



ABRIR CAPÍTULO

Lara".

Por último en relación a las fuentes flamencas utilizadas por Zurbarán para su serie de Los Hijos de Jacob, terminaremos analizando un modelo que se relaciona con la figura de Neftalí (Fig. 410) de la serie de la Academia de Bellas Artes de Puebla. En esta ocasión el modelo grabado empleado es el emblema vigesimocuarto del libro de Otto Venius (Van Veen) Theatro Moral de la vida humana⁷⁷⁹ (Fig. 411). En él se representa a Zetho y Anfión y se elogia la verdadera amistad que reside en querer y no querer lo mismo. Zetho ama la caza y Amphión la cítara y por ello se contraponen las actitudes. Curiosamente este grabado de Otto Venius fue el que utilizó Juseppe Martínez para componer, en 1627, su estampa de La partida de San Pedro Nolasco, (Fig. 412) que, como demostró Santiago Sebastián, Zurbarán utilizó para su lienzo del mismo título conservado en el Museo Mayer de México⁷⁸⁰.

El personaje que se aprovecha del emblema para componer el Neftalí es Zetho, que aparece como cazador con zurrón y lanza al hombro, en la misma disposición y actitud que lo presenta la obra de la academia poblana. No hay duda de que las dos figuras se relacionan en la silueta, musculatura y disposición de perfil. Solo que, como en casi todos los modelos utilizados, el semblante del personaje se altera y, además aquí se prescinde del gorro.

Tras haber analizado a los Hijos de Jacob en relación a sus fuentes flamencas, queremos ahora señalar con qué obras se

⁷⁷⁹ Vaenius, O., Theatro moral de la vida humana, p. 49, emblema vigesimocuarto. La primera edición apareció en 1607 con el título de Emblemata horatiana.

⁷⁸⁰ Sebastián López, S., "Zurbarán se inspiró en los grabados del aragonés Juseppe Martínez" en Goya, 1975, 128, pp. 82-84

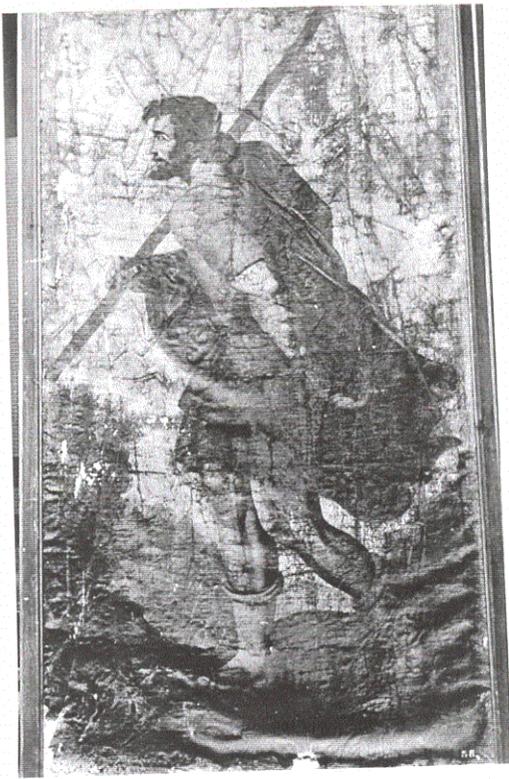


Fig. 410 Obrador de Zurbarán?,
Neftalí, Ex-cálsa de los muñecos,
Museo Universitario, Puebla



Fig. 411 Otto Vaenius, Zetho y
Anfión, grabado perteneciente al
Teatro Moral de la Vida Humana

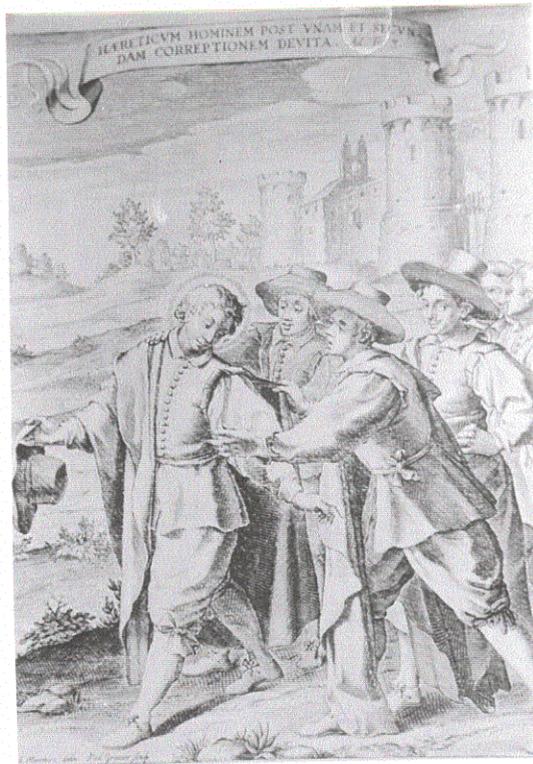


Fig. 412 Juseppe Martínez,
La partida de San Pedro Nolasco,
grabado

relacionan y que prototipos engendraron en el total de su producción. Ya César Pemán al publicar la serie señalaba sus evidentes paralelismos con otras obras del maestro sobre todo en gestos y actitudes, relacionando estos lienzos con la producción de Zurbarán para América y con las figuras de tipo procesional. Consideraba el citado autor, además, que el conocimiento de estos cuadros de Auckland Castle de Durham era una de las aportaciones más importantes de los últimos tiempos en el estudio de la obra zurbaranesca⁷⁸¹. Sin duda alguna estos lienzos son de gran importancia y, sobre todo, en relación con la obra del maestro, se presentan como piezas de una gran calidad equiparables a las de la Cartuja de Jerez o a las del Monasterio de Guadalupe, que representan lo mejor y más excelso en la producción del artista. Apuntaba además Pemán que, si existiera otra serie, no alcanzaría la calidad que la inglesa presenta. Efectivamente, creemos que ésta fue la que se utilizó en su obrador como modelo de las otras.

Casi todas las figuras que la integran mantienen puntos de contacto con otras obras de la producción de Zurbarán que utilizaron curiosamente las mismas fuentes flamencas. Jacob, por ejemplo, se relaciona de manera muy estrecha con la figura de Nuño Salido de colección particular madrileña, que forma parte de la serie de "Los Infantes de Lara" . Ambas figuras se encuentran apoyadas en un bastón de la misma manera y presentan la posición de piernas y brazos de forma semejante. Esta similitud ha hecho pensar a Eric Young que la serie de "Jacob y sus Hijos" se realizó antes que la de los Infantes, por la mayor elaboración en los modelos de estos últimos, hipótesis ésta

⁷⁸¹ Pemán, C., Art. cit., 1948, pp. 165-66

bastante aceptable a juzgar por el estilo de una y otra serie⁷⁸².

Pemán, en el citado artículo, señala también la dependencia entre Jacob y el San Francisco de Paula que fue de la colección Macdougall de Sevilla. La figura de José también se relaciona estrechamente, como hemos dicho, con el Almanzor de colección particular madrileña y que debió formar parte de la serie de "Los Infantes de Lara". La relación se comprende como hemos dicho anteriormente al proceder ambas figuras del modelo del Rey Manasés de la citada serie de reyes de Jode. El José está también muy cerca de los modelos que aparecen en el Martirio de Santiago, hoy en el Prado, que perteneció probablemente al retablo de Llerena y que estilísticamente se hermana con los cuadros de la Cartuja de Jerez.

La figura de Aser muestra diversas relaciones con otras obras zurbaranescas. No se ha advertido que su posición de piernas y manos y, sobre todo, su disposición de perfil se emparentan con el sirviente que en primer plano aparece en la obra de la Cartuja de las Cuevas San Hugo visitando el refectorio. Incluso la manera en que el rostro de Aser se recorta en el paisaje, encuentra paralelo en la manera de solucionarse el perfil del citado paje. Esta última figura, así como la composición general de la obra, como ya apuntamos en otra ocasión, provienen del grabado de un banquete que ilustra la novela florentina de Gualteri e Griselda de hacia 1550⁷⁸³. Esta última relación entre Aser y el cuadro de la Cartuja de las Cuevas confirmaría por otra parte la teoría de Jeannine Baticle

⁷⁸² Young, E., Opus Cit., 1978. En este artículo, Young ya señala relaciones entre los Infantes de Lara y los Hijos de Jacob.

⁷⁸³ Navarrete Prieto, B., Art. Cit., 1994, pp. 374-375

que sitúa los cuadros de las Cuevas en fecha tardía dentro de la producción del artista⁷⁸⁴. Especial atención merece el mascarón que lleva Aser como broche en el traje. Su relación con otro similar en uno de los reyes de la Epifanía de la Cartuja de Jerez, actualmente en Grenoble, (Fig. 413) es evidente, ya que ambos han sido realizados según la estampa de Philippe Galle sobre composición de Maarten van Heemskerck, Aman, favorito del rey⁷⁸⁵ abierta en 1559 (Fig. 414).

Si observamos con detenimiento al rey que se encuentra de frente en la Adoración, sobre todo en los detalles de su pectoral y cinturón rematado en un mascarón, al igual que los brazales y la decoración adamascada del traje, se advierte que están tomados del personaje que se encuentra a la derecha en la estampa y que está en idéntica actitud, aunque invertido. Otro elemento interesante es el plumero que remata la corona, que ha sido tomado del rey que aparece en la estampa a la izquierda. En general, pues, turbantes, mantos y demás elementos exóticos que se encuentran en los lienzos de la Cartuja de Jerez, han sido tomados por Zurbarán de los repetidamente citados grabados de Philippe Galle sobre composiciones de Heemskerck; de ahí que los Hijos de Jacob hayan sido realizados de manera similar, ya que como hemos demostrado, siguen las estampas del citado grabador.

En el más inmediato círculo zurbaranesco también fueron empleadas las composiciones de Maarten van Heemskerck, tal y como se advierte en la obra considerada de Francisco Polanco de la

⁷⁸⁴ Baticle, J., Cat. Exp. Zurbarán, Opus Cit., 1988, pp. 306-9

⁷⁸⁵ González de Zárate, J.M^a., Opus Cit, T. V, p. 43, nº 6.3.(1614)

iglesia del Santo Angel de Sevilla con Tobías y el Angel⁷⁸⁶. Para esta obra Polanco se sirvió de la estampa de un grabador anónimo sobre composición de Heemskerck de El Angel habla a Tobías para que saque el pez a tierra⁷⁸⁷, (Tobías 6, 2-4) (Fig. 416). Dos son los elementos literales en ambas composiciones; en primer lugar la figura del perro de perfil, y en segundo lugar, la de del ángel y Tobías sacando el pez. Al final elimina las dos figuras que hay en el fondo de la estampa, sustituyéndolas por un paisaje.

Pero Zurbarán también empleó algunas estampas de otros grabadores nórdicos como Jacques De Gheyn II (1565-1629) para realizar los personajes de sus apostolados, tal y como demostró Milicua para el San Andrés del apostolado de Marchena⁷⁸⁸, (Fig. 417) donde el pintor extremeño aprovechó literalmente el San Andrés abierto por De Gheyn en 1607 sobre dibujo de Karel van Mander⁷⁸⁹ (Fig. 418). Entre los discípulos y colaboradores del obrador de Zurbarán, también hubo algunos que realizaron para el mercado americano series de Sibilas, cuyo carácter se relaciona también bastante con la serie de Los Hijos de Jacob. Una de estas series fue publicada por Guinard⁷⁹⁰, analizándola entonces en función a las fuentes grabadas que se emplearon para realizarlas.

⁷⁸⁶ Para el estudio de esta serie véase Fernández López, J., Programas iconográficos de la pintura sevillana del siglo XVII, Universidad de Sevilla, 1991, p. 138 y ss.

⁷⁸⁷ González de Zárate, J.Mª., Opus Cit, T.X, p.64, nº6.4.(4828)

⁷⁸⁸ Milicua, J., "Observatorio de Angeles" en Archivo Español de Arte, 121, 1958, Lám. VIII

⁷⁸⁹ Hollstein, Opus Cit, T. VII, p. 184

⁷⁹⁰ Guinard, P., "España, Flandes y Francia en el siglo XVII. Las sibilas zurbaranescas y sus fuentes grabadas" en Archivo Español de Arte, XLIII, 170, 1970, pp. 105-16



Fig. 413 Zurbarán, Epifanía, Grenoble, Museo



Fig. 414 Philippe Galle, Aman favorito del Rey, grabado sobre composición de Maarten van Heemsckerk



Fig. 415 Francisco Polanco, Tobías y el Angel, Sevilla, Santo Angel



Fig. 416 Anónimo, El Angel habla a Tobías para que saque el pez a tierra, grabado sobre composición de Maarten van Heemsckerk



Fig. 417 Obrador de Zurbarán, San Andrés, Marchena, Iglesia de San Juan

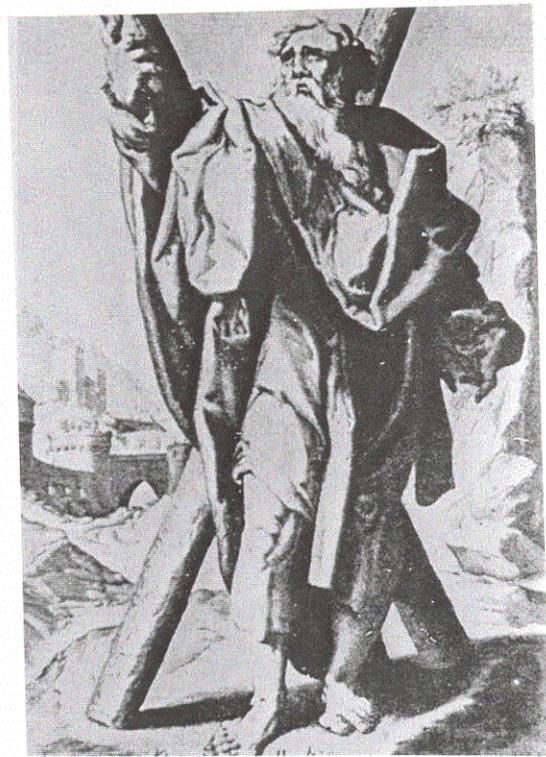


Fig. 418 Jacques de Gheyn II, San Andrés, grabado sobre composición de Karel van Mander



Fig. 423a Obrador de Zurbarán, Sibila Europeana, Francia, Colección particular



Fig. 423b P. Jode, Sibila Europeana, grabado

Esta serie se relaciona con la de Los Hijos de Jacob por varias razones. Ante todo, por su propio sentido de serie, realizada de manera casi industrial y probablemente destinada al mercado americano; después, por la existencia -igual que en la serie de Los Hijos de Jacob- de otra versión virtualmente idéntica a la francesa que dio a conocer Guinard, desmembrada actualmente en Sevilla, y de la que conocemos al menos otras cuatro Sibilas que publicó Gómez del Castillo⁷⁹¹. Además, de una de ellas, la Sibila Eritrea, (Fig. 419-420) hemos localizado una versión de más de medio cuerpo, que ha sido convertida en Santa Inés (Fig. 421). Aunque la conocemos sólo a través de una fotografía del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla⁷⁹², parece de calidad más alta que las de las otras sibilas, y desde luego más próxima a la mano del propio Zurbarán. Otro modelo idéntico, pero sin el cordero y también cortada por el mismo lugar que la anterior, se encontraba en la colección J. Domínguez y luego formó parte de la colección Thyssen en Lugano; desconocemos su actual emplazamiento. También es obra del obrador del maestro.

⁷⁹¹ Gómez del Castillo, A., "Estudio sobre Bernabé de Ayala", Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Madrid, 1950, pp. 9-107. Gómez del Castillo atribuye estas obras a Bernabé de Ayala por ser ésta la atribución que figuraba en el catálogo de pinturas de Aniceto Bravo, del que se conserva una copia en el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla(Copia de los catálogos de D. Antonio y Aniceto Bravo, Sevilla, 8 de junio, 1837, sign. 9188). De las doce Sibilas que poseyó don Aniceto Bravo, Gómez del Castillo sólo poseyó cuatro. Las medidas que se daban para estos cuadros eran de dos varas y tercia de alto y una vara y tercia de ancho (1,84 x 1'03 m). Las doce francesas miden 1,80 x 1,03 m., medidas semejantes si contamos con los marcos. Con respecto a la atribución a Ayala nada nos hace pensar que de él sean, a juzgar por la única obra que del artista se conoce; Gaya Nuño, J.A., "Zurbarán y los Ayala" en Goya, 64-65, 1965, pp. 218-23. Gaya sigue considerando estas obras "provisionalmente" de Bernabé de Ayala.

⁷⁹² Agradezco al Dr. Suárez Garmendía su gentileza al enviarme fotografía de dicha obra, que reproducimos.



Fig. 419 Obrador de Zurbarán,
Sibila Eritrea, Francia,
Colección particular



Fig. 420 P. Jode, Sibila Eritrea,
grabado



Fig. 421 Obrador de Zurbarán,
Santa Inés, Colección particular

Otro punto de contacto con la serie de los Hijos de Jacob son los rótulos y sus soportes, que sirven para la identificación de las mismas, cuya grafía se corresponde exactamente con la empleada en la serie inglesa de Los Hijos de Jacob. Por otro lado, si analizamos sus actitudes y modo de recortarse en el espacio, los fondos y lo primoroso del modo de hacer los brocados, ropajes y rostros, así como la manera en que, por ejemplo, la Sibila Samia (Fig. 422-423) nos mira, es evidente que recuerdan gestos y semblantes como el que presenta Benjamín, y se relaciona con obras posteriores de imitadores del maestro extremeño como los ángeles del Pozo Santo de Sevilla⁷⁹³.

Como en otras series zurbaranescas nos encontramos con una príncipe, probablemente la francesa a juzgar por su calidad, y otra que la copia, pues las cuatro Sibilas que pertenecieron a don Antonio Gómez del Castillo parecen ser de inferior calidad.

Por otro lado, su realización obedece al mismo sistema de configuración de modelos que estamos estudiando. Esta vez, en el obrador de Zurbarán, debieron emplearse la serie de Sibilas grabada por Pieter de Jode (1570-1634) y otra similar que grabara Vignon (1593-1670). No acertamos a decir cuál de las dos pudo ser la directa fuente, por la similitud entre ambas, aunque, como dice Guinard, pudo perfectamente emplear las dos ya que de ambas se encuentran paralelismos en las sibilas zurbaranescas. Con respecto a los grabados de Vignon, no es extraño que los

⁷⁹³ Series de ángeles fueron realizadas en Sevilla y algunas se conservan todavía, como la que guarda el Hospital del Pozo Santo de Sevilla, realizada hacia 1660 por un seguidor anónimo de Zurbarán. Para el estudio de estas obras véase Fernández López, J., Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII, Sevilla, 1991, pp. 145-9. Para las series de ángeles en América, véase Mesa-Gisbert, "Las series de ángeles en la pintura virreinal" en Revista Aeronáutica, La Paz, Bolivia, 31, diciembre, 1976, pp. 60-66



Fig. 422a Obrador de Zurbarán, Sibila Samia, París, Colección Particular



Fig. 422b P. Jode, Sibila Samia, grabado



Fig. 424 Zurbarán, San Guillermo de Aquitania, Colección particular



Fig. 425 Vignon, San Guillermo grabado

conociera, ya que, como ha señalado recientemente Odile Delenda, el San Guillermo de Aquitania de Zurbarán (Fig. 424) actualmente en colección particular de Nueva York, sigue literalmente una estampa de Vignon del mismo asunto⁷⁹⁴, (Fig. 425) lo que asegura que estaba familiarizado con las obras del artista francés.

Series de sibilas de este tipo, así como de ángeles, fueron frecuentes en Sevilla⁷⁹⁵ y se enviaron al Nuevo Mundo. Con respecto a su emplazamiento original, González de León al hablar de la iglesia de San Román de Sevilla, nos dice: "En esta iglesia hay muchos cuadros, pero de poco mérito, y sólo hay regulares unas sibilas mayores que el natural colocadas en los muros, de la escuela de Zurbarán"⁷⁹⁶.

Pintores como Francisco Polanco realizaron series de sibilas, ya que aparecen citadas en el inventario de sus bienes: "iten, doce quadros de angeles de a dos varas y quarta cada uno; otros doce lienzos de çivilas de a dos varas y tercia cada uno"⁷⁹⁷. Curiosamente las medidas de esas doce sibilas del inventario de Polanco, (dos varas y tercia) 1,93, se acercan a las de esas doce que figuran en el inventario de don Aniceto

⁷⁹⁴ Caturla, M.L. y Delenda, O., Zurbarán, Wildenstein Institute, Paris, 1994, p. 216

⁷⁹⁵ Martín Morales, F.M., "Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla Barroca 1600-1670" en Archivo Hispalense, 210, 1986, p. 160. Aparecen 177 sibilas entre 1600-70.

⁷⁹⁶ González de León, F., Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos de Sevilla, Sevilla, 1844, p. 119

⁷⁹⁷ Cuéllar Contreras, F. de P., "Testamento e inventario de Francisco Polanco, pintor de imaginería. Año 1651" en Revista de Arte Sevillano, 1, Sevilla, 1982, pp. 41-43

Bravo: 1,80 x 1,05 m.⁷⁹⁸, y a las publicadas por Guinard que hoy se conservan en una colección particular francesa. Todo ello nos indica, como dice Valdivieso⁷⁹⁹, que tanto sibilas como ángeles eran comunes en los obradores sevillanos del siglo XVII, y que no podemos apresurarnos a adjudicar las obras a ningún autor en concreto. En nuestra opinión, la serie de sibilas publicada por Guinard puede considerarse como obra perteneciente al obrador del maestro de Fuente de Cantos de hacia 1640-50, e incluso avanzarse la atribución a Polanco con toda clase de reservas.

Pero como anteriormente hemos dicho, en los obradores sevillanos del siglo XVII se realizaron series de ángeles que seguían como modelo las estampas de Crispin de Passe (hacia 1597-1670) y Gerard de Jode en su serie de los Angelorum Icones⁸⁰⁰ realizados hacia 1575. Arcángeles como los que se conservan en el monasterio de la Concepción de Lima, han sido vinculados por otros autores con la producción de Zurbarán en torno a 1645-50⁸⁰¹, señalando asimismo para ellas las fuentes anteriormente comentadas. Concretamente los modelos angélicos de Crispin de Passe que fueron empleados en Lima son el arcángel Ariel y el querubín Iophill para las figuras de Ariel y Zadkiel, (Fig. 426-427) alterando algunos elementos de la estampa. Sin embargo, como ha señalado Valdivieso, hay que descartar completamente a Zurbarán como autor de estas obras, ya que en la Sevilla del

⁷⁹⁸ ~~Copia de los catálogos de don Aniceto Bravo...~~, Opus Cit., 1837, ns. 325, 328, 329, 332, 333, 336, 338, 344, 345, 348, 349, 352

⁷⁹⁹ Valdivieso, E., "Ángeles sevillanos en Lima" en Buenavista de Indias, Sevilla, 6, 1992, pp. 35-45

⁸⁰⁰ Biblioteca Nacional ER. 1625

⁸⁰¹ Stastny, F., "Zurbarán en América Latina" en Presencia de Zurbarán, Cat. Exp., Bogotá, 1988, pp.25-28



Fig. 426 Anónimo sevillano, Arcángel Ariel, Lima, Monasterio de la Concepción



Fig. 427 Crispin de Passe, Arcángel Ariel, grabado de la serie de los Angelorum Icones



Fig. 429 Bartolomé Esteban Murillo, La cocina de los Reyes, detalle, París, Museo del Louvre



Fig. 430 Bartolomé Esteban Murillo, Sueño de San José, dibujo, Madrid, Museo del Prado



Fig. 428 Crispin de Passe, Gamael, grabado de la serie Angelorum Icones

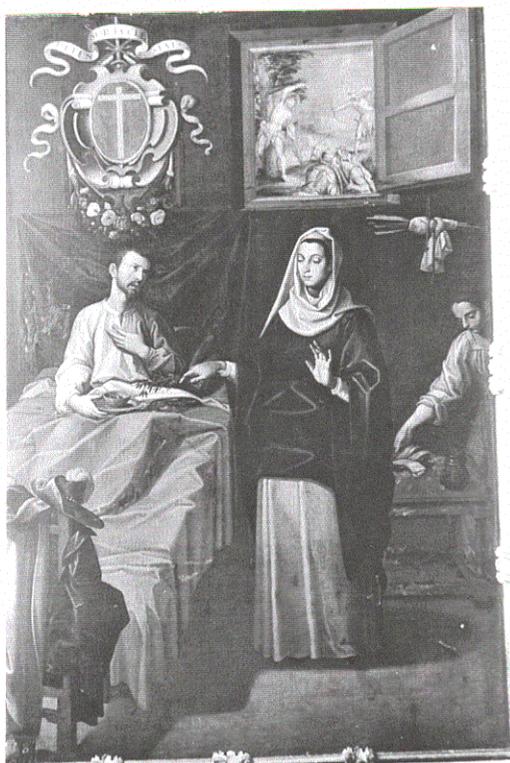


Fig. 432 Francisco Pacheco,
San Sebastián atendido por Santa
Irene, Alcalá de Guadaira, Hospital,
destruido

momento había gran cantidad de artistas que realizaron obras parecidas a las del maestro de Fuente de Cantos, pero de técnica y calidad completamente diferente. Estas obras, pues, han de ser sevillanas y de maestro anónimo de hacia 1640-50⁸⁰². Los cuadros de Lima, así como los citados del Pozo Santo, se relacionan también muy directamente con la serie de Arcángeles que se conservan en la Catedral de Jaén, así como con los dos Arcángeles de la Iglesia Parroquial de Robledo de Chavela (Madrid) y nos hablan de un obrador común que realizaba este tipo de obras como recientemente ha señalado Fernández López⁸⁰³.

Pero curiosamente las estampas de Crispin de Passe fueron empleadas también por Bartolomé Esteban Murillo tal y como ya señalamos⁸⁰⁴. Murillo utilizó la figura de Gamael (Fig. 428) de esa serie de estampas, invirtiéndolo, para realizar el ángel que conversa en primer término con otro en su obra La cocina de los ángeles del Museo del Louvre (Fig. 429). Tanto la silueta general como los plegados de la vestimenta y el perfil del rostro han sido realizados teniendo presente esta estampa que, fue utilizada como modelo por Murillo en otras ocasiones, como es el caso del dibujo del Sueño de José del Museo del Prado⁸⁰⁵ (Fig. 430).

Otro de los grabadores empleados en la Sevilla del XVII fue Jan Muller (Jansz Herman Muller, 1540-1617) artista que trabajó

⁸⁰² Valdivieso, E., Art. Cit., 1992, p. 42

⁸⁰³ Fernández López, J., "Los Angeles y los Arcángeles de la Capilla de San Miguel de la Catedral de Jaén" en Laboratorio de Arte, 8, 1995, pp. 157-173

⁸⁰⁴ 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, 1996, p. 58

⁸⁰⁵ Pérez Sánchez, A.E., Tres siglos de dibujo sevillano, Sevilla, 1995, p. 228

en el ambiente humanista y artístico del editor Hieronymus Cock y que también fue grabador utilizado por Zurbarán, como vimos en el capítulo que dedicamos a Goltzius y Spranger, pero Muller también grabó una composición de Hans van Aachen del Martirio de San Sebastián, (Fig. 431) gran lienzo pintado por este artista para la iglesia de San Miguel de Munich a fines de la década de 1580. De esta composición que se demostró muy devota, se hicieron varias estampas, apareciendo en la de Muller⁸⁰⁶ invertida la composición respecto al cuadro de Aachen. Entre los ecos que produjo esta composición en la pintura andaluza el más claro y sobresaliente es el que se aprecia en la obra de Francisco Pacheco San Sebastián atendido por Santa Irene⁸⁰⁷ (Fig. 432) obra realizada en 1616 para el hospital de Alcalá de Guadaíra y que se quemó en 1936. En esta obra se encuentra el santo reposando en la cama y atendido por Santa Irene; al fondo se abre una ventana por la que se ve la escenificación de su martirio. Es precisamente esta parte del lienzo la que sigue la composición de Aachen grabada por Muller. Este recurso visual del cuadro dentro del cuadro ha sido estudiado por varios autores⁸⁰⁸ y como apuntó Moffitt, en las estampas de las Imágenes de la Historia Evangelica del Padre Nadal, aparece con frecuencia una ventana por donde transcurre otra escena, enriqueciendo así el sentido

⁸⁰⁶ Hollstein, F.W.H., Dutch and Flemish..., Opus Cit., T.XIV, p. 106, nº 41. Barstch, A., The Illustrated..., T.IV, p. 463

⁸⁰⁷ Véase Valdivieso-Serrera, Opus Cit, 1985, cat. 239, pp. 101-102. Konecny, L., "Una ojeada en la "cárcel dorada" del maestro Pacheco" en Boletín del Museo i Instituto Camón Aznar, XXVII, 1987, pp. 17-26. Posteriormente Moffitt, J.F., "Francisco Pacheco and Jerome Nadal: New Light on the Flemish Sources of the Spanish "Picture-within-the-Picture" en The Art Bulletin, LXXII, 1990, pp. 631-638

⁸⁰⁸ Gállego, J., El cuadro dentro del cuadro, Madrid, 1978

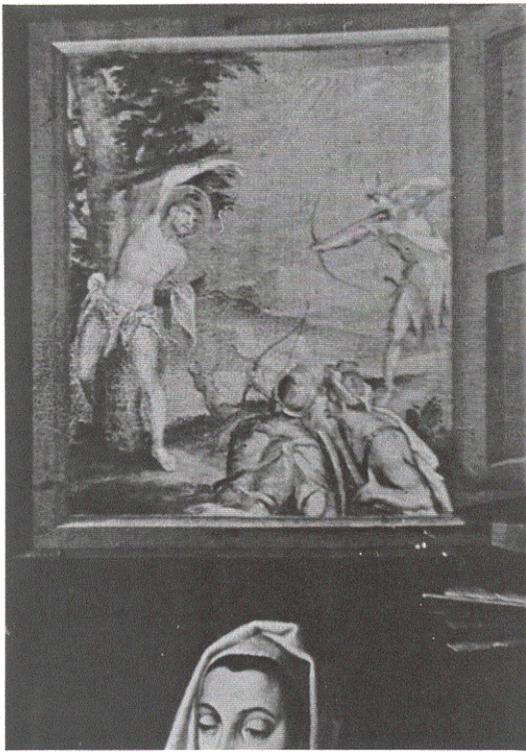


Fig. 431a Francisco Pacheco, San Sebastián atendido por Santa Irene, detalle, Alcalá de Guadaíra, Hospital, destruido

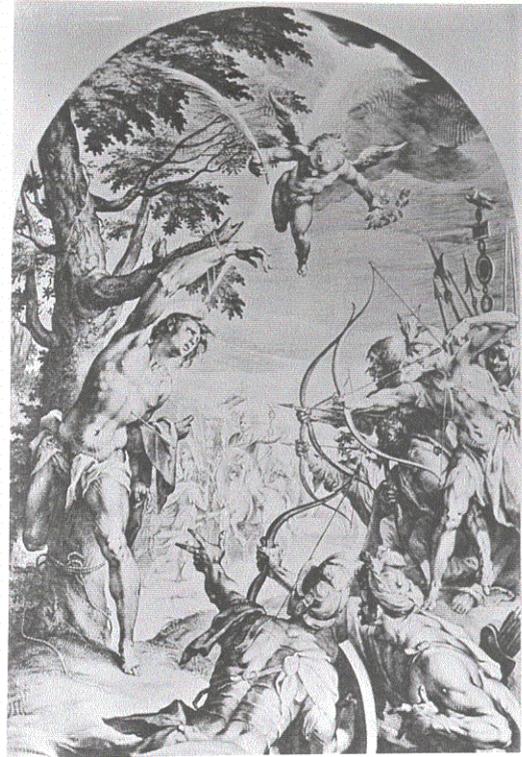


Fig. 431b Jan Muller, Martirio de San Sebastián, grabado según composición de Hans de Hans von Aachen



Fig. 434 Francisco Pacheco, Funerales de San Alberto de Sicilia, Pontevedra, Museo



Fig. 433 Théodore Galle, escena de la Vida de San Norberto, grabado sobre composición de Van der Sterre

narrativo de la obra⁸⁰⁹. No es en modo alguno convincente la hipótesis de este historiador que quiere ver en esta obra de 1616 el precedente de las pinturas Velázquezianas que hacia 1618 mostrarán escenas de bodegón y al fondo una ventana por la que se aprecia el verdadero asunto del lienzo, en obras como la Mulata o Cristo en casa de Marta y María.

Pero lo más interesante es que el propio Francisco Pacheco en su libro del Arte de la Pintura da cuenta de esta obra de Alcalá de Guadaíra, sin indicar por supuesto el modo en como compuso la escena a través de la ventana que aparece al fondo:

"Pintóse en el medio del cuadro, en una cama, a San Sebastián como de cuarenta años, sentado, con una escudilla y cuchara de lamedor rosado, y aquella Santa viuda Irene que le curó de las heridas que, en pie, le asiste. Una mesa a la cabecera, con un vasico de bálsamo y algunas hilas en un plato, que trae una criada. La santa matrona tiene en la mano derecha un ramo de oliva con que aparta las moscas, insignia de la paz, cuyo nombre significa el de Irene, insignia también de la misericordia. Junto a la cama algunas saetas, atadas con paños ensangrentados del Santo; asimismo, vestidos pacíficos y nuevos sobre un taburete, de que le vistió para su segundo martirio. En la pared, una ventana, por donde se ve le Santo en el campo, atado a un árbol, dónde le están asaeteando; a un lado, sobre la cabeza, colgado un escudo con su tarja, que sea también de defensa; en medio dél, una cruz roxa en campo de oro, que representa su caridad y martirio; por timbre, en lo alto, dos saetas cruzadas a modo de aspas y un festón a la redonda de flores y frutas de mayo; abaxo, dos palos nudosos pendientes,

⁸⁰⁹ Moffit, J.F. Art. Cit., 1990, p. 637

instrumento del último martirio, con que acabó por mandato de Diocleciano; sobre el escudo, una letra en cartón que diga: Deffensor Ecclesiae⁸¹⁰.

También Pacheco supo emplear las estampas de Théodore Galle sobre composición de Van der Sterre de la Vida de San Norberto (Fig. 433), en su obra de los Funerales de San Alberto de Sicilia del Museo de Pontevedra, (Fig. 434) como acertó a ver Odile Delenda⁸¹¹.

Para esta obra el pintor que tratamos elaboró sabiamente la estampa de hacia 1605 de La exposición del cuerpo de San Norberto del citado grabador, tomando de la estampa sobre todo los frailes arrodillados en primer término, así como la figura yacente del santo. El motivo que denuncia la utilización del grabado es el de la figura de la izquierda que está arrodillada y se le descubre el pié derecho apoyado tal y como se ve en la estampa.

Otras fuentes grabadas empleadas por los pintores andaluces fueron las que editó la familia de los hermanos Wierix, cuyo taller es uno de los más importantes de los Países Bajos, pues colaboraron con Plantino en Amberes y con Hieronymus Cock, mientras estuvo en la ciudad del Escalda.

Johann Wierix (1549-1615) fue el mayor de los tres hermanos, desarrollando su vida artística en la misma Amberes. Como sus otros dos hermanos Anton (1552-1604) y Hieronymus (1553-1619), se iniciaron en el grabado copiando las estampas de Durero⁸¹² y

⁸¹⁰ Pacheco, F., Arte de la Pintura, Ed. de Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990, p. 681

⁸¹¹ Delenda, O., "Zurbarán, interprète idéal de la Contre-Réforme espagnole" en Revue du Louvre, 1988, p. 188

⁸¹² Alvin, L. y Delen, A.J., Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois frères Jean, Jérôme et Antoine Wiericx, Bruselas, 1866. Delen, A.J., Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et

uno de sus principales comitentes fueron los jesuitas, quienes les encargaron multitud de composiciones para luchar contra la Reforma.

En el capítulo del Concilio de Trento y la estampa como medio de concrección iconográfica, ya indicamos lo útiles que fueron para algunos pintores las estampas que ilustraban las Evangelicae Historiae Imagines, publicadas en 1593 y estampadas en su mayor parte por los hermanos Wierix, así como para la representación de la Inmaculada Concepción, en la que siguieron también algunas de las representaciones de estos artistas, por lo tanto no repetiremos aquí lo ya dicho y nos remitimos al correspondiente capítulo.

Aparte de esas estampas, nuestros artistas andaluces del XVII utilizaron otras de las composiciones que realizaron estos grabadores.

En el caso de Pacheco, por ejemplo, para su raro Calvario de Colección particular de Washington⁸¹³, (Fig. 435) empleó la estampa de Hieronymus Wierix sobre composición de Pompeo Cesura del mismo asunto⁸¹⁴ (Fig. 436). En este caso el artista rompe completamente sus propias convicciones respecto al Crucificado de cuatro clavos, representando a Cristo muerto con tres clavos tal y como lo muestra la estampa, acompañado de la Virgen, San

dans les provinces Belges..., T. II, Paris, 1934, pp. 150-155. Rouzet, A., Imprimeurs du seizième siècle dans nos provinces, Bruselas, 1975, p. 80. Mauquoy-Hendrickx, M., Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la bibliothèque royale Albert Ier, Bruselas, 1978. González de Zárate, J.M^a., Opus Cit, T. IX, p. 171-224.

⁸¹³ La obra fue dada a conocer por Von Barghan, B., "A new Crucifixion by Francisco Pacheco" en Pantheon, II, 1981

⁸¹⁴ Mauquoy-Hendrickx, M., Opus Cit, 1978, T.I, p. 26, nº 325. Esta estampa copia, a su vez, la de Oracio de Santis sobre composición de Aquiliano, Bartsch, T. XVII, 9, 7

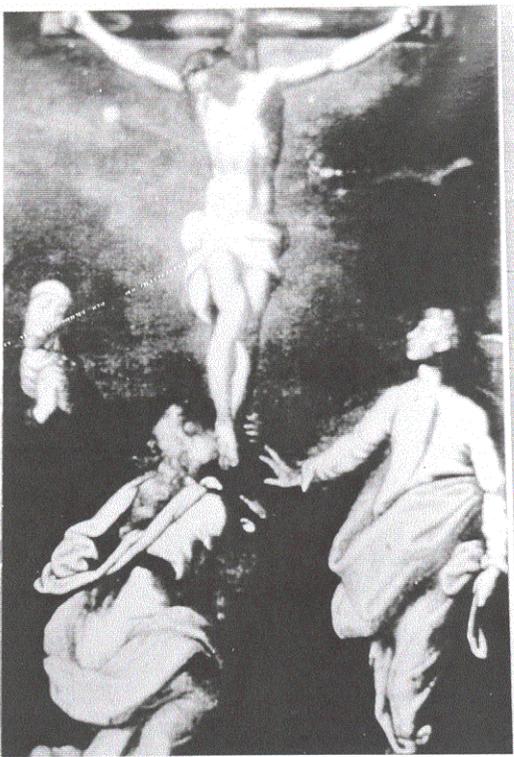


Fig. 435 Francisco Pacheco, Calvario, Washington, Colección particular

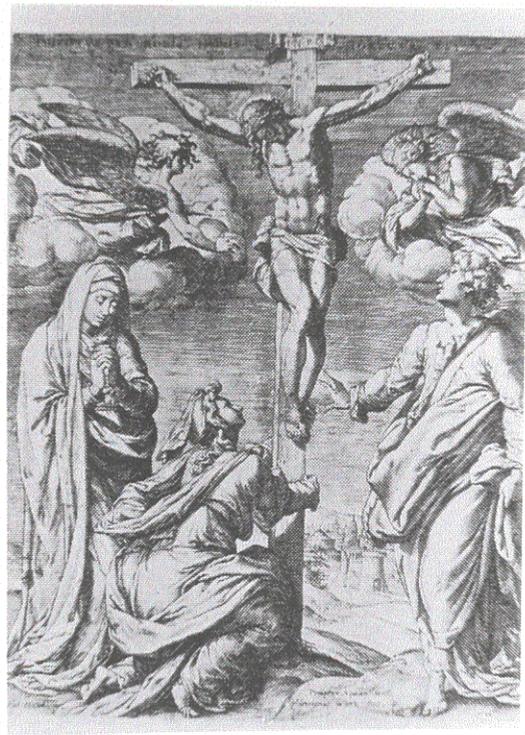


Fig. 436 Hieronymus Wierix, Calvario, sobre composición de Pompeo Cesura, grabado

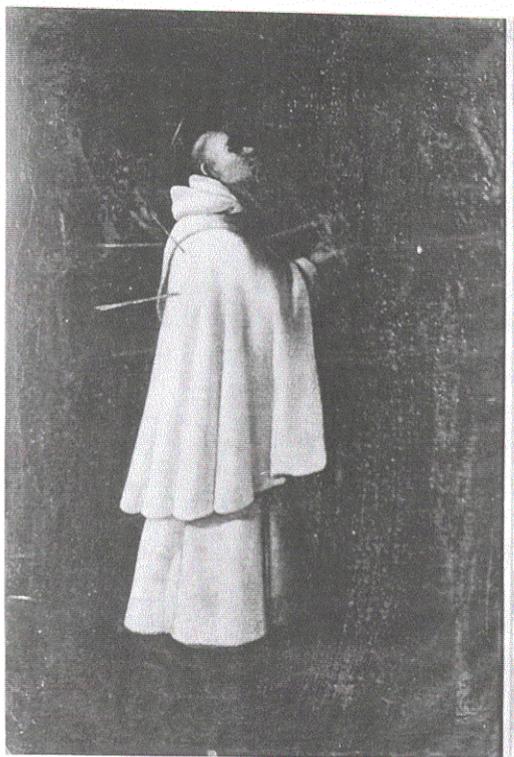


Fig. 438 Obrador de Zurbarán, Fraile asaeteado, colección Ceballos

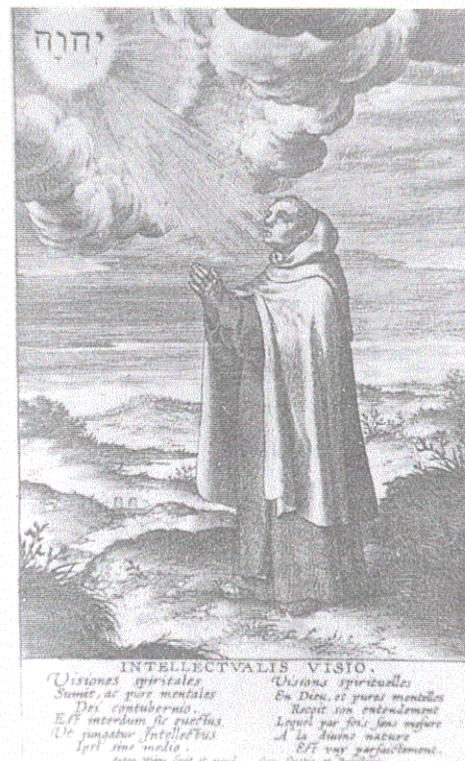


Fig. 437 Anton Wierix, Visión Intelectual, grabado perteneciente a las etapas de ascensión mística

Juan y la Magdalena. En cambio suprime de la composición los ángeles y el paisaje del fondo. Es posible que con ello no haga sino responder al deseo del desconocido comitente.

Pero curiosamente Zurbarán -o su obrador- empleó las estampas de los Wierix en una de sus series más problemáticas en cuanto a autoría, por la deficiencia que a nuestro juicio representan estas obras. Nos referimos a la serie de Frailles mercedarios asaeteados de colección particular⁸¹⁵. Para este grupo de obras creemos que debe ser tenida en cuenta la serie de estampas de Anton Wierix sobre Las etapas de la ascensión mística, suite de ocho estampas tituladas por Alvin como Las visiones de San Juan de la Cruz⁸¹⁶. Concretamente la estampa que creemos guarda más relación con las obras zurbaranescas es la de la Visión Intelectual (Fig. 437) que se vincula fácilmente con el Fraile asaeteado (Fig. 438) que fue de la colección Ceballos. Tanto los plegados del hábito, como la manera de implorar a los cielos, guarda una estrecha relación con esta estampa no difícil de encontrar en las bibliotecas conventuales sevillanas, ya que parece ser que estas estampas se interpretan fácilmente con las obras de San Juan de la Cruz la Subida al monte del Carmelo, Noche oscura del alma y La llama de amor viva.

Otra estampa que fue utilizada por algunos pintores fue la

⁸¹⁵ Estas obras fueron dadas a conocer por Angulo Iñiguez, D., "Francisco Zurbarán. Martires mercedarios. S. Carlos Borromeo" en Archivo Español de Arte, 1940, pp. 365-376. D. Diego vinculó estas obras con las estampas de Claudio Mellan sobre monjes mercedarios. Posteriormente véase García Gutiérrez, P.F., "Los mártires mercedarios de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 226, 1984, pp. 141-156

⁸¹⁶ Mauquoy-Hendrickx, M. Opus Cit, 1978, T. II, p. 255, nº1432. Lám. p. 191

del Niño Jesús con los atributos de la Pasión⁸¹⁷ grabada por Hieronymus Wierix y utilizada, por ejemplo, por Juan de Roelas en el retablo de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda⁸¹⁸, actualmente propiedad de la Duquesa de Medina Sidonia. En este lienzo utiliza la composición invertida para representar la alegoría premonitoria de la Pasión de Cristo.

También una efigie de Cristo, de la que se estamparon bastantes pruebas en el taller de los Wierix, se empleó por algunos pintores andaluces como en la obra que conserva la Catedral de Córdoba, que ha sido atribuida a Pablo de Céspedes⁸¹⁹ y que reproduce invertida la composición de Hieronymus Wierix, del Busto de Cristo⁸²⁰ que ilustraba los Humanae Salutis Monumenta⁸²¹. Se representa a Cristo de perfil con barba, largo cabello que le cae en los hombros y un dobléz en el cuello de su túnica, que es precisamente lo que evidencia el uso de la estampa.

De gran importancia, por su influjo en la pintura andaluza e hispanoamericana, son los temas de las Vanitas o el del Arbol del Pecador (Fig. 439). Como ha apuntado Sebastián, estos asuntos no son más que una serie de advertencias visuales y

⁸¹⁷ Mauquoy-Hendrickx, Opus Cit, 1978, p. 62, nº 485 a

⁸¹⁸ Valdivieso-Serrera, Opus Cit, 1985, p. 145, cat. 36

⁸¹⁹ Raya Raya, M^aA., Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba, Córdoba, 1988, cat. 89

⁸²⁰ Mauquoy-Hendrickx, M., Opus Cit., 1978, T.III, p. 328, nº 2147

⁸²¹ las estampas de los Humanae Salutis Monumenta fueron realizadas por los hermanos Wierix en colaboración con los Sadeler y Crispin de Passe y fueron editadas por Philippe Galle, véase Bataillon, B., "Philippe Galle et Arias Montano" en Bibliothèque Humanisme et Renaissance, 2, 1942, pp. 7-41

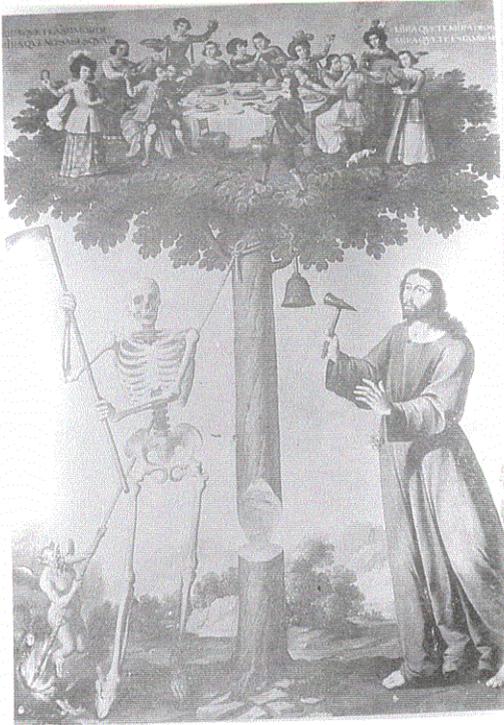


Fig. 440 Ignacio de Ries, La hora de la muerte del pecador, Segovia, Catedral



Fig. 439 Hieronymus Wierix, Arbol del Pecador, grabado

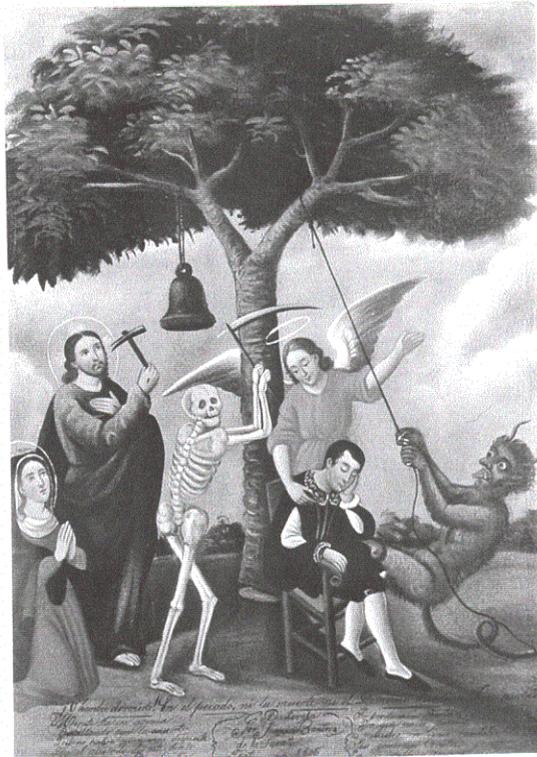


Fig. 441 Hermana Juana Beatriz de la Fuente, El Arbol vano, México

literarias para enseñar a bien morir⁸²². Hieronymus Wierix realizó una serie de estampas en este sentido que planteaban la fugacidad de la vida y de los bienes terrenales y la inesperada llegada de la muerte.

Este tema del Arbol de la vida o como prefiere llamarle González de Zárata del "Arbol del pecador"⁸²³, ha sido estudiado por Vetter⁸²⁴, señalando algunas estampas como fuente, entre las que destaca la usada por Ignacio de Ries en 1653 para su obra de la capilla del Almirante Pablo Contreras en la Catedral de Segovia que tiene como título La hora de la muerte del pecador (Fig. 440). Esta obra sigue la estampa del mismo asunto que fue abierta por Hieronymus Wierix⁸²⁵.

La estampa presenta a Cristo tocando la campana del fin, la Virgen implorante junto al pecador arrodillado; a la izquierda la muerte corta el árbol de la vida y un demonio tira para hacer caer el árbol. La obra de Ignacio de Ries que presenta los mismos ingredientes compositivos, ofrece además el detalle de situar en la copa del árbol todo un grupo de personajes que representan la vida disoluta y las vanidades mundanas ejemplificadas por la música, el boato y la comida. A los lados sendas inscripciones que nos dicen: "Mira que te has de morir, mira que no sabes

⁸²² Sebastián, S., Contrarreforma y barroco, madrid, 1981, pp. 120 y ss.

⁸²³ González de Zárata, J.M^a., "Iconografía. Precisiones sobre el método. Los ejemplos del "Arbol del Pecador" y de "Laban buscando los idolos en la tienda de Raquel" en Boletín del Seminario del Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, 1990, pp. 547-553

⁸²⁴ Vetter, E., "Media Vita" en Spanische Forschungen der Goerresgesellschaft, 16, Muenster, 1960, pp. 190-196 APUD Sebastián, S., Opus Cit, 1981, p. 125

⁸²⁵ Mauquoy-Hendrickx, Opus Cit, 1978, T.II, p. 200, nº 1487

cuando" "Mira que te mira Dios, mira que te está mirando".

En la obra de Ries no aparece la Virgen como intercesora, ni el donante implorante; sin embargo, como hemos dicho, aparece la escena del banquete y el despliegue de vicios que simbolizan la vanidad de los bienes terrenos ante la muerte y la condenación del pecador.

Como ha señalado Santiago Sebastián esta obra de Ignacio de Ries hay que relacionarla directamente con las palabras del profeta Amós ante la certeza del peligro final:

"Pretendéis lejano el día de la calamidad, agarrándoos al presente de un reposo pernicioso. Ved cómo se tienden en marfileños divanes, e, indolentes, se tumban en sus lechos. Comen corderos del rebaño y terneros sacados del establo. Bailan al son de la cítara e inventan instrumentos musicales. Beben vino en copas y se ungen con el más exquisito óleo, y no sienten preocupación alguna con la ruina de José"⁸²⁶. "Ay de ellos, no ven que la muerte ha levantado su guadaña y una mano está presta a derrumbar el árbol; el último profeta, Juan Bautista, ha invitado a hacer penitencia porque ya está puesta el hacha a la raíz de los árboles, y todo árbol que no dé buen fruto será cortado y arrojado al fuego"⁸²⁷.

Pero en la pintura novohispana encontramos otros ejemplos bien interesantes que nos hablan de la misma preocupación, invitando a la reflexión y la oración ante la muerte. Estos ejemplos casi todos anónimos del XVII, XVIII y XIX nos hablan de la gran difusión que tuvo esta estampa, además de presentar también estas obras leyendas que invitaban al desengaño que

⁸²⁶ Amós, 6, 3. APUD, Sebastián, S., Opus Cit., 1981, p. 125

⁸²⁷ Mateo, 3-10, APUD, Sebastián, S., Opus Cit, 1981, p. 125

perseguía la espiritualidad barroca⁸²⁸ (Fig. 441).

Otra de las estampas que se utilizaron en la pintura andaluza con frecuencia fue la del San Miguel Arcángel que grabara Hieronymus Wierix sobre composición de Martin de Vos (Fig. 442). Un ejemplo de copia literal de esta estampa muestra un lienzo anónimo que se conserva en la Iglesia de San Miguel de Córdoba (Fig. 443).

Aparte de las Vidas de Santos cuyas ilustraciones fueron abiertas en los talleres de los Wierix y que ya citamos en el capítulo que dedicamos a las estampas y el comitente, como la de San Ignacio de Loyola, también la imagen de Santa Teresa de Jesús que fue abierta por Hieronymus Wierix en 1582 (Fig. 445), inspirándose en el retrato de Fray Juan de la Miseria que se conserva en el convento de Carmelitas Descalzos de Santa Teresa de Sevilla⁸²⁹ (Fig. 444), se utilizó ampliamente a la hora de representar su imagen, tal y como se observa en las infinitas versiones de los conventos carmelitas, pues es más lógico pensar que los pintores se valiesen más bien de la estampa que del original pintado, conservado como valiosa reliquia.

Por último y como ejemplo de la difusión iconográfica y formal de los modelos de los hermanos Wierix, citaremos el curioso ejemplo del Lagar místico⁸³⁰ estampado por Hieronymus Wierix (Fig. 446) y utilizado por un anónimo cordobés para la obra del mismo asunto conservada en la Iglesia de la Axarquía de

⁸²⁸ Véase el capítulo "Carne y muerte, gloria e inframundo" en Juegos de Ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España, Cat. Exp., Museo Nacional de Arte, México, 1995, p. 256

⁸²⁹ Mauquoy-Hendrickx, M., Opus Cit., T.III, p. 290, nº 1921

⁸³⁰ Ibidem, T. I, p, 77, nº 583



Fig. 443 Anónimo, San Miguel Arcángel, Córdoba, San Miguel



Fig. 442 Hieronymus Wierix, San Miguel Arcángel, grabado sobre composición de Martin de Vos



Fig. 444 Fray Juan de la Miseria, Santa Teresa de Jesús, Sevilla, Convento de Santa Teresa



MATER TERESA DE IESVS
FVNDATRIX CARMELITARVM
EXCALCEATARVM.
OBIT A^o CHRISTI DOMINI 1582. ETATIS SVÆ 68.

Fig. 445 Hieronymus Wierix, Santa Teresa de Jesús, grabado sobre composición de Fray Juan de la Miseria

Córdoba (Fig. 447). La estampa es transformada eligiendo de ella la figura de Dios Padre que aprieta la prensa, la de Cristo con la cruz y la de la paloma del Espíritu Santo. El artista añade las figuras de las almas que reciben la sangre redentora de Cristo, en un claro sentido eucarístico y de piedad, al aparecer la almas del Purgatorio. Este pasaje del Lagar místico o Prensa mística se inspira en el pasaje de Isaias (63,6). Fue San Buenaventura quien interpretó así la imagen del lagar místico:

"El vino es imagen de la sangre que extrae del racimo, es decir, del cuerpo de Cristo, prensado por los judíos en el lagar de la cruz"⁸³¹.

Santiago Sebastián⁸³² estudió también una composición parecida a la anterior, con la temática del Lagar místico, obra de Diego de la Peña conservada en el Convento de Santa Teresa de Cochabamba (Bolivia). Esta obra que fue relacionada por el citado autor con el anterior texto de San Buenaventura, proviene asimismo de la comentada estampa de Hieronymus Wierix, lo que nuevamente nos hace ver la gran difusión que tuvieron las estampas de estos grabadores no solo en España, sino también por el continente americano.

Pero además de los Wierix, otra importante dinastía de grabadores flamencos nacidos en Amberes y Bruselas fue la de los Sadeler⁸³³, activos en la segunda mitad del siglo XVI y primera

⁸³¹ San Buenaventura, De praeparatione missae en Opera omnia, 8, 16 APUD Trens, M., La Eucaristía en el arte español, Barcelona, 1952, p. 174

⁸³² Sebastián, S., Opus Cit., 1981, p.168-169

⁸³³ Para los Sadeler véase; Hollstein, F.W.H., Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700, Amsterdam, 1980, T. XXI y XXII. Edquist, R.M., Sadeler Catalogue, University of Melbourne Library, 1990. Ramaix, I., Les Sadeler. Graveurs et editeurs, Bruselas, 1992. González de Zárate, J.M^a.,



Fig. 447 Anónimo Cordobés,
Lagar místico, Córdoba,
Iglesia de la Axarquía

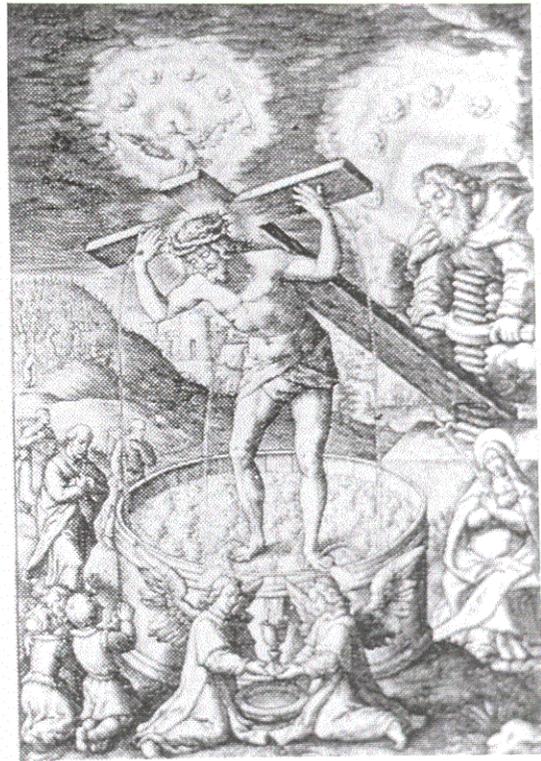


Fig. 446 Hieronymus Wierix,
Lagar místico, grabado

del XVII. Los fundadores de la dinastía fueron Jan Sadeler (1550-1600) y sus hermanos Rafael I (1561-1628) y Egidius (1570-1629) y sus estampas se difundieron por toda Europa, merced a los viajes que hicieron a Amberes, Francfort, Munich, Venecia y Praga. Estos artistas además de trabajar junto a los Wierix, colaboraron también con la tipografía de Plantino.

Las estampas de los Sadeler, sobre todo las de Egidius que representaban retratos, fueron conocidas por Pacheco, y así lo hace constar en su Arte de la Pintura:

"Pero honró su nombre Lucas Kiliano, extremado cortador, con un retrato del mismo Alberto, en el año 1608, que en sutileza de buril venció; cosa que, si no se ve no se puede creer, de que he visto solo dos. Seis años después, salió una estampa grande del Emperador Matías con bizarros ornatos, trofeos y despojos, debuxada y tallada de Egidio Sadeler, no tan sutil como el de Alberto, pero muy valiente"⁸³⁴.

Pacheco también utilizó las estampas de Jan Sadeler, tal y como señalamos⁸³⁵ en el retablo de la Virgen de Belén de 1588 de la Casa Profesa de los Jesuitas de Sevilla, a la hora de realizar la Adoración de los Magos que se encuentra en el banco del retablo. Esta estampa sería también utilizada por Simón Pereyng en el retablo de Huejotzingo de México. Así mismo en el mismo retablo de Pacheco de la Casa Profesa, para realizar la Inmaculada Apocalíptica, recurrió también a la estampa de Jan Sadeler sobre composición de Martin de Vos de San Juan

Opus Cit, T. VIII, pp. 249 y ss.

⁸³⁴ Pacheco, F., Arte de la Pintura, Ed. 1990, p. 523

⁸³⁵ Navarrete Prieto, B., "Los grabados de Cornelis Cort en la pintura sevillana de fines del siglo XVI" en Lecturas de Historia del Arte, IV, Vitoria, 1994, p. 211

Evangelista⁸³⁶ (Fig. 93-94), tomando de esta composición la figura de la Inmaculada que como dijimos también utilizó Velázquez para la Inmaculada Apocalíptica que aparece en el San Juan Evangelista en Patmos de la National Gallery de Londres⁸³⁷ (Fig. XLII-XLIII).

Pero también para los Calvarios de Pacheco se utilizaron las composiciones de Sadeler, tal y como se observa en el Calvario de 1638 de propiedad particular de Madrid (Fig. 448), al compararlo con las dos estampas del mismo tema de Johannes Sadeler I⁸³⁸ (Fig. 449-450). Para la figura de la Virgen con las manos juntas y dejadas caer, Pacheco utiliza el modelo que aparece en la estampa de Johannes Sadeler I sobre composición de Martin de Vos (Cat. 248 del Hollstein, T. XXII) y la figura del San Juan, sobre todo su tipo físico, proviene de la estampa (Cat. 241 del Hollstein, T. XXII). De esta última figura tan solo se ha elegido el tipo físico y la actitud del santo mirando al cuerpo de Cristo. Esta combinación de varios elementos tomados de varias estampas es habitual como hemos visto en otros ejemplos.

Así mismo Alonso Vázquez, empleó la estampa de Jan Sadeler de la Santa Cena según composición de Martin de Vos, para combinarla con la de Cornelis Cort del mismo tema sobre composición de Livio Agresti, para su Santa Cena del Museo de

⁸³⁶ González de Zárate, J.M^a., Opus Cit., T. VIII, p. 272, nº 15.(3817)

⁸³⁷ Martínez Ripoll, A., "El "San Juan Evangelista en la Isla de Patmos" de Velázquez y sus fuentes de inspiración iconográfica" en Areas, Revista de Ciencias Sociales, 3-4, 1983, pp. 201-208

⁸³⁸ Hollstein, F.H.W., Dutch and Flemish..., Opus Cit, T. XXII, pp. 126-127 nº 241 y 248



Fig. 448 Francisco Pacheco, Calvario, Madrid, Colección particular

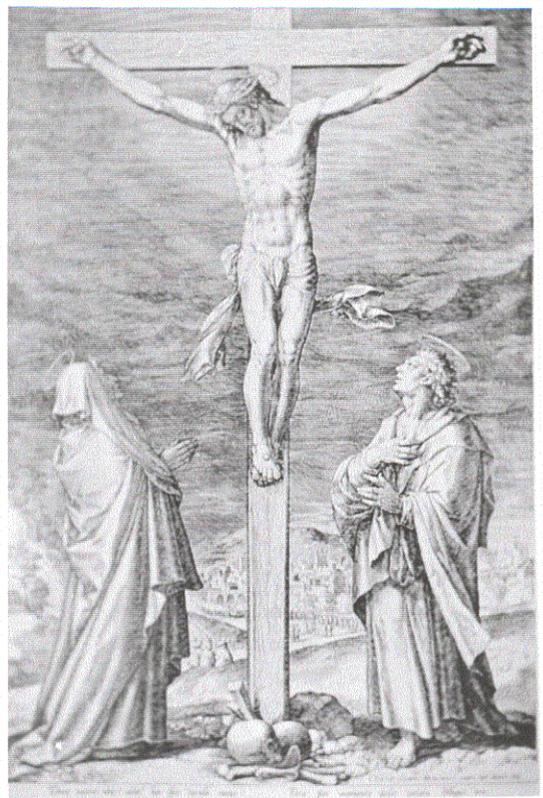


Fig. 449 Johannes Sadeler I, Calvario, grabado

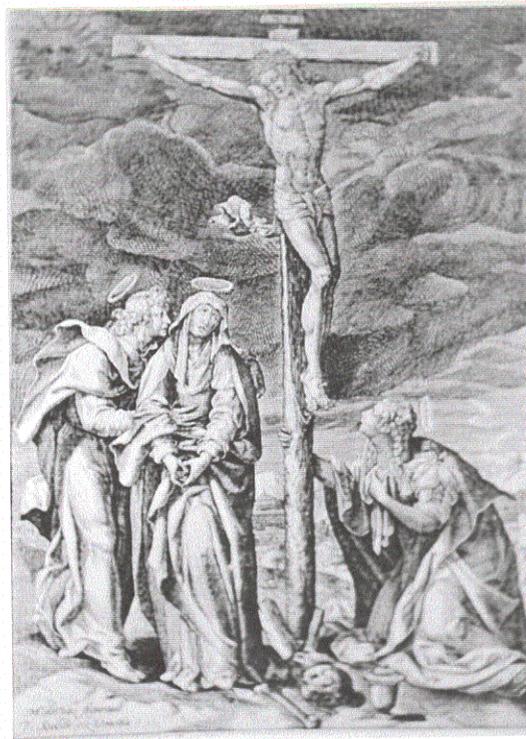


Fig. 450 Johannes Sadeler I, Calvario, grabado

Sevilla⁸³⁹, como se dijo en el capítulo correspondiente (Fig. 62-24).

Otro ejemplo de uso de modelos abiertos por los Sadeler, lo hemos hallado en la obra que dimos a conocer de Vázquez para su ciclo de la Merced de Sevilla, en su Martirio de San Ramón Nonato que se creía perdido y que localizamos en una colección particular madrileña⁸⁴⁰. (Fig. 451)

Se halla el santo mercedario atormentado por sus verdugos y uno de ellos tiene en las manos el candado que le va a poner en la boca para que deje de predicar. Es este personaje que se halla a la derecha del santo el que ha sido literalmente tomado en su figura, de la estampa de Aegidius Sadeler sobre composición de Martin de Vos del Martirio de un santo⁸⁴¹, (Fig. 452) partiendo de la figura que se halla en la estampa invertida en la parte central y con las manos juntas en señal de resignación; este gesto es alterado por Alonso Vázquez para situar al verdugo con el candado en las manos.

También Francisco de Herrera el Viejo utilizó, transformándolas, las estampas de Aegidius Sadeler, tal y como hemos comprobado en su obra de la Flagelación de Cristo que conserva la Hermandad Sacramental de San Bernardo de Sevilla⁸⁴² (Fig. 453). Para este lienzo Herrera se valió de la estampa de

⁸³⁹ Serrera, J.M., "Dos nuevos cuadros del pintor Alonso Vázquez" en Archivo Hispalense, 184, 1977, p. 194, nota 10

⁸⁴⁰ Navarrete Prieto, B., "Precisiones y adiciones al catálogo de Alonso Vázquez y Francisco Pacheco" en Archivo Hispalense, (En prensa)

⁸⁴¹ Hollstein, F.W.H., Dutch and Flemish..., Opus Cit, T. XXII, p.6 cat. 16

⁸⁴² Esta obra fue dada a conocer por Valdivieso, E. y Serrera, J.M., "La Epoca de Murillo". Antecedentes y Consecuentes de su Pintura, Sevilla, 1982, pp. 64-65

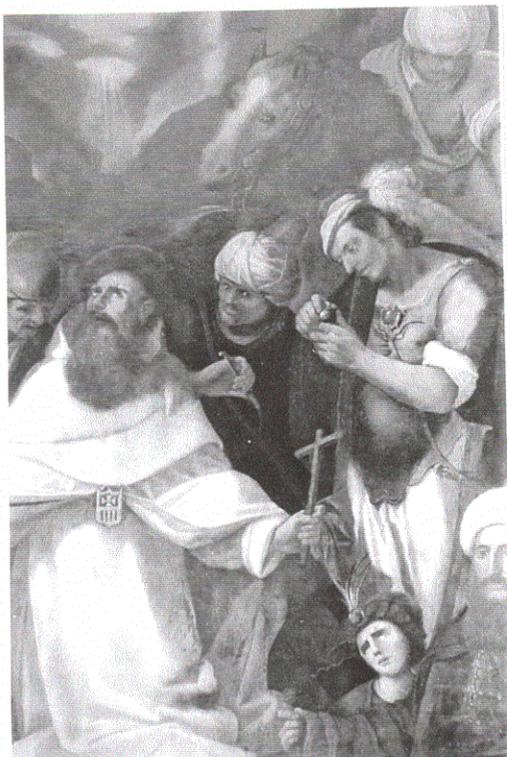


Fig. 451 Alonso Vázquez, Martirio de San Ramón Nonato, Madrid, Colección particular



Fig.452 Aegidius Sadeler, Martirio de un Santo, grabado sobre composición de Martin de Vos

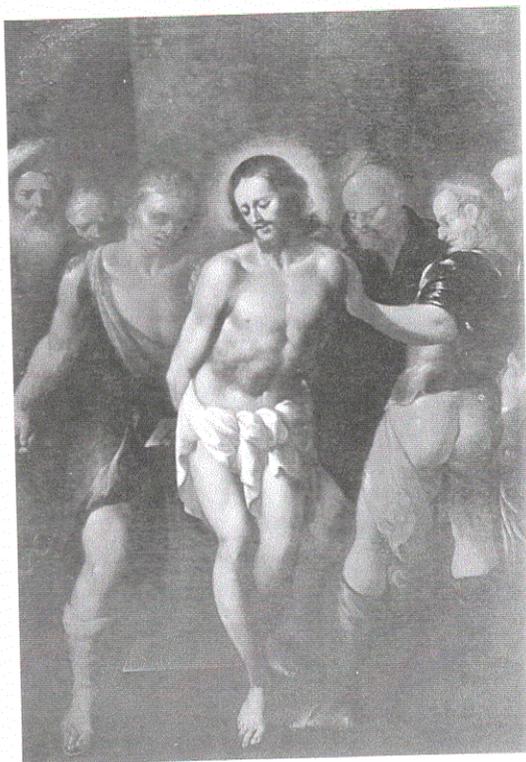


Fig. 453 Francisco de Herrera el Viejo, Flagelación de Cristo, Sevilla, San Bernardo

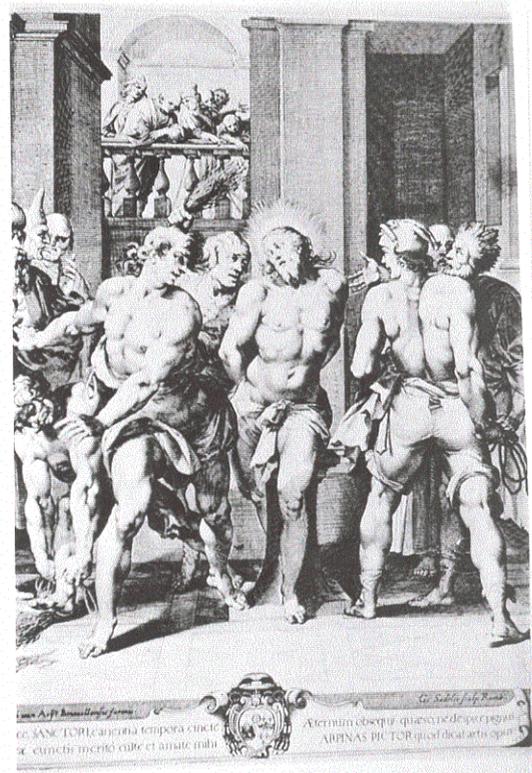


Fig. 454 Aegidius Sadeler, Flagelación de Cristo, grabado

Aegidius del mismo asunto⁸⁴³, (Fig. 454) eligiendo la figura de Cristo, su postura de cabeza y cuerpo desnudo, así como el perfil del sayón de la derecha y los personajes que se adivinan en el fondo apoyadas en una balconada.

En el círculo zurbaranesco se empleó la estampa de Jan Sadeler I que representa al Arcángel San Miguel⁸⁴⁴, (Fig. 455) para la realización de la obra, hoy en colección particular, que muestra un Arcángel⁸⁴⁵ (Fig. 456). En esta ocasión se aísla la figura principal copiando todos sus detalles y eliminando el casco que aparece en la estampa y alzando la espada.

Otro ejemplo del círculo zurbaranesco es el que nos proporciona la Anunciación que fue de la colección Picardo de Cádiz (Fig. 457) y que procede del convento de Arcos de la Frontera (Cádiz)⁸⁴⁶. Para esta obra el artista empleó la estampa de la Anunciación de Jan Sadeler I⁸⁴⁷, (Fig. 458) transformando el escenario y haciendolo mucho más tenebrista, pero manteniendo la misma actitud en el ángel y la Virgen,

⁸⁴³ Hollstein, F.W.H., "Dutch and Flemish...", Opus Cit., T. XXII, p. 12, nº46

⁸⁴⁴ Hollstein, F.W.H., "Dutch and Flemish...", Opus Cit, T. XXII, p. 130, nº261

⁸⁴⁵ Subastas Durán, Subasta nº 153, Diciembre, 1981, Lote nº 384. Medidas 1,60 x 0,96

⁸⁴⁶ La obra fue dada a conocer en 1908 por Romero de Torres, fue recogida en la obra de Cascales y Muñoz, Francisco de Zurbarán: Su época, su vida y sus obras, Madrid, 1911, p. 90. Más tarde fue estudiada por P. Quintero, "La Anunciación de Zurbarán en Arcos de la Frontera" en Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz, VII, 1925, pp. 29-31 y también por César Pemán, "Zurbarán y el arte zurbaranesco en colecciones gaditanas" en Archivo Español de Arte, 74, 1946, pp. 160-168. Finalmente Guinard la considera como obra de taller, Guinard, P., Zurbarán, 1988, les editions du temps, Cat. 33

⁸⁴⁷ Hollstein, F.W.H., "Dutch and Flemish...", Opus Cit, T. XXII, nº 175



Fig. 456 Obrador de Zurbarán, Arcángel, Colección particular



Fig. 455 Johannes Sadeler I, Arcángel San Miguel, grabado, detalle



Fig. 457 Obrador de Zurbarán, Anunciación, Colección Picardo



Fig. 458 Johannes Sadeler I, Anunciación, grabado

copiando al pie de la letra la indumentaria que viste el ángel y simplificando todo el rompimiento de gloria que se limita en el lienzo a unas nubes.

Testimonio literario del uso de las estampas de los Sadeler es el que nos proporciona Ceán, ya que nos advierte en varias ocasiones del uso por parte de los pintores andaluces de estas estampas y concretamente -como ya dijimos en el capítulo de los tratadistas- del pintor José Ruíz Sarabia nos señala: "Se restituyó después a Córdoba, donde principió a trabajar, aprovechándose de las estampas de los Sadelers, y prontamente logró reputación entre las gentes que no conocían sus plagios, encargándole muchas obras públicas y particulares, especialmente Concepciones, que pintaba con gracia y buen gusto de color."⁸⁴⁸

Pero el grabador que más nos interesa a nosotros por su influjo es Rafael Sadeler II, discípulo de Rafael Sadeler el Viejo y que trabajó en Venecia, Amberes y Munich donde muere en 1632. Allí ayudó a su padre en la realización de una obra sumamente importante como fuente para la obra de Bartolomé Esteban Murillo la Bavaria Sancta et Piadosa⁸⁴⁹ entre los años 1615 y 1628. La obra del jesuita Mateo Radero fue ilustrada siguiendo los diseños de Mathias Kager grabados por Sadeler⁸⁵⁰.

⁸⁴⁸ Ceán Bermúdez, J.A., Diccionario, Madrid, 1800, T.IV, pp. 354-55

⁸⁴⁹ Radero, M., Bavaria Sancta Maximiliani sereniss. Principis Imperii Comitum Palatini Rheni utriusque Bav. Ducis auspiciis capta, descripta eidemque nuncupata a Matheo Radero de Societ. Jesu...Raphael Sadeler Antuerpianus Sereniss. Maximil. Calcographus Tabulis aeris expressit, et uenum exposuit, Monaci, 1615-28, in folio. He utilizado el raro ejemplar conservado en la Biblioteca del Prof. Pérez Sánchez, a quien agradezco su ofrecimiento. En la Biblioteca Nacional la obra no está completa.

⁸⁵⁰ Hollstein, F.W.H., Opus. Cit., T. XXII, pp. 184-343. González de Zárate, J.M^a., Opus Cit, T. VIII, p. 279

Fue el Conde del Aguila quien refirió a Ponz el uso por parte de Murillo de una estampa para su obra de Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos, (Fig. 459) pero sin indicar concretamente el nombre del grabador, dejando un hueco en el manuscrito, probablemente por no saber en ese momento su nombre:

"La pintura del milagro de Moisés en Horeb es copiada puntualmente del célebre lienzo de la Calabaza (original del Guercino) que hoy está en el Palacio de San Ildefonso. El de la refección de Cristo en el desierto, de Herrera que existe en el refectorio de San Hermenegildo. Y la Sta. Isabel, de una estampa de...."⁸⁵¹.

Sin embargo sería Standish quien intuiría la utilización por parte de Murillo de modelos flamencos en sus obras. En un viaje al pueblo holandés de Zicke, apunta la observación de que "al contemplar una casa arreglada al estilo antiguo flamenco, recordó que Murillo copiaba para sus Natividades, los trajes, muebles y otros motivos de las planchas de un viejo libro de grabados, llamado (dice Standish) Batavia Redivida y me maravilló de que un español hubiera venido a inspirarse en el diseño de una casa de campo alemana, en vez de en una española o italiana"⁸⁵².

Como advierte García-Herreraiz, en la obra posterior de Standish, Seville and its vicinity, Londres, 1840, el crítico ha tenido ocasión de documentarse mejor y puntualiza que el libro de grabados es la Bavaria Sacra de Sadeler y añade además que "en

⁸⁵¹ Carriazo, J. de M., "Correspondencia de D. Antonio Ponz con el Conde del Aguila" en Archivo Español de Arte y Arqueología, 1929, p. 175

⁸⁵² Standish, Notices on the Northern Capitals of Europe, Londres, 1838. APUD García-Herreraiz Pérez, E., "La historia viajera del cuadro de Murillo "San Agustín lavando los pies a Cristo" en Archivo Hispalense, 182, 1976, p. 124



Fig. 459 Bartolomé Esteban Murillo, Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos, Sevilla, Hospital de la Caridad

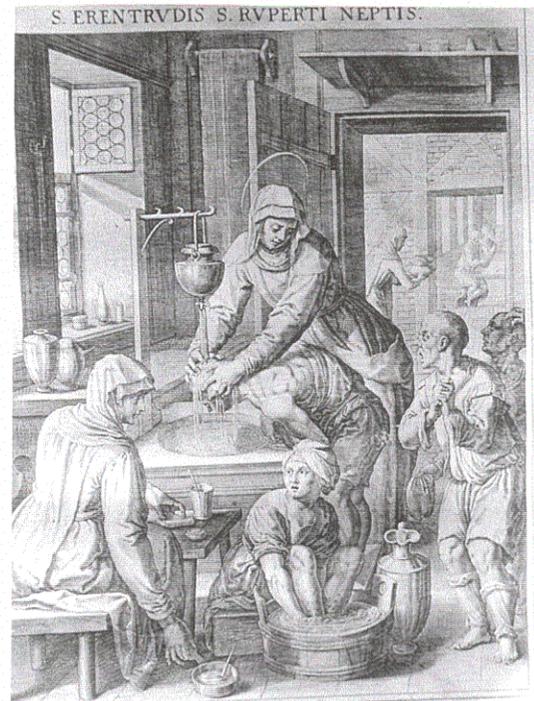


Fig. 460 Rafael Sadeler, Santa Erentrudis, grabado pertenecient a la Bavaria Sancta



Fig. 461 Rafael Sadeler, Santa Elisabetha, grabado perteneciente a la Bavaria Sancta

ella se encuentran los temas de muchas de las pinturas de Murillo y Zurbarán y especialmente la Santa Isabel lavando a los tiñosos"⁸⁵³.

Posteriormente Stirling-Maxwell señalaría:

"The composition so closely resembles the print of St. Erentrudis washing the head of a patient, by Raphael Sadeler, in "Bavaria Sancta...descripta a Matt. Rader; Monaci, 1615-24, 3 vols. fol. i. p. 45, nº 16, that there can be no doubt that Murillo used that print as the foundation of his own design"⁸⁵⁴.

Por lo tanto queda claro que fue Standish el primero que acertó a ver la influencia de la obra de Radero, estampada por Sadeler, en Murillo y los pintores sevillanos. Posteriormente Guerrero Lovillo -al no conocer los textos de Standish- creyó que fue Stirling-Maxwell quien localizó la fuente⁸⁵⁵.

El uso de estas estampas ha sido recogido posteriormente por la historiografía artística, precisando aún más cómo para la Santa Isabel de Hungría Murillo empleó no sólo la estampa nº 16 de Sadeler de Santa Erentrudis S. Ruperti Neptis (Fig. 460). La figura del enfermo, invertido, y de la Santa, han sido desde luego reinterpretados de la citada estampa, pero las figuras femeninas de la izquierda de la composición, proceden - invertidas como señaló Guerrero Lovillo- de la derecha de la estampa nº 54 que Sadeler dedica a S. Elisabetha Vidua Regina (Fig. 461). En el fondo de la composición de Murillo también se

⁸⁵³ Ibidem, p. 125

⁸⁵⁴ Stirling-Maxwell, W., Essay towards a Catalogue of Prints engraved from the works of Diego Rodríguez de Silva y Velazquez and Bartolomé Esteban Murillo, Londres, 1873, p. 111. APUD Guerrero Lovillo, J., "Los grabados que inspiraron la "Santa Isabel" de Murillo" en Archivo Español de Arte, 100, 1952, p. 326

⁸⁵⁵ ibidem

han sabido mezclar los fondos arquitectónicos de las dos estampas, situandolo a la derecha, como en Santa Eretrudis y cambiándolo por una disposición de arco y balaustrada que procede de la estampa de Santa Isabel⁸⁵⁶. De esta última estampa toma también la figura del mendigo que está siendo atendido por la Santa, situándolo Murillo en la parte inferior izquierda.

Pero Murillo utilizó esta obra de Radero como fuente en multitud de ejemplos puntuales tanto para figuras, actitudes, atuendos como para composiciones, por ejemplo en su obra de José arrojado al pozo de la Wallace Collection (Fig. 462).

Este lienzo hay que relacionarlo con la estampa nº 20 de la Babaria dedicada a San Marinus M. et Pontifex (Fig. 463). En este ejemplo lo fundamental es el tratamiento movido y dinámico que se le confiere a la escena, así como la manera en como José es arrojado al pozo por sus hermanos, que se relaciona con el martirio de San Marinus arrojado al fuego.

Pero Murillo también empleó otras estampas de Johannes Sadeler I como la de la Virgen cosiendo⁸⁵⁷ (Fig. 464) para su obra de La Sagrada Familia del Museo de Budapest (Fig. 465). Si nos fijamos en la postura de la Virgen, en su manera de mirar, así como en la forma en como descansa su mano en las rodillas, veremos la relación con la citada estampa, que por otra parte fue muy utilizada por otros artista no andaluces, como por ejemplo un anónimo toledano del círculo de Orrente de la parroquia de

⁸⁵⁶ Pérez Sánchez, A.E., "Murillo y sus fuentes" en De Pintura y Pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española, Madrid, 1993, p. 145

⁸⁵⁷ Hollstein, F.W.H., Dutch and Flemish..., Opus Cit., T. XXII, p. 118, nº 174



Fig. 462 Bartolomé Esteban Murillo, José arrojado al pozo, Londres, Wallace Colection



Fig. 463 Rafael Sadeler, San Marín Mártir y Pontifex, grabado pertenece a la Bavaria Sancta



Fig. 465 Bartolomé Esteban Murillo,
Sagrada Familia, Budapest, Museo



Fig. 464 Johannes Sadeler I,
Virgen cosiendo, grabado

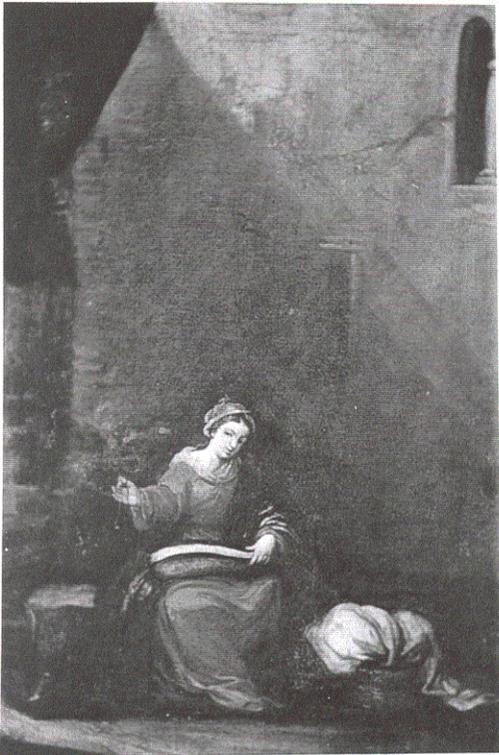


Fig. 466 Francisco Antolínez,
Sagrada Familia, Huesca,
Palacio Arzobispal, detalle

Cebreros de Avila⁸⁵⁸. Esta misma estampa de Sadeler sería utilizada por Francisco Antolínez para su Sagrada Familia conservada en el Palacio Arzobispal de Huesca⁸⁵⁹ (Fig. 466).

Una obra atribuida a Valdés Leal con reservas por Trapier, El sueño de San Fernando⁸⁶⁰, conservado en el Banco Exterior de España, (Fig. 467) se puede relacionar también con la estampa nº 37 de la Bavaria, la de B. Guntarius episc Ratisbon (Fig. 468). En este caso se muestra la figura del santo dormido en actitud parecida a como se muestra en la obra del Banco Exterior, incluso en la disposición de los pies; sólo que como en tantas otras ocasiones el modelo de Sadeler ha sido invertido. Otro elemento que se encuentra en la estampa y en El sueño de San Fernando es el cetro y la corona sobre la mesa, así como la tienda de campaña y el cortinaje que descubre un paisaje.

Pero además de la Bavaria Sancta, también fué común el uso de otros modelos grabados por los Sadeler, en concreto su serie de anacoretas y ermitaños, que fueron muy copiados en multitud de obras anónimas en toda España, como las que conservan las Descalzas Reales de Madrid, además de otras obras anónimas, como dos cuadros de San Apolonio y San Josafat, conservados en la

⁸⁵⁸ Pérez Sánchez, A.E., "Murillo y ..." Art. Cit, 1993, p. 137. Otro ejemplo de la utilización de esta estampa de Sadeler se aprecia en la obra de Bartolomé de Cárdenas de colección particular de Valladolid. Cfr. Valdivieso, E., La Pintura en Valladolid en el siglo XVII, Valladolid, 1971, lám. XII

⁸⁵⁹ Morte, C. y otros, Signos Arte y Cultura en Huesca: De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII, Huesca, 1994, p. 299

⁸⁶⁰ Trapier, E. du Gue., Valdés Leal. Spanish Baroque Painter, New York, 1960, fig. 120. Trapier expresa sus dudas entre Valdés y Arteaga. Véase también, Gállego, J., Grupo Banco exterior. Obras de Arte, Madrid, 1991, p. 31



Fig. 467 Atribuido a Valdés?,
El sueño de San Fernando,
 Colección Banco Exterior

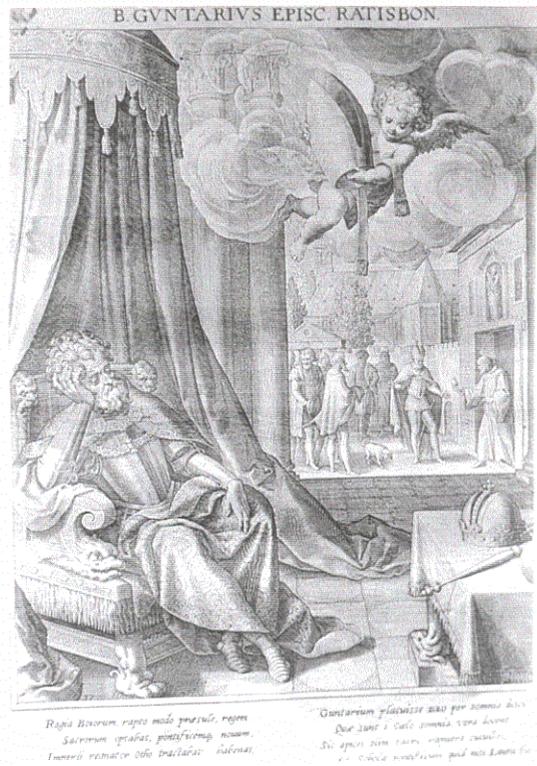


Fig. 468, Rafael Sadeler, B. Guntharius episc. Ratisbon, grabado perteneciente a la Bavaria Sancta

Catedral de Badajoz⁸⁶¹. Las obras que fueron utilizadas como fuente para realizar estos anacoretas son las reeditadas por Ioannes le Clerc en 1606 Sylvae Sacrae Monumenta Anachoretarum, (Munich, 1594) Trophaeum Vitae Solitariae, (Venecia, 1598) Solitudo Sive Vitae Patrum Eremiticolarum y Oraculum anachoreticum, (Venecia, 1600). Estas obras, en general, fueron realizadas según diseño de Martin de Vos y estampadas por Jean y Rafael Sadeler entre 1585 y 1600⁸⁶². Estas estampas de eremitas fueron citadas por Guinard⁸⁶³ como fuente para los fondos de paisaje que aparecen en algunas de las obras del pintor extremeño, como el San Guillermo de Aquitania, ya relacionado, en su figura, con una estampa de Vignon por Odile Delenda.

Pero también otros pintores andaluces desconocidos o anónimos, utilizaron las estampas de los Sadeler como fuente para sus obras. Así es como por ejemplo el desconocido pintor de Baeza Salvador Velasco, realizó en 1673 el lienzo de Las Animas del Purgatorio de la Iglesia de San Miguel Arcángel de Vilches (Jaén). Ya en el capítulo de la estampa y el concilio de Trento, analizamos esta obra en virtud del seguimiento de la estampa de

⁸⁶¹ Terrón Reynolds, M.T., "Fuente iconográfica para dos cuadros de la Catedral de Badajoz: S. Apolonio y S. Josafat" en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, 1991, pp. 497-503

⁸⁶² Véase Torres Pérez, J.M., "Inédita colección de grabados franceses en Sevilla" en Norba-Arte, nº VIII, 1988, pp. 143-177. Para la influencia de las estampas de los Sadeler en la pintura de cobre del XVII véase, González de Zárate, J.M^a, Bermejo, V., Angulo, E. y Lamarca, R., "Las estampas de los Sadeler como transmisoras de modelos iconográficos en la pintura flamenca del siglo XVII" en Goya, 251, 1996, pp. 265-275

⁸⁶³ Guinard, P., "¿Zurbarán pintor de paisajes?" en Goya, 1064, p. 212

Johannes Sadeler I del Juicio Final⁸⁶⁴ (Fig. XIX-XX) y el posterior cambio al tapar la desnudez de las almas que se sitúan en la parte izquierda de la composición ya que en el grabado aparecen desnudas y tras la visita del Obispo de Jaén Rodrigo Marín Rubio en 1720, manda que sean cubiertas por indecentes.

El artista realizó el lienzo de Las Animas del Purgatorio siguiendo esta estampa para el esquema general y distribución de figuras, siendo literales el grupo de almas de la izquierda que ascienden, que en un principio se realizaron desnudas, tal y como aparecen en la estampa, y también es similar el ángel que ayuda a ascender y salvar a las almas de la parte inferior. También la parte superior con la gloria, La Virgen y Cristo y a la derecha los santos y almas de vida ejemplar, han sido tomados de esta estampa. Con respecto al ángel trompetero que aparece en el centro anunciando el Juicio, ha sido realizado siguiendo una composición de Goltzius de 1586 de La Vanidad.

Ejemplo de alteración de una estampa, aprovechando de ella varios elementos y disponiéndolos en diferentes lugares del cuadro, es el que se aprecia en el interesante cobre de Santa Cecilia que conserva la Fundación Fondo de Cultura de Sevilla en el Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla (Fig. 469). En esta obra se aprecia un corro de querubines danzantes, que han sido realizados siguiendo la estampa de Johannes Sadeler sobre composición de P. Candid del Rey David tocando el arpa⁸⁶⁵, (Fig. 470) donde aparecen todos estos personajes. Lo más interesante es que en el cobre se aprecia al fondo un cuadro (el cuadro

⁸⁶⁴ Hollstein, F.W.H., "Dutch and Flemish...", Opus Cit, T. XXII, p. 129, nº 260

⁸⁶⁵ Corpus Rubenianum Burchard, vol. II, fig. 50



Fig. 469 Anónimo, Santa Cecilia,
Fundación Focus



Fig. 470 Johannes Sadeler, Rey David tocando el arpa, según composición de P. Candid



Fig. 470b Johannes Sadeler, Rey David tocando el arpa, detalle, según composición de P. Candid

dentro del cuadro) donde se ve a Santa Cecilia tocando un clavicorido. Esta composición con la santa sobre las nubes y los ángeles músicos tocando la viola de gamba y demás instrumentos, ha sido tomada del rompimiento de gloria de la citada estampa sobre composición de P. Candid.

Pasando a otros grabadores, muy interesante es la utilización por parte de José de Antolínez y Sarabia de las estampas del holandés Hendrik Goudt (1583-1648), que reproducían las composiciones de Adam Elsheimer⁸⁶⁶, pues este componente será fundamental en su estilo. Concretamente la estampa que utiliza Antolínez es la que reproduce la composición de Elsheimer de Tobías y el Angel (Fig. 471-472a). Se conservan varias versiones de Antolínez de este tema, presentando a los personajes citados, no solo con fidelidad a sus actitudes sino, en un ambiente naturalista de paisaje, tal y como se representa en la estampa aludida. Además de estas composiciones también las estampas del holandés Herman van Swanevelt evidencian elementos concomitantes con el ambiente que presentan las obras del pintor sevillano.

Pero las composiciones de Elsheimer también infundieron su huella en la obra de Murillo, ya que para la configuración del modelo de San José con el niño, (Fig. 472b) del que se conservan varios dibujos -en la Biblioteca Nacional de Madrid y en el Museo del Louvre-⁸⁶⁷, así como la obra del Ermitage, el pintor sevillano acudió a la estampa de Adam Elsheimer (Fig. 472c) del mismo

⁸⁶⁶ Véase Adam Elsheimer. Werk, Künstlerische Herkunft und Nachfolge, Cat. Exp., Frankfurt, 1967, Lam. 181

⁸⁶⁷ Pérez Sánchez, A.E., Tres Siglos de Dibujo Sevillano, Sevilla, 1995-1996, Sevilla, Cat. 89 y 94



Fig. 472 José Antolínez, Tobías y el Angel, Colección particular



Fig. 471 Adam Elsheimer, Tobías y el Angel, grabado



Fig. 472b Bartolomé Esteban Murillo, San José y el Niño, Ermitage, Museo



Fig. 472c Adam Elsheimer, San José y el Niño, grabado

tema⁸⁶⁸, tomando del grabado la figura de San José, su vestimenta, así como la posición de sus pies, solo que como en tantas ocasiones se ha invertido el modelo.

Otro grabador utilizado en varias ocasiones para representar escenas veterotestamentarias es Egbert van Panderen (1581-1628), grabador nacido en Haarlem y que trabajaría en esta zona, así como en Amberes y Amsterdam⁸⁶⁹. La estampa de la que hemos localizado varias copias es la del Sacrificio de Isaac realizada sobre composición de Petrus de Iode (Fig. 473). Este grabado fue utilizado por Juan de Zamora para la escena del mismo asunto que se conserva en el Palacio Arzobispal de Sevilla⁸⁷⁰, situando la acción en la parte superior de la composición como si se tratara de una visión.

La otra obra donde hemos localizado el uso de esta estampa de Egbert van Panderen del Sacrificio de Isaac es en un lienzo de colección particular (Fig. 475) que se puede atribuir con reservas, a la órbita de Sebastián de Llanos Valdés con reservas, ya que lo conocemos sólo a través de fotografía. La obra sigue el modelo grabado en la figura de Abraham e Isaac, alterando un poco el modelo del ángel que impide que Abraham consume el sacrificio.

En resumen como puede advertirse, el uso de las estampas holandesas y flamencas es, sin duda mayoritario. Estos ejemplos entre los que destacan quizás los de Wierix y Sadeler, completan el panorama enunciado a través de las figuras capitales

⁸⁶⁸ Cat. Exp. Adam Elsheimer, Opus Cit., 1967, fig. 165, Cat. 261

⁸⁶⁹ Hollstein, F.W.H., Dutch and Flemish..., T. XV, p. 82

⁸⁷⁰ Valdivieso, E. y Serrera, J.M., Catálogo de las Pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla, Sevilla, 1979, nº167

estudiadas por separado con estos ejemplos.

No obstante hemos de señalar también que algunas estampas de grabadores flamencos, como las pertenecientes a las vidas de santos, se utilizaron muy puntualmente para solventar una composición determinada, ya vimos el caso de Pacheco para los Funerales de San Alberto de Sicilia en relación a las estampas de la vida de San Norberto de Th. Galle. Otro caso bien interesante y con el que cerramos este capítulo es el de la vida de San Agustín abierta por el grabador ya estudiado Schelte a Bolswert, ya que de esta obra abierta en 1624, Zurbarán eligió la estampa de San Agustín protegiendo al Clero para realizar el lienzo La Virgen de los Cartujos conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fue Kheerer⁸⁷¹ quien señaló este paralelo advirtiéndolo cómo se utilizó de modo literal a los querubines que sostienen la capa del santo y la Paloma del Espíritu Santo que preside la composición, así como las cabecitas angélicas, además de servirse Zurbarán de la indumentaria del San Agustín para la Virgen que ampara a los Cartujos.

Este ejemplo es uno más para entender cómo muchas veces la selección del asunto para la inspiración, procedía de los lugares más insospechados y lo único que importaba era que la estampa diera las claves compositivas, aunque el asunto a pintar no tuviera nada que ver con el modelo estampado, pues lo único que interesaba era la solución plástica.

⁸⁷¹ Kheerer, H., Francisco de Zurbarán, Munich, 1918 y del mismo autor, "Neues über Francisco de Zurbarán" en Zeitschrift für bildende Kunst, 1920-21, LV, pp. 248-252.



Francisco de Zurbarán,
Virgen de los Cartujos,
Sevilla, Museo de Bellas
Artes



Schelte a Bolswert,
San Agustín protegiendo
al Clero, grabado

ABRIR PARTE II. II.7.-



(CONCLUSIONES)