

Fuentes grabadas del retablo de la Cofradía del Rosario en Santa María de Salvatierra

(Engraving sources of the altarpiece of the Confraternity of the Rosario in the Santa María church in Salvatierra)

Bartolomé García, Fernando

UPV/EHU. Fac. de Filología, Geografía e Historia. Dpto. de H^a del Arte. P^o de la Unviersidad, 5. 01006 Vitoria/Gasteiz

BIBLID [1137-4403 (2005), 24; 15-26]

Recep.: 23.05.02

Acep.: 29.09.05

Este artículo pretende indagar en la importancia del grabado como fuente imprescindible de la obra de arte. En concreto hemos querido poner de manifiesto la trascendencia de las estampas nórdicas y flamencas en la pintura de estas tierras a través del conjunto de lienzos que componen el retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de Santa María en Salvatierra.

Palabras Clave: Grabado. Pintura. Dorado. Retablo.

Artikulu honen bidez, arte-lanean grabatuak daukan garrantzian sakondu nahi dugu. Aguraingo Santa Maria elizako Errosarioko Amabirjinaren erretaula osatzen duten margo multzoa erabili nahi izan dugu, Europako iparraldeko eta flandriako irudiek gure artean izan duten eragina azpimarratzeko.

Giltza-Hitzak: Grabatu. Margo. Urreztatu. Erretaula.

Cet article tente de déterminer l'importance de la gravure comme source indispensable de l'œuvre d'art. Précisément nous avons voulu mettre en évidence la transcendance des estampes nordiques et flamandes dans la peinture de ces terres à travers l'ensemble des toiles qui composent le retable de la Vierge du Rosario de l'église de Santa María à Salvatierra.

Mots Clés: Gravure. Peinture. Doré. Retable.

La importancia de la estampa como modelo en la obra de los artistas ha quedado ya más que demostrada en los trabajos realizados hasta el momento por distintos especialistas. Su fácil difusión facilitó que hasta los maestros locales alejados de las principales corrientes y centros artísticos dispusieran de un buen número de grabados con las composiciones más habituales y demandadas por los clientes. Estos ansiados repertorios quedaron en el ámbito del taller pasando de generación en generación como si de una herramienta más se tratara. De hecho sirvieron como fuente imprescindible para cualquier composición, los maestros más hábiles fueron capaces de camuflar la estampa original o combinar unas con otras aportando su toque personal, en cambio los menos dotados quedaron totalmente supeditados a la transcripción exacta del modelo sin importarles demasiado el carácter retardatario de la misma o su estilo. En este caso queremos aproximarnos a las pinturas del retablo de Nuestra Señora del Rosario en Santa María de Salvatierra, una obra digna realizada por algún pintor local en la que podemos comprobar la importancia del grabado nórdico-flamenco en la producción de nuestros maestros, ya sean pintores o escultores a lo largo de todo el siglo XVII*.

La cofradía del Rosario fue instituida en las dos parroquias de Salvatierra el 27 de mayo de 1571 por Fray Marcos de Betolaza, superior del convento de Predicadores en Estella. Tendremos que esperar hasta 1597 para que se acuerde fundar dicha cofradía en la iglesia de Santa María tomando como patrona a una antigua imagen que había en un retablo de la parroquia. Cuatro cofrades, entre ellos el escultor Lope de Larrea, quedan encargados de buscar el sitio idóneo donde ubicar el futuro retablo, en su opinión debía colocarse en la pared de la cabecera entre la capilla del difunto Juan Abad de Zuazo y el altar mayor. Ese mismo año Lope de Larrea donaba la imagen titular de la cofradía que había hecho "*por sus propias manos, y sin interes alguno*", alrededor se ponían seis ángeles con sus rosarios regalados por Martín de Luzuriaga. Algunos años después se construía el retablo en el que albergar la imagen titular y se pintaban sus lienzos, finalmente se situó en el testero de la nave del evangelio y no en el lugar donde en un principio se había previsto¹.

Es un retablo mixto (pintura y escultura) de tipo fachada y casillero, compuesto por banco, un gran cuerpo dividido en tres calles por cuatro columnas de capitel corintio y fuste entorchado, entablamento y friso decorado con una concatenación de motivos geométricos, y ático, formado por tres calles separadas por columnas abalaustradas de fuste entorchado y rematado por un frontón curvo y aletones laterales (Lám. 1). Estilísticamente es un retablo barroco en su fase clasicista, de gran pureza de líneas y ornamento, con alguna pervivencia roma-

* Este artículo fue enviado para su publicación en el año 2002, por lo que no es de extrañar que parte de su contenido esté en el libro de Saenz Pascual, R. *La Pintura Renacentista en la Diócesis de Vitoria*, Vitoria, 2004, p. 85.

1. GRANDES, F.: *Cosas de Salvatierra*, Vitoria, 1939, pp. 189, 194. ANDRES ORDAX, S.: *El escultor Lope de Larrea*, Vitoria, 1976, pp. 166-169. AZCARATE RISTORI, J. M.: "Salvatierra: parroquias, capillas y ermitas", en PORTILLA, M.: *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, la Llanada alavesa oriental y valles de Barrutia, Arana, Arraya y Laminoria*, T. V, Vitoria, 1982, pp. 154, 159.

nista como se puede apreciar en la decoración del friso a base de motivos cuadrados, ovales y rombos. Desconocemos la fecha de su construcción y sus autores aunque por sus características formales creemos que debe fecharse hacia 1620. La imagen de la Virgen del Rosario, titular de la cofradía, preside el retablo acompañada en su parte superior de un lienzo de la Coronación de la Virgen por la Trinidad. La narración comienza en el banco con las pinturas de la Anunciación, Visitación, Adoración de los Pastores, Presentación en el templo, Cristo entre los Doctores y Oración en el Huerto. Prosigue en la calle de la epístola con la Flagelación, Imposición de la corona de espinas, Caída camino del Calvario y Crucifixión. El relato continua en la calle del evangelio con la Resurrección y Ascensión de Cristo, Pentecostés y Asunción de la Virgen y se cierra con las pinturas de Santo Domingo y San Francisco en la primera caja de las dos calles laterales. El programa iconológico es coherente, abarca un ciclo completo de la vida, Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, intensificando aspectos concretos de la Vida de la Virgen principal protagonista del retablo. En definitiva este retablo se inserta perfectamente en el ambiente contrarreformista del momento mediante la exaltación del sacrificio de Cristo y la Redención humana merced a ello.

Como ya hemos comentado estilísticamente este retablo debe considerarse como un altar barroco en su fase clasicista con pervivencias romanistas a nivel ornamental. La imagen de la Virgen del Rosario está dentro del romanismo o primer barroco, Andrés Ordax la consideró el inicio de una tercera etapa en la evolución de Lope de Larrea. La pintura se puede inscribir dentro del naturalismo barroco aunque en algunas escenas se adviertan claras influencias manieristas como en la Flagelación, la Adoración de los pastores o el Calvario. Nada sabemos del autor de este conjunto pictórico, evidentemente se trata de un artista de la tierra vinculado a los talleres de Vitoria o Salvatierra y es probable que fueran realizadas por los Ochoa de Vicuña, un clan de pintores doradores con gran presencia a finales del siglo XVI y principios del XVII en Salvatierra y alrededores. La técnica empleada es óleo sobre lienzo apoyado en una base de madera. La paleta es la habitual entre los pintores locales, se emplea un número reducido de colores pero con unos resultados aceptables, el rojo y el verde en sus distintas gamas son los más empleados, les siguen toda una variedad de grises, marrones y tierras acompañado de ocre y morados. Todos se emplean respetando las reglas básicas de los pintores doradores, una de ellas es que *“no se encuentren unos con otros”* o lo que es lo mismo, que se respeten sus gradaciones, también se tiene en cuenta que *“a mismos personajes mismos colores”*. Los aspectos formales delatan al pintor, evidentemente se trata de un maestro local especializado en el dorado y estofado de retablos, pero con buenas dotes para la pintura de caballete como queda patente en algunos de estos lienzos. No faltan los habituales errores de la pintura local, como posiciones forzadas o defectos dibujísticos, pero en general son bastante correctas. La falta de recursos queda patente en el uso de la perspectiva lineal conseguida mediante estructuras arquitectónicas o en su supresión gracias al empleo de celajes oscuros y tormentosos. Las composiciones quedan supeditadas a la copia de estampas aunque es el pintor el encargado de adaptarlas al marco prescindiendo de todo aquello que recarga la escena sin aportar demasiado, tiende a la limpieza, a la simplificación por motivos de espacio físico con lo que consigue presentar las composiciones más

claras y espaciosas reduciendo a la vez el trabajo, buenos ejemplos tenemos en la Flagelación y Coronación donde se prescindir de todos los personajes del fondo empleados en la estampa original.

Las fuentes grabadas utilizadas en estas pinturas esta acorde con los tiempos, en general se emplean grabados de gran repercusión entre los talleres locales que estilísticamente se pueden encuadrar en el tránsito del manierismo al naturalismo barroco. La mayoría de estas pinturas copian o se inspiran en la obra grabada de los hermanos Wierix, Johann Hieronymus y Antón, una importante familia de grabadores flamencos que trabajaron para el tipógrafo Cristóbal Plantino y el editor H. Cok. Entre la ingente producción de estos tres maestros destaca la obra del jesuita Jerónimo Nadal titulada *Evangelicae Historiae Imagines* que tuvo una gran trascendencia en la producción de muchos artistas del barroco, también siguieron los diseños de importantes pintores flamencos y copiaron algunos temas de Durero. Aparte de los grabados de los Wierix se emplean composiciones de los Sadeler otra de las principales familias de grabadores flamencos que alcanzaron gran difusión por toda Europa gracias a sus continuos viajes, en concreto se copian estampas de Aegidius Sadeler II como se puede comprobar en la Visitación, Crucifixión y Flagelación, donde, aunque atemperada, todavía se puede apreciar con claridad la impronta manierista. No podían faltar referencias al polifacético Alberto Durero de quien se copia la representación de Cristo ante los Doctores y mantiene grandes similitudes con otras composiciones, probablemente interpretaciones de otros grabadores sobre la obra de Durero. También se advierten algunas conexiones con la obra de M. A. Raimondi, Cornelis Cort, Bernardino Pasari o Nicolo Nelli.

1. CATÁLOGO DE PINTURAS

Sobre la talla titular y en un lugar destacado se coloca la **Coronación de la Virgen**, es el momento culminante del ciclo mariano y de la narración del retablo. En este caso se trata como si fuera una prolongación de la Asunción, la Virgen de pie, con las manos juntas llega al cielo apoyada sobre nubes sustentadas por un coro de ángeles. Sobre ella la Trinidad, el Padre y el Hijo a los lados de la Virgen, sujetan la corona de la Reina de los Cielos (Regina Coeli), el Espíritu Santo en forma de paloma cierra la composición. Sigue el modelo de representación habitual en estos casos, basados en una distribución romboidal cuya base compositiva es el triángulo, fundamentada en la Trinidad y en la idea del tres como número simbólico que representa la triplicidad de la unidad, o lo que es lo mismo, los tres aspectos en los que se manifiesta el ser². Como base compositiva se emplea un escena inventada por M. de Vos y grabada por H. Wierix, en general responde con exactitud y sólo difiere del modelo en algunas posiciones y complementos del vestuario³ (Láms 2 y 3).

2. ESTEBAN LLORENTE, J. F.: *Tratado e Iconografía*, Madrid, 1998, pp. 39-42, 68. Para comprender la importancia del triángulo como base compositiva y el significado del número tres como representación del Cielo y de Dios, la Trinidad, la Justicia.

3. MAUQUOY-HENDRICKY, M.: *Les estampes des Wierix*, I, Bruxelles, 1978, p. 91.

La narración comienza en el banco con la **Anunciación**, la Virgen sentada en su alcoba queda sobresaltada al advertir la presencia del ángel Gabriel a sus espaldas, lleva su mano derecha al corazón y coloca su mano izquierda sobre el libro abierto que tiene en su reclinatorio, según San Bernardo esta leyendo la profecía de Isaías “*la joven esta en cinta y dará a luz un hijo...*”. El arcángel Gabriel desciende hacia la Virgen de rodillas, sobre una nube, como es habitual a partir de la Contrarreforma, porta una azucena, símbolo de la pureza de la Virgen, y levanta su mano izquierda en actitud de hablar: “*concebirás y darás a luz un hijo...*”. Le acompaña el Espíritu Santo en forma de paloma lanzando un rayo de luz sobre la cabeza de María, es el símbolo de la Concepción, de la Encarnación de Cristo. El habitáculo en el que se desarrolla la escena es sencillo sólo se distingue una cama decorada con cortinones y un canasto con telas en primer plano, en referencia al carácter hacendoso de la Virgen. En este caso se copia un grabado de A. Wierix, las diferencias respecto al modelo son mínimas, el ángel invierte su posición respecto a la estampa, habla con la mano derecha y lleva la azucena en la izquierda; en el suelo, el jarrón de flores se sustituye por un canasto y la ventana del fondo del cuadro es casi inapreciable en el grabado (Láms 4 y 5). Esta composición parece deudora de creaciones de A. Dürero grabadas por M. Raimondi y tiene bastantes similitudes con un grabado de A. Sadeler II⁴.

La **Visitación** narra el encuentro entre María y su prima Isabel, para esta representación se elige el momento en el que las dos mujeres se funden en un abrazo, siguiendo el modelo difundido desde el Renacimiento, posteriormente este momento se hará más íntimo y religioso. A María se la caracteriza como una mujer joven llena de felicidad, Isabel en cambio es una señora mayor, pero colmada de vida al haber concebido tras años de esterilidad, las dos comparten su alegría. Las acompaña Zacarías, esposo de Isabel y padre de San Juan Bautista, a quien se le representa como un hombre maduro, apoyado en su bastón, con barba y sombrero, en esta ocasión no viste como sumo sacerdote del Templo. Al fondo de la escena dos mujeres, probablemente María de Cleofás y María Salomé, hermanastras de la Virgen. Para este caso se emplea como modelo compositivo un grabado de A. Sadeler II reproduciéndolo con absoluta fidelidad, solo difiere del modelo que la Santa Compañía queda reducida en la pintura a dos mujeres y no tres como aparece en el grabado, por lo demás se reproducen hasta los más mínimos detalles como el perrito que juguetea a los pies de María e Isabel⁵ (Láms. 6 y 7). La narración prosigue con el lienzo de la **Adoración de los pastores** un tema constante y de gran arraigo entre los fieles al representar el fervor de las gentes del pueblo ante Niño. Puede variar en personajes y actitudes pero en todas ellas se presenta a los pastores en torno al Niño y en actitudes reverenciales. En este caso son cuatro, los más cercanos al espectador se

4. MAUQUOY-HENDRICKY, M.: *Les estampes...*, I, p. 26. THE ILLUSTRATED BARTSCH. *Albrecht Dürer*. T. 10, New York, 1997, p. 263. VV.AA.: *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional, (siglos XV-XVI)*, Madrid, 1997. THE ILLUSTRATED BARTSCH. T. 72, part. 1, New York, 1997, p. 137. GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: *Real Colección de Estampas de San Lorenzo del Escorial*. T. VIII, Vitoria-Gasteiz, 1995, grabado 47.1. (3612).

5. THE ILLUSTRATED BARTSCH. T. 72, part. 1, New York, 1997, p. 140.

descubren ante el Mesías mostrándole su respeto, los otros dos, más alejados observan el acontecimiento. En el centro de la composición se descubre al Niño desnudo y rodeado por tres ángeles, a su lado la Virgen en una posición destacada y tras ella San José. En este caso los pastores no traen regalos, siguiendo los escritos de Lucas, aunque es habitual que ofrenden una oveja, símbolo del sacrificio cristiano, un llamado u otros presentes más sencillos. Es curioso que los pastores del primer término lleven instrumentos musicales, una gaita y una viola da braccio y que uno de ellos venga acompañado de un perro símbolo generalmente de la fidelidad. En un segundo plano se coloca el ganado y al fondo una estructura arquitectónica de formas clásicas. En este caso parece inspirarse en un grabado de Wierix, las coincidencias compositivas son grandes aunque difiere del original en posiciones y algunos complementos⁶.

Otro tema situado en el banco es el de la **Presentación en el templo**, compuesto por seis personajes, San Simeón es identificado como el sumo sacerdote, viste con las ropas sacerdotales, y tiene al Mesías en sus brazos, no lleva cuchillo, lo que le diferencia del tema de la Circuncisión. Simeón, en posición de entregar al Niño, dirige su mirada a San José y a la Virgen situados en el centro de la mesa, delante, y siguiendo la tradición renacentista, una mujer, ofrece dos palomas para su sacrificio. Al fondo, en un segundo plano, se advierte a dos personajes, el más destacado es Ana, una anciana pitonisa que levanta su mano derecha en referencia a la profecía. En el cuadro se emplea una composición cerrada, los personajes se aglutinan en torno a la mesa del templo, de la misma manera que en un grabado de A. Wierix, también tiene similitudes con una estampa de A. Dürero fechada en 1505 en la que alrededor del evento se aglutinan muchos más personajes, no obstante se pueden advertir diferencias sustanciales respecto al lienzo, lo que nos hace pensar que, en este caso, se empleara como modelo alguna otra estampa de características semejantes. La serie continúa con el lienzo de **Cristo ante los Doctores** del Templo de Salomón, Jesús, recién cumplidos los doce años, aparece al fondo sentado en un pupitre discutiendo y enumerando con los dedos sus argumentos, a su alrededor ocho ancianos Doctores escuchan a Cristo y discuten en pequeños grupos, por la puerta entran María y José en busca del joven maestro. Para este caso se copia un grabado de A. Dürero que reproduce con absoluta precisión salvo mínimos detalles. El espacio físico del cuadro obliga al pintor a reproducir lo esencial, se prescinde de toda la arquitectura interior del templo y se excluye a dos personajes con lo que consigue aligerar la composición y aprovechar mejor el poco espacio del que se dispone⁷ (Láms. 8 y 9). El banco del retablo cierra con la **Oración en el huerto**, Cristo aparece en primer término ante la aparición de un ángel con el cáliz y la cruz, tras él sus discípulos duermen placidamente. Es un tema sin demasiadas variaciones, en la mayor parte de los grabados Cristo aparece de rodillas, mirando al firmamento, con las manos juntas, o como en este caso, abiertas en posición de recibimiento. Lo normal es que los discípulos aparezcan dormidos y en primer plano como en los grabados de los Wierix, Dürero o Cort,

6. MAUQUOY-HENDRICKY, M.: *Les estampes...*, III. 1, p. 322.

7. VV.AA.: *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional...*, pp. 265, 350.

menos habitual es verlos en un segundo plano tras la imagen de Cristo, modo empleado en el lienzo y en una estampa de A. Sadeler II⁸.

Los momentos más crueles de la vida de Cristo se representan en la calle de la epístola del retablo, se comienza el relato con la **Flagelación de Cristo**, un tema de fuerte impacto emocional. Cristo semidesnudo con el pecho ensangrentado y las manos atrás atadas a una columna baja, propia de las narraciones contrarreformistas, sufre los azotes de dos soldados, uno de ellos de frente y el otro de espaldas al espectador, algo más atrás aparece un anciano con turbante que puede identificarse con Poncio Pilato. La composición es de gran sencillez pero muy efectista, en este caso copia un grabado de A. Sadeler II en una versión resumida, ya que reduce la escena a cuatro personajes mientras que en el grabado aparecen algunos más⁹. El pintor se ha centrado en lo esencial apostando por una representación más limpia, menos compleja, probablemente por imposiciones del marco o simplemente por reducir la complicación y el trabajo al prescindir de todos los personajes del segundo plano (Láms. 10 y 11). El dramático relato prosigue con la **Imposición de la corona de espinas** momento en el que Cristo aparece entronizado, maniatado y vestido con una túnica púrpura. Lleva en su mano derecha un cetro de caña, y en la cabeza, una corona de espinas, que los tres soldados que le rodean aprietan con fuerza ayudados por unos palos, siguiendo la tradición de la pintura italiana del Renacimiento. En este caso el pintor ha empleado un grabado de H. Wierix como modelo, copiándolo con bastante precisión¹⁰. De la misma forma que en la representación anterior, prescinde de dos personajes del fondo, en concreto un anciano con turbante que puede identificarse como Pilatos y de un soldado. Esta simplificación hace que la escena se centre en el hecho principal y no quede tan recargada como en la estampa ganando en limpieza y desahogo de un espacio tan reducido (Láms. 12 y 13).

A continuación pero ya en el ático se narra la **Caída camino del Calvario**, para este dramático episodio se utilizan siete personajes. Cristo, en el centro, cae agotado al suelo, dejando la cruz en manos de uno de los soldados y de Simón el Cirineo, representado como un hombre maduro de pelo y barba canosa. Los otros dos soldados castigan a Cristo, uno le golpea con un garrote y el otro tira de él con una cuerda. Al fondo parecen agolparse más personajes de los que sólo se ven lanzas y un estandarte. La composición parece inspirarse en algunas composiciones de los Wierix. El tema que culmina con las escenas de la Pasión de Cristo es la **Crucifixión**, en este caso se reduce a su expresión mínima, aunque también la más empleada, en la que Cristo crucificado esta acompañado por San Juan y María. Es el momento en el que Cristo, antes de morir, encarga a su discípulo amado que cuide de su Madre, se le representa muerto con la cabeza inclinada sobre el hombro derecho, viste un paño de pureza con sus extremos al vuelo y aún lleva la corona de espinas. La Virgen a la derecha del Hijo mani-

8. THE ILLUSTRATED BARTSCH. T. 72, p. 71.

9. THE ILLUSTRATED BARTSCH. T. 72, part. 1, New York, 1997, p. 74.

10. MAUQUOY-HENDRICKY, M.: *Les estampes...*, I, p. 18.

fiesta su dolor mirando a Cristo con sus manos juntas, de la misma forma que lo hace San Juan. Las habituales referencias simbólicas también están reducidas al mínimo, no hay rastro de la calavera de Adán a los pies de la cruz, ni del chorro de sangre que mana del costado de Cristo recogido en un Cáliz y símbolo de la Eucaristía. El sol y la luna prefiguración de los dos testamentos son sustituidos por la total oscuridad que los evangelios sinópticos relataban, símbolo del luto de las fuerzas de la naturaleza. La fuente empleada es clara, copia con total exactitud un grabado de A. Sadeler al que aporta un toque algo más naturalista, los plegados de las ropas son más suaves no tan acartonados como en la estampa, tampoco se capta la nerviosa inestabilidad de los protagonistas que se representa en el lienzo con mayor serenidad (Láms. 14 y 15).

De los dramáticos episodios de la Pasión, pasamos a los temas triunfales narrados en la calle del evangelio. El primero de ellos es la **Resurrección** que representa el regreso de Cristo a la tierra al tercer día después de su muerte, no fue un tema muy habitual hasta el siglo XVI y por lo general se trata de forma poco real y en contra de lo que el Concilio de Trento propugnaba. Cristo aparece triunfante sobre su tumba abierta dentro de una deslumbrante aureola, ligeramente cubierto por un manto rojo y con un estandarte en la mano; a sus pies, y siguiendo los escritos de Mateo, los soldados que guardaban su sepulcro se ven sorprendidos por el insoportable resplandor emanado por Cristo e intentan defenderse y cubrirse con sus armas. En este caso el pintor parece inspirarse en una estampa de los Wierix invertida, y aunque la composición es casi idéntica se pueden advertir leves diferencias en las posiciones de los soldados y del sepulcro. También es similar a grabados de Cornelis Cort y Bernardino Passari, aunque lo más probable es que como en el resto de las pinturas de este retablo exista una estampa exacta copiada por el pintor¹¹. De estructura compositiva similar es la **Ascensión de Cristo**, narra el momento en el que Cristo sube a los cielos cuarenta días después de la Resurrección y ante sus discípulos. La acción se sitúa en el monte de los Olivos donde se reúnen los Apóstoles, todos ellos están de rodillas, y gesticulan atónitos ante el hecho que están contemplado, en el centro la Virgen, en posición orante y mirando hacia arriba. En el ámbito celestial la figura de Cristo rodeado de nubes y de un halo luminoso, viste túnica y manto y abre sus brazos en posición de recibimiento. Existen algunas composiciones similares entre los grabados de los Wierix pero ningún caso responde con exactitud.

El ciclo narrativo se cierra con el Pentecostés y la Asunción de la Virgen situados en el ático del retablo. La **Venida del Espíritu Santo** se produce diez días después de la Ascensión, se suele representar como en este caso, la Virgen en el centro como símbolo de la Iglesia, con un libro abierto en el regazo, en referencia a los momentos de oración que los discípulos compartían con su madre espiritual. A su alrededor los apóstoles en posición orante se ven sorprendidos por unas lenguas de fuego enviadas desde lo alto por el Espíritu Santo en forma de paloma, son la personificación de la Palabra en doce lenguas. Una vez más son

11. THE ILLUSTRATED BARTSCH. T. 72, p. 331. T. 34, p. 56. T. 52, p. 115.

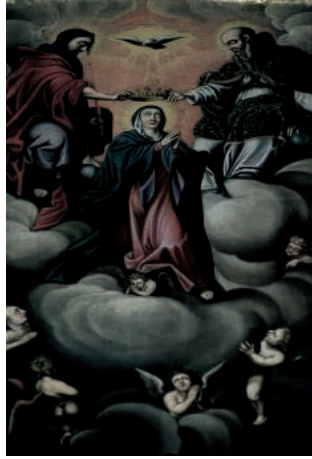
los grabados de los Wierix los que más se aproximan a esta pintura, en concreto una estampa firmada por J. Wierix en el que la Virgen aparece como centro de la composición rodeada por los apóstoles, las mayores diferencias se encuentran en las posiciones declamatorias de algunos de los apóstoles sustituidas en el lienzo por formas más pausadas, también son evidentes las conexiones con grabados de A. Sadeler II, Cornelis Cort, Niccolo Nelli y Georg Penz dedicado a una serie de la vida de Cristo¹². Los momentos triunfales narrados en la calle del evangelio culminan con el tema de la **Asunción**, se presenta de forma similar a la Ascensión de Cristo, en este caso se narra la subida al cielo de María tres días después de su muerte, este acontecimiento se basa en textos apócrifos de gran repercusión en las representaciones de culto a la Virgen. De nuevo se emplea el recurso del doble registro, en la zona terrenal aparecen los apóstoles alrededor de la tumba, todos ellos se muestran sobrecogidos por el hecho que están contemplado. Sobre ellos, en el ámbito celestial, la Virgen es ascendida en un trono de nubes con las manos juntas y mirando a sus discípulos. En este caso el pintor ha copiado con exactitud un grabado de H. Wierix, únicamente prescinde de la palma de mártir que uno de los apóstoles lleva en su mano, simplifica el sarcófago prescindiendo de las volutas que lo decoran y atempera el movimiento de uno de los personajes, lo que en esencia no modifica nada la estampa original empleada¹³ (Láms. 16 y 17).

12. MAUQUOY-HENDRICKY, M.: *Les estampes...*, III, p. 331. VV.AA.: *Grabados alemanes...*, p. 446. THE ILLUSTRATED BARTSCH. T. 52, p. 118

13. MAUQUOY-HENDRICKY, M.: *Les estampes...*



Lám. 1



Lám. 2



Lám. 3



Lám. 4



Lám. 5

Lám. 1. Salvatierra. Iglesia de Santa María. Retablo de la Virgen del Rosario.

Lám. 2. Salvatierra. I. de Santa María. R. de la Virgen del Rosario. Coronación de la Virgen.

Lám. 3. Coronación de la Virgen. Grabado de H. Wierix inventado por M. de Vos.

Lám. 4. Salvatierra. I. de Santa María. R. de la Virgen del Rosario. Anunciación.

Lám. 5. Anunciación. Grabado por A. Wierix.



Lám. 6

Lám. 6. Salvatierra. I. de Santa María. R. de la Virgen del Rosario. Visitación.

Lám. 7. Visitación. Grabado de A. Sadeler II.



Lám. 7



Lám. 8

Lám. 8. Salvatierra. I. de Santa María. R. de la Virgen del Rosario. Cristo entre los Doctores.

Lám. 9. Cristo entre los Doctores. A. Dürero.



Lám. 9



Lám. 10

Lám. 10. Salvatierra. I. de Santa María. R. de la Virgen del Rosario. Flagelación.

Lám. 11. Flagelación. Grabado de A. Sadeler II.



Lám. 11



Lám. 12. Salvatierra. I. de Santa María. R. de la Virgen del Rosario. Imposición de la corona de espinas.



Lám. 13. Imposición de la corona de espinas. Grabado de A. Wierix.



Lám. 14. Salvatierra. I. de Santa María. R. de la Virgen del Rosario. Calvario.



Lám. 15. Calvario. Grabado por A. Sadeler II.



Lám. 16. Salvatierra. I. de Santa María. R. de la Virgen del Rosario. Asunción de la Virgen.



Lám. 17. Asunción de la Virgen. Grabado de H. Wierix.