"⁶⁷². Esto queda atestiguado, por ejemplo, por el inventario de las pinturas que tenía Matheo Alberto Ferrero en 1657 en el que consta un Descendimiento de la cruz "de la estampa

⁶⁷⁰ Angulo por ejemplo piensa que el caso del San Agustín del Museo del Prado, no se relaciona directamente con el de Van Dyck de Amberes. Solo hay una coincidencia temática. Cfr. Angulo Iñiguez, D., Opus Cit., 1981, T.I, p. 181

⁶⁷¹ Mayer, A.L., "Anotaciones...", Art. Cit., 1936, p. 46

⁶⁷² Palomino, A., Museo Pictórico..., Opus Cit., Ed. 1947, p. 534

de Bandique"⁶⁷³.

Aparte de las estampas, también los pintores flamencos difundieron con sus obras el colorido y la sensualidad flamenca, contribuyendo así a formar una nueva sensibilidad. En este sentido es bien interesante señalar el juicio del fresquista boloñés Pedro Antonio Dossi, recogido por Jusepe Martínez, diciéndonos: "que dos flamencos de muy mediana esfera..., que todas sus pinturas eran colores vivos y no más..., con esta bagatela habían adquirido grande opinión que en nuestro país no hicieran sombra".

Pero es precisamente en el ámbito granadino donde más se manifiesta esta huella flamenca, como bien puso de manifiesto Orozco Díaz⁶⁷⁴. En Alonso Cano, la Piedad de Van Dyck del Museo de Amberes es la que encontrará eco evidente, como se muestra en la Virgen y ángeles llorando sobre Cristo muerto del Museo Cerralbo de Madrid (Fig. 305), que como señaló Wethey ha sido realizada siguiendo el grabado de Schelte a Bolswert⁶⁷⁵ (Fig. 306). Cano solo alteró a la Virgen que en vez de tener los brazos abiertos apoya la mano en su pecho. Esta composición tendría éxito entre los seguidores de Cano, como evidencia la versión reducida de la Iglesia de San José de Granada, firmada y fechada en 1668 por Felipe Gómez de Valencia. En el Museo de Bellas Artes de Granada, se conserva otra versión de la Piedad (Fig. 307) que sigue la estampa de Schelte á Bolswert, obra también cercana a

⁶⁷³ Agulló, M., Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII, Madrid, 1981, p. 182

⁶⁷⁴ Orozco Díaz, E., "La influencia flamenca...", Art. Cit., 1958, pp. 145-150

⁶⁷⁵ Wethey, H.E., Alonso Cano, painter, sculptor, architect, Princeton, 1955 p. 185. Ed. española en Alianza, 1983



Fig. 305 Alonso Cano, Piedad,
Madrid, Museo Cerralbo



Fig. 306 Schelte a Bolswert, Piedad
sobre composición de Van Dyck

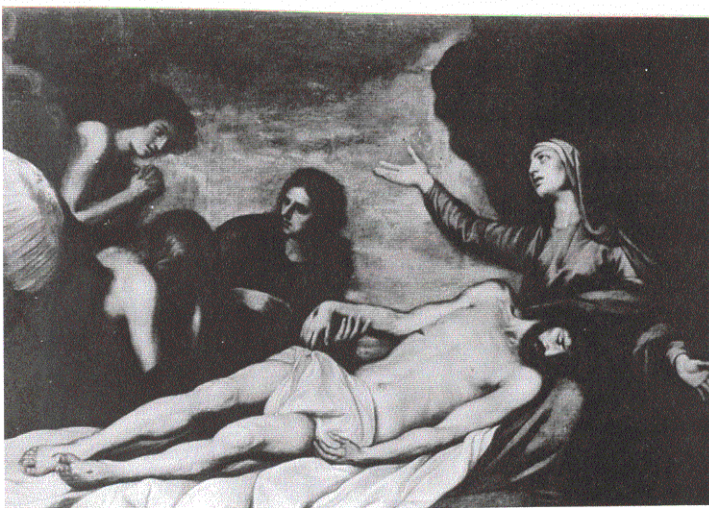


Fig. 307 Gómez de Valencia,
Piedad, Granada, Museo de
Bellas Artes



Fig. 308 Juan de Sevilla, Piedad
Phoenix Museum

Gómez de Valencia⁶⁷⁶. Wethey cita además otras obras que siguen esta composición localizadas en el seminario de Baeza, en la iglesia parroquial de Alhama de Granada y en la Catedral de Málaga. A ellas nosotros podemos añadir el Cristo muerto del Phoenix Museum, obra cercana a Juan de Sevilla que toma del grabado de Bolswert el cuerpo de Cristo (Fig. 308).

Un seguidor de Alonso Cano realizó la Santa Ana, la Virgen y el niño de la Fundación Miguel Castillejo de Córdoba (Fig. 309), que fue dada a conocer por María Elena Gómez Moreno⁶⁷⁷, siguiendo la Sagrada Familia de Rubens grabada por Schelte a Bolswert⁶⁷⁸ (Fig. 310). El artista elimina de la estampa a San José y vuelve a la Virgen de perfil, siguiendo en los demás elementos a la composición de Rubens.

El citado Juan de Sevilla será el artista que más se interese por introducir en su obra los modelos rubenianos. El mismo Palomino, nos dice de él que "habiendo adquirido unos borroncillos de Rubens de unas fábulas, donde había muchos desnudos, hechos con gran frescura de color (que yo vi en Granada, estando allí el año doce), se aplicó tanto a seguir aquel estilo y buen gusto que, verdaderamente, su manera de pintar parecía ser de la escuela de Rubens"⁶⁷⁹.

A estas palabras de Palomino vienen a unirse dos

⁶⁷⁶ Véase reproducida en el catálogo; Pintores granadinos del siglo XVII, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1982, cat. 28, pp. 70-71

⁶⁷⁷ Gómez Moreno, M.E., "Pinturas inéditas de Alonso Cano" en Archivo Español de Arte, 1948, p. 245. Posteriormente véase reproducida en Moreno Cuadro, F., Iconografía de la Sagrada Familia, Córdoba, 1994, p. 52

⁶⁷⁸ Rooses, M., Opus cit., lám. 72

⁶⁷⁹ Palomino, A., Opus Cit., ed. 1947, p. 1069



Fig. 309 Alonso Cano, Santa Ana, la Virgen y el Niño, Córdoba, Fundación Castillejo



Fig. 310 Schelte a Bolswert, Santa Ana, la Virgen y el Niño, grabado según composición de Ruben



Fig. 312 Juan de Sevilla, Cena de Emaús, Granada, San Antón



Fig. 311 W. Swanenberg, Cena de Emaús, grabado según composición de Rubens

ejemplos apuntados por Orozco⁶⁸⁰ que demuestran la utilización por Juan de Sevilla de la Cena de Emaús de Rubens que fue grabada por W. Swanenberg⁶⁸¹ (Fig. 311).

En los dos ejemplos conocidos, (Fig. 312) tanto el del Hospital del Refugio, como el del convento de San Antón de Granada, Juan de Sevilla ha utilizado la estampa, siendo más fiel la copia en el último ejemplo y apareciendo en las dos obras, en el extremo izquierdo del lienzo, la cabeza de un personaje que se relaciona con el autorretrato del pintor. Diferente también con respecto a su modelo rubeniano es el modo en como Cristo parte el pan, ya que en las obras de Sevilla, Cristo está con una mano bendiciendo y con la otra sosteniendo el pan. La iluminación de las dos obras, sin embargo, sí que encuentra relación con los toques claros que aparecen en la estampa, principalmente en la figura de Cristo y en la mesa que centra la composición.

Otro discípulo de Alonso Cano, Pedro Atanasio de Bocanegra, se sintió también atraído por las composiciones rubenianas y por el colorido de Van Dyck, como ya indicó Ceán⁶⁸². Es en su Retorno de la Huida a Egipto de la iglesia de San Juan de Dios de Granada⁶⁸³ (Fig. 313) donde el pintor utiliza la famosa estampa de Luc Vosterman⁶⁸⁴ sobre composición de Rubens del mismo asunto (Fig. 314) como ya ha sido señalado⁶⁸⁵. Apenas existe

⁶⁸⁰ Orozco Díaz, E., Art, Cit., 1958, pp. 148-149

⁶⁸¹ Rooses, M., Opus cit., lám. 91

⁶⁸² Ceán Bermúdez, J.A., Diccionario..., Opus Cit., 1800, T.I, p. 152

⁶⁸³ Orozco Díaz, E., Pedro Atanasio de Bocanegra, Granada, 1937, p. 83, cat. 11

⁶⁸⁴ Rooses, M., Opus cit., T.I, lám. 64

⁶⁸⁵ Pérez Sánchez, A.E., Art. Cit., 1977, p. 93



Fig. 313 Pedro Atanasio Bocanegra
Retorno de la Huida a Egipto,
Granada, San Juan de Dios



Fig. 314 Luc Vosterman, Retorno
de la Huida a Egipto, grabado
según composición de Rubens



Fig. 315 Juan Leandro de la
Fuente, Inmaculada, Granada,
Museo de Bellas Artes



Fig. 316 Schelte a Bolswert, Inmacula-
da, grabado según composición de
Rubens

variación entre el modelo y la obra de Bocanegra, que tan solo sufre alteración en los angelillos volanderos que están a la izquierda. Más adelante y al estudiar los anónimos, veremos lo utilizada que sería esta estampa.

De otro granadino, Juan Leandro de la Fuente, activo hacia 1630-40 y por lo tanto de la generación anterior a los discípulos de Cano, se considera una Inmaculada Concepción con niño en el Museo de Granada (Fig. 315), que copia a la letra la composición de Rubens que fue abierta por Schelte á Bolswert⁶⁸⁶ (Fig. 316), como también señaló Pérez Sánchez⁶⁸⁷. La única diferencia está en los querubines que aparecen en el rompimiento de gloria que no se hallan en el grabado. De esta misma estampa hemos localizado otra copia que compareció en subasta pública⁶⁸⁸. Esta obra de algún anónimo parece vincularse más con el mundo sevillano, y en ella se observan algunas variaciones en la trasposición de la composición rubeniana, como la inversión del asunto y el tono más andaluz que presenta la obra.

Pero quizás sea la serie de El Triunfo de la Eucaristía cuyos tapices se realizaron según diseño de Rubens para las Descalzas Reales de Madrid⁶⁸⁹, las composiciones que más eco encontraron en los pintores andaluces y en el resto de España. El Museo del Prado conserva los bocetos pintados sobre tabla que fueron adquiridos por Carlos II en la almoneda del Marqués de Eliche. Estas composiciones fueron

⁶⁸⁶ Rooses, M., Opus cit., T.I, lám. 45

⁶⁸⁷ Ibidem, p. 91

⁶⁸⁸ Sotheby's 18 de mayo de 1993, cat. 20

⁶⁸⁹ Tormo, E., En las Descalzas Reales de Madrid. Los tapices: La apoteosis eucarística de Rubens, Madrid, 1945

grabadas desde muy pronto por Nicolas Lawers⁶⁹⁰ (Fig. 318) y Schelte á Bolswert (Fig. 319) facilitando así la difusión de los modelos y la utilización de los mismos por los pintores provinciales, como también ha sido estudiado⁶⁹¹. En Jaén por ejemplo destaca la copia del Triunfo de la Eucaristía sobre la filosofía y la ciencia que realizó Ambrosio de Valois en el ático del retablo de la Descalzas, invirtiendo la conocida estampa de Nicolás Lawers.⁶⁹²

En Granada sabemos que tanto el pintor José Risueño en la Catedral y Palacio Arzobispal como Domingo Chavarito en la iglesia de la Magdalena, utilizaron estas composiciones.

Risueño parece ser que realizó, por encargo del Obispo Ascargorta, cinco grandes lienzos de los triunfos de la iglesia que copiaban las composiciones de Rubens que ahora estudiamos. Según Sánchez-Mesa⁶⁹³ es probable que el propio obispo proporcionara a Risueño los grabados de Lawers y Schelte á Bolswert. La serie se distribuye entre el Palacio Arzobispal: Santa Clara entre los Doctores de la Iglesia, La Eucaristía y los evangelistas y la Catedral de Granada: El Triunfo de la iglesia, Triunfo de la Eucaristía sobre la idolatría y Triunfo de la Eucaristía sobre la filosofía. Las obras copian las composiciones de Rubens, prescindiendo del enmarque

⁶⁹⁰ Rooses, M., Opus cit., T.I, lám. 13-14-15

⁶⁹¹ Para el eco de las estampas del Triunfo de la Eucaristía, véase; Pérez Sánchez, A.E., Art. Cit., 1977. En Valladolid se conoce la serie de Bartolomé Santos conservada hoy en la iglesia de San Miguel. Cfr. Valdivieso González, E., La Pintura en Valladolid en el siglo XVII, Valladolid, 1971, pp. 174-176 y 295-296

⁶⁹² Rooses, M., Opus cit., T.I, lám. 14

⁶⁹³ Sánchez-Mesa Martín, D., José Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732), Granada, 1972, p. 248

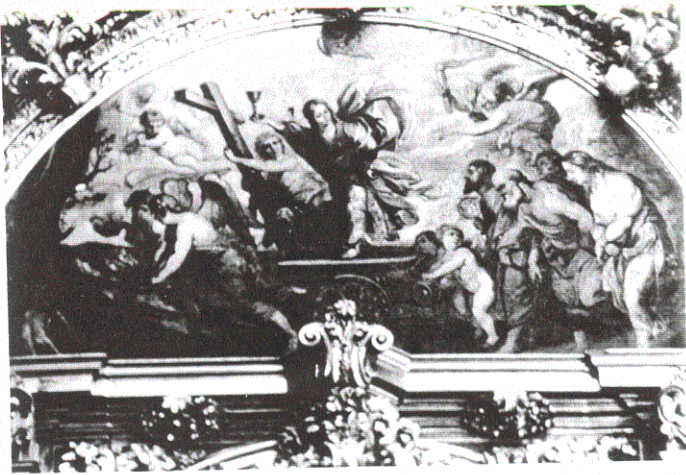


Fig. 318b Chavarito, Triunfo de la Eucaristía sobre las Ciencias, Granada, La Magdalena

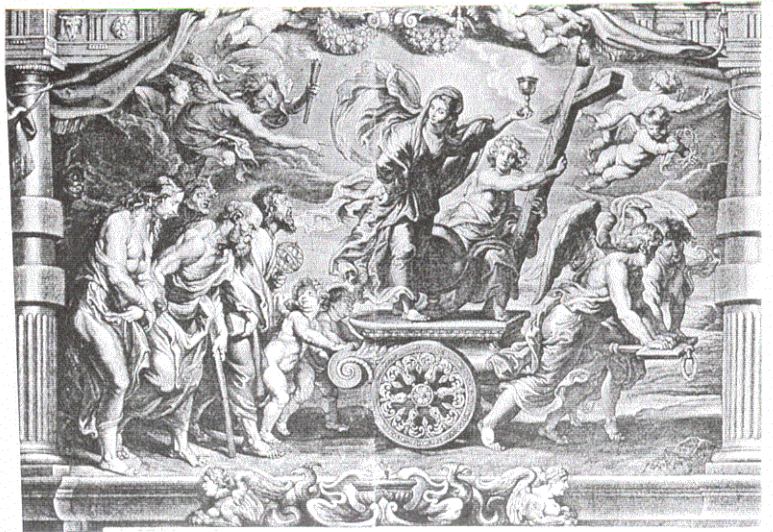


Fig. 318a Nicolas Lawers, Triunfo de la Eucaristía sobre las Ciencias, grabado sobre composición de Rubens



Fig. 319a Chavarito, Triunfo de la Eucaristía y la Iglesia, Granada La Magdalena



Fig. 319 Nicolas Lawers, Triunfo de la Eucaristía y la Iglesia, grabado sobre composición de Rubens

arquitectónico, de las guirnaldas y ángeles que aparecen en el modelo rubeniano, lo que hace que se centre mucho más la atención en los grupos que protagonizan las escenas, observándose también diferencia en los tipos físicos de los personajes que han sido transformados, así como en el colorido diferente por completo al de los tapices y tablas del Prado, debido a que han sido utilizadas las estampas citadas como elemento de trabajo.

Posteriormente Chavarito, discípulo de Risueño, realizó para la iglesia de la Magdalena de Granada⁶⁹⁴ el Triunfo de la Eucaristía sobre la filosofía y el Triunfo de la Eucaristía sobre la idolatría. Como su maestro, utilizó el gran arco de medio punto como encuadramiento para las escenas, que también prescinden de los elementos arquitectónicos, así como guirnaldas y putti que aparecían en los modelos rubenianos. Es muy probable que Chavarito copiara las composiciones de Risueño o que fuera su maestro el que le suministrara las estampas.

Pero también Van Dyck sería objeto de atención y copia por parte de Risueño, tal y como se evidencia en la Coronación de Santa Rosalía de la Catedral de Granada⁶⁹⁵, (Fig. 319b-c) obra que copia el lienzo de Van Dyck del Museo de Viena, a través de la estampa de Paulus Pontius, ya que la composición está invertida.

En Málaga sería Miguel Manrique quien introdujera las formas flamencas. Tras formarse en Flandes y familiarizarse con

⁶⁹⁴ Calvo Castellón, A., "Chavarito un pintor granadino 1662-1751" en Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, XII, 1975, pp. 273-278. Posteriormente del mismo autor; "Las alegorías eucarísticas de Domingo Chavarito, una interesante evocación de los diseños de Rubens" en Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, Universidad de Granada, 1979, vol. I, pp. 229-235

⁶⁹⁵ Sánchez-Mesa Martín, D., Opus Cit, 1972, p. 281



Fig. 319b Risueño, Coronación de Santa Rosalía, Granada, Catedral



Fig. 319c Coronación de Santa Rosalía, grabado sobre composición de Van Dyck

la obra de Rubens, dejó en Málaga huella de los modelos rubenianos y vandiquianos. En la Catedral de esta ciudad se conserva una Cena en casa del fariseo (Fig. 320) que sigue con pequeñas variantes la estampa de M. Natalis⁶⁹⁶ sobre composición del cuadro de Rubens que se conserva en Leningrado⁶⁹⁷ (Fig. 321).

De Van Dyck el eco se halla en el Llanto sobre Cristo muerto de la Catedral de Málaga, que ha utilizado la obra del mismo tema del artista, que se encuentra en el Museo de Amberes y conocida a través de la estampa de Paulus Pontius. Manrique sigue el modelo tomando el cuerpo de Cristo muerto, pero cambia los demás elementos de la obra de Van Dyck.

Dentro de la pintura cordobesa del siglo XVII, es sin duda alguna Fray Juan del Santísimo Sacramento el artista que más utilizó las composiciones de Rubens y en algunos casos de Van Dyck. Angulo⁶⁹⁸ ya señaló que en el cuadro del Crucifijo con un santo carmelita, que será San Juan de la Cruz, del que existe otro ejemplar con figuras de medio cuerpo en el Museo de Córdoba, el artista sigue con ligeras variantes una estampa del Crucifijo con San Francisco según la composición de Van Dyck en Dendermonde.

Pero donde hemos hallado más huella de Rubens es en el conjunto de San Cayetano de Córdoba, que a pesar de haber sido estudiado de reciente, no se ha advertido su dependencia con el mundo rubeniano⁶⁹⁹. No existe la menor duda de que Fray Juan del

⁶⁹⁶ Rooses, M., T.II, lám. 86

⁶⁹⁷ Pérez Sánchez, A.E., Art. Cit., 1977, p. 92

⁶⁹⁸ Angulo Iñiguez, D., Pintura del siglo XVII en "Ars Hispaniae", vol. XV, Madrid, 1971, p. 266

⁶⁹⁹ Recientemente los lienzos de Fray Juan del Santísimo Sacramento, han sido estudiados en Moreno Cuadro, F., Iconografía



Fig. 320 Miguel Manrique, Cena en casa del Fariseo, Málaga, Catedral



Fig. 321 M. Natalis, Cena en casa del Fariseo, grabado según composición de Rubens



Fig. 322 Santísimo Sacramento, Nacimiento, Córdoba, San Cayetano



Fig. 323 Schelte a Bolswert, Nacimiento, grabado sobre composición de Rubens



Fig. 324 Santísimo Sacramento,
Adoración de los Reyes, Córdoba, San
Cayetano



Fig. 325 Schelte a Bolswert,
Adoración de los Reyes, grabado
sobre composición de Rubens



Fig. 326 Santísimo Sacramento,
El retorno de la Huida a Egipto,
Córdoba, San Cayetano



Fig. 327 Luc Vosterman, El retorno
de la Huida a Egipto, grabado

Santísimo Sacramento⁷⁰⁰ realizó todas las escenas siguiendo las estampas sobre composición de Rubens. La Última Cena, fue realizada siguiendo el grabado de Boece a Boslwert⁷⁰¹, ya comentado a propósito de Murillo. El Nacimiento (Fig. 322-323) y La Adoración de los Reyes (Fig. 324-325) según las estampas de Schelte á Bolswert⁷⁰², -la última estampa sigue el modelo del cuadro que se encuentra en el Louvre- y El retorno de la Huida a Egipto según la estampa de Luc Vosterman⁷⁰³ (Fig. 326-327), a la que se le añade el querubín que acerca los dátiles. Son copias tan literales que apenas merecen comentario; tan solo indicar la evidente sequedad y aspereza de las obras en relación a su modelo originario que queda aquí completamente desvirtuado en una copia en clave provincial de manifiesta pobreza técnica.

Finalmente señalaremos como Juan de Valdés Leal también se inclinó a tomar elementos y formas de los modelos flamencos rubenianos, contribuyendo estos también a fomentar su estilo suelto y dinámico. Mayer⁷⁰⁴ señaló como para la realización de los aguafuertes del libro de Torre Farfán de la Canonización de San Fernando de 1671 y 1672, Valdés se inspiró probablemente en la serie de estampas de Theodor van Tulden con la Coronación festiva

de la Sagrada Familia, Córdoba, 1994, pp. 91-116-132-139. En esta obra no se alude en ningún momento a la evidente dependencia Rubeniana.

⁷⁰⁰ No existe hasta ahora ningún estudio sobre este artista (1611-1680) que antes de entrar en religión se llamó Juan de Guzmán. Fue discípulo de Bernabé Jiménez de Illescas. Cfr. Angulo Iñiguez, D., Opus Cit., 1971

⁷⁰¹ Rooses, M., Opus cit., T.II, lám. 91

⁷⁰² Ibidem, T.I, lám 50-55

⁷⁰³ Rooses, M., Opus cit., lám. 64

⁷⁰⁴ Mayer, A.L., Historia de la pintura española, Madrid, 1947, p. 377

de Rubens en el fastuoso libro en honor de la entrada del Infante Fernando en Amberes⁷⁰⁵ de 1642, que sabemos que conocía pues aparece abierto en el lienzo de la Caridad, In icto Oculi.

También Valdés Leal en su Sagrada Familia recientemente adquirida por el Museo de Córdoba (Fig. 328), utilizó la estampa de Schelte á Bolswert⁷⁰⁶ de la Trinidad en la tierra (Fig. 329) sobre composición de Rubens para realizar la figura del Niño Jesús, ya que ambas figuras guardan una estrecha relación sobre todo en el modo en como la Virgen coge la mano del Niño Jesús. Aunque es preciso decir que esta utilización es más libre.

Un último bloque de la huella de Rubens se nos presenta en la gran cantidad de obras anónimas que por toda Andalucía siguen literalmente las composiciones del pintor flamenco. Aquí son tan abundantes los ejemplos que preferimos centrarnos en los más significativos.

Las estampas que más prefirieron los artistas fueron las que transmitían las composiciones de Las Asunciones que son utilizadas generalmente de manera completa o fragmentaria, introduciendo solo el modelo de la Virgen en sus diferentes versiones. A veces es frecuente encontrar que la estampa ha sido invertida en su trasposición al lienzo. En esto ya citamos el protagonismo que tuvieron las estampas "piratas", ya que no todas las estampas utilizadas eran las salidas de las prensas que Rubens supervisaba y el comercio de estampas clandestinas fue inmenso y estas precisamente eran las que mostraban el modelo ya invertido con respecto a la estampa matriz, y por lo tanto iguales al original pintado.

⁷⁰⁵ Rooses, M., T. III, lám. 246

⁷⁰⁶ Rooses, M., T.I, lám., 65



Fig. 328 Valdés Leal, Sagrada Familia, Córdoba, Museo de Bellas Artes



Fig. 329 Schelte a Bolswert, Sagrada Familia, grabado sobre composición de Rubens



Fig. 331 Anónimo murillesco, Asunción de la Virgen, colección particular



Fig. 332 Anónimo, Asunción, Granad Albolote

En la catedral de Jaén, en la capilla de San Fernando, hay un retablo que en el ático presenta una Asunción de la Virgen⁷⁰⁷ que copia parte de la Asunción de Schelte á Bolswert con el modelo de la Virgen invertido. La parte terrena de los apóstoles ha sido suprimida para incorporar un paisaje de la vida de San Fernando. Este colage de elementos rubenianos es el que colabora en dar a las composiciones un tono dinámico y flotante.

El juego de introducir los diferentes angelillos procedentes de las Asunciones de Rubens, es el que se aprecia en la anónima Coronación de la Virgen del Museo de Córdoba (Fig. 330), donde los tres ángeles de primer término han sido realizados siguiendo los que aparecen en la estampa de Schelte á Bolswert en la parte izquierda. En otra Coronación de la Virgen de colección particular, que ha sido relacionada absurdamente con Agustín del Castillo, se aprecia en la nebulosa inferior, la totalidad de los angelillos que aparecen en la citada estampa y que como precisó Milicua, y ya hemos visto, también fue utilizada por Zurbarán para los angelillos de su Apoteosis de San Jerónimo.

Otro anónimo murillesco con ecos rubenianos se halla en una colección particular de Bilbao (Fig. 331). Esta vez se utiliza el grabado de Paul Pontius pero en formato horizontal, aislando algunos elementos como los querubines y clarificando aún más el protagonismo de la Virgen que ya fue comentado al hablar de Rubens. En la iglesia parroquial de Albolote (Granada) se conserva una Asunción (Fig. 332) que utiliza el grabado de Schelte á Bolswert suprimiendo a los apóstoles para realizar a los querubines. La Virgen está sacada nuevamente de otro grabado de Paul Pontius al que se le añade la Santísima Trinidad.

⁷⁰⁷ Foto Mas serie G/n. 35827

La Epifanía de la antigua colección Saltillo, obra de un anónimo murillesco, fue puesta en relación por Pérez Sánchez⁷⁰⁸ con el modelo de Rubens del Museo de Lyon, composición que fue abierta por Luc Vosterman y en la que han sido alterados algunos elementos que aparecen en la composición, sobre todo el rey que aparece representado de tres cuartos y apoya su codo sobre la cintura bajo la túnica.

También la Trinidad en la tierra grabada por Schelte á Bolswert (Fig. 333) fue empleada en Sevilla como se evidencia en la Sagrada Familia anónima que se halla en la iglesia de San Ildefonso de Sevilla (Fig. 334), donde lo único que se altera es el Dios Padre en su vestimenta.

Otro de los grabados que se interpretarán en la pintura sevillana de la segunda mitad del XVII será el de Cornellis Galle II, sobre composición de Rubens de San Juanito y el niño Jesús, pues se empleó por ejemplo en la obra anónima que se encuentra en la Sacristía de la iglesia de Santa María de Eciija, arriba de la cajonería⁷⁰⁹. Quizás sea esta una de las interpretaciones más fieles de la estampa que Murillo supo habilmente utilizar y combinar con otra de Guido Reni como ya vimos en su momento.

Asimismo algunas de las Santas tan frecuentes en la pintura sevillana de la segunda mitad del XVII, han sido realizadas siguiendo los modelos rubenianos, como es el caso de la Santa Apolonia del Hospital de la Sangre de Sevilla⁷¹⁰ (Fig. 335), que utiliza para su composición a la Santa Catalina de

⁷⁰⁸ Pérez Sánchez, A.E., Art. Cit., 1977

⁷⁰⁹ Véase reproducida en la Guía artística de Sevilla y su provincia, Sevilla, 1981, p. 399

⁷¹⁰ Foto Mas C 85658



Fig. 334 Anónimo, Trinidad en la tierra, San Ildefonso, Sevilla



Fig. 333 Schelte a Bolswert, Trinidad en la tierra, grabado según composición de Rubens



Fig. 335 Anónimo sevillano, Santa Apolonia, Sevilla, Hospital de la Sangre



Fig. 336 Schelte a Bolswert, Santa Catalina, grabado según composición de Rubens

Rubens grabada por Schelte á Bolswert⁷¹¹ (Fig. 336). La diferencia estriba tan solo en el recamado y dibujo del ropaje de primer término, que si bien se realiza en los mismos espacios utiliza un diseño diferente.

Este mismo modelo de Santa Catalina sería recurrente en la Sevilla del momento, pues la misma santa que pasó por el mercado madrileño⁷¹² y formó parte de la colección Domínguez, también utiliza esta estampa pero invertida, esquematizando los pliegues que se advierten en el modelo rubeniano y situando una graciosa flor en el pelo de la Santa.

Con todos estos ejemplos evidenciamos la gran importancia que las composiciones de Rubens tuvieron en la pintura andaluza, principalmente a partir de 1630 y durante toda la segunda mitad del XVII. Los modelos del gran maestro flamenco, supieron orientar los derroteros de la pintura española hacia un mayor dinamismo y exhuberancia, rompiendo con los esquemas propios del primer naturalismo que se apoyaba en Durero, Cort, Goltzius y Spranger, como antes hemos visto. Queda claro también que cuanto más alejados estamos de los focos creadores, la copia es más tosca y sobre todo el plagio llega a ser total. El caso de los maestros provinciales puede ser revelador para comprobar como la carencia de colecciones importantes de pintura, obliga al artista a utilizar las estampas copiándolas con fidelidad, y es fácil advertir como el deseo de un nuevo tono más triunfal en las composiciones piadosas impuesto por la propia clientela y los comitentes, conocedores quizás del nuevo lenguaje que inundaba

⁷¹¹ Rooses, M., T.II, lám. 140

⁷¹² Subastas Durán 19 de Enero de 1972, Cat. D, n. 106, lám. II

a la pintura española progresivamente, encuentra en estas estampas del círculo rubeniano un buen vehículo, aunque a veces la modestia del pintor no sea capaz de conseguir la opulencia y vivacidad de los modelos pintados que inspiraron las estampas.

ABRIR PARTE II. II.6.-

