

Puya Lucena, Juan Luis (2024). La presencia de modelos extranjeros en Andalucía durante la Edad Moderna y Contemporánea. El caso de la iconografía de la Piedad. *Bajo Guadalquivir y Mundos Atlánticos*, 6, 1-20. <https://doi.org/10.46661/bgma.10825>

La presencia de modelos extranjeros en Andalucía durante la Edad Moderna y Contemporánea. El caso de la iconografía de la Piedad

The presence of foreign models in Andalusia during the Modern and Contemporary Age. The case of the iconography of the Pietà

Juan Luis Puya Lucena

Universidad de Sevilla
juanluispuya99@gmail.com

Resumen

La iconografía de Cristo muerto y puesto en el regazo de su madre, más conocido como la Piedad, es uno de los temas pasionistas más representados en la Historia del Arte Universal. Los textos místicos y las fuentes grabadas jugaron un papel esencial en la expansión de esta conmovedora escena por los continentes europeo y americano. En la presente investigación, se propone un acercamiento sobre aquellos modelos o estampas extranjeras, principalmente realizadas por grabadores flamencos, que fueron utilizados por escultores y pintores para su producción situada en Andalucía durante la Edad Moderna y Contemporánea. De igual manera, aunque salgamos de nuestra área geográfica propuesta, nos acercaremos sobre las posibles fuentes de inspiración del grupo del Cristo del Calvario de Canarias, de la Virgen de las Angustias de Murcia y el de la Piedad de Notre-Dame de París.

Palabras clave: Piedad; Fuentes grabadas; Edad Moderna y Contemporánea; Andalucía; Extranjero.

Abstract

The iconography of Christ dead and placed on his mother's lap, better known as the Pietà, is one of the most represented Passionist themes in the history of Universal Art. Mystical texts and recorded sources played an essential role in the spread of this moving scene throughout the European and American continents, In the present research, an approach is proposed to those foreign models or prints, mainly made by Flemish engravers, that were used by sculptors and painters for their production located in Andalusia during the Modern and Contemporary Age. In the same way, even if we leave our proposed geographical area, we will approach the possible of inspiration of the group of Christ of the Calvary of the Canary Islands, of the Virgin of Angustias of Murcia and of the Piety of Notre-Dame of Paris.

Keywords: Pietà; recorded fonts; Modern and Contemporary Age; Andalusia; Foreign.

Recepción: 13/07/2024

Aceptación: 01/09/2024

Publicación: 07/10/2024



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

Puya Lucena, Juan Luis (2024). La presencia de modelos extranjeros en Andalucía durante la Edad Moderna y Contemporánea. El caso de la iconografía de la Piedad. *Bajo Guadalquivir y Mundos Atlánticos*, 6, 1-20. <https://doi.org/10.46661/bgma.10825>

1 Introducción

La Piedad o Cristo muerto en los brazos de su madre es un tema que surgió por las necesidades espirituales de una sociedad, que se encontraba sobreviviendo por las adversidades climáticas o bélicas. Su larga trayectoria, desde su origen hasta la actualidad, trajo consigo una innumerable muestra realizada en distintos materiales y de diferentes disciplinas -escultura, pintura, textil, marfil, alabastro, entre otros-. Por otra parte, el grabado, que nace, entre otros factores, como una forma para paliar las necesidades de los artistas, se constituyó como una de las artes más importantes e influyentes en el mundo moderno europeo. Por ello, nuestro objetivo principal es la reivindicación del papel primordial y difusor de las fuentes grabadas como medio de transmisión de ideas formales e iconográficas, teniendo a la Piedad como referente.

La metodología, que se ha empleado, se basa en diferentes procedimientos. Primeramente, se ha realizado una búsqueda profundizada de pinturas, esculturas y grabados en distintos medios de Internet. Las páginas web del British Museum de Londres, Ceres, Biblioteca Nacional de España y la Guía Digital del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico han servido como una herramienta indispensable para nuestro estudio. Las fuentes bibliográficas también han sido primordiales, en el que se abarca tanto temas generales como específicos.

Por otro lado, se proponen dos puntos bien diferenciados. El primero está dedicado a la

historia del grabado y los factores de su éxito y expansión por Europa en la Edad Moderna. El segundo, destinado al tema de la Piedad, se contextualiza acerca de sus orígenes y su rápida asimilación por el continente europeo. En este punto, dedicamos cuatro subcapítulos a los artistas. En este orden planteado, Rogier van der Weyden, Annibale Carracci y los grabadores flamencos o italianos -Jan de Pape, Pieter van Bailliu o Pietro del Pò- y Antoon Van Dyck junto a Bolswert, Lucas Vorsterman I y Paulus Pontius son los pintores y grabadores, que componen este trabajo. Concluye con una serie de comentarios que resuman las inquietudes obtenidas aquí y un apartado sobre la bibliografía consultada y otro sobre webgrafía.

2 Fortuna crítica: el grabado y la Piedad en las investigaciones científicas

Los estudios dedicados al grabado y a la representación de la Piedad han sido ampliamente reconocidos por la comunidad científica. No nos detendremos sobre todas las publicaciones de ambas, pero sí dar unas pequeñas pinceladas sobre aquellas que han tenido mayor repercusión. Las primeras investigaciones sobre el grabado arrancan en el siglo XX, cuando Diego Angulo o Martín Soria empezaron a relacionar obras de distintas disciplinas con las fuentes grabadas. Si bien, el tema fue recuperado a finales de siglo por Benito Navarrete Prieto¹, cuya tesis doctoral recoge la relación de la pintura andaluza del siglo XVII con las estampas extranjeras. Cabría mencionar, además, el

¹ NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1998.

tomo número 31 de Summa Artis, escrito y publicado por Valeriano Bozal, Fernando Checa Cremades y Juan Carrete Parrondo en el año 2001².

De igual manera, son imprescindibles los estudios de Patricia Zalamea³, de Patricia Zulueta Pérez y Mariano Olcese Segarra⁴ y de Adrián Contreras-Guerrero⁵. En los tres, se exploran la cuestión de copia y creatividad, las diferentes habilidades de concebir un grabado en planchas de madera y metal y los diferentes grados de copiar una estampa. Por su parte, Manuel García Luque⁶ y Elena Escuredo⁷ estudiaron la presencia de modelos extranjeros estudiaron la presencia de modelos extranjeros, especialmente italianos y flamencos, poniéndolos en relación con la escultura barroca andaluza.

Con respecto a la Piedad, las primeras investigaciones también surgieron en el siglo pasado. Si bien, para una mejor comprensión debemos citar los escritos que los místicos realizaron en su tiempo. Esto es “La Leyenda Dorada” de Santiago de la VoráGINE⁸, “Revelaciones” de Santa Brígida de Suecia o

“Meditationis vitae Christi” del Pseudo-Buenaventura. Los tres hacen hincapié en el cruento y desolado momento de la Virgen María teniendo en sus brazos a su hijo inerte.

A nivel científico, podemos señalar “El arte religioso de la Contrarreforma” de Emile Male⁹, quien le dedicó un estudio sobre el doloroso momento. Posteriormente, Patricia Andrés¹⁰ estudió el origen del tipos iconográficos de la Piedad y el Planto, poniendo de manifiesto el programa iconográfico de la iglesia gótica de la Santa Cruz de Campezo, dedicado a estas representaciones. Por su lado, José Fernando Gabardón de la Banda profundizó a través de un artículo y tesis doctoral las diferentes imágenes de la Piedad en la Archidiócesis de Sevilla¹¹. Destacamos la labor de Matilde Miquel¹², quien repasó los textos religiosos de los grandes místicos a través de la pintura valenciana medieval, la de Laura Rodríguez

² BOZAL, Valeriano, CHECA CREMADES, Fernando y CARRETE PARRONDO, Juan. *El grabado en España, siglos XV al XVIII*. Madrid: Editorial Espasa, 2001.

³ ZALAMEA, Patricia. “Del grabado como estrategia. Mediaciones entre el original y la copia”. *Revista de Estudios Sociales*, 2008, n. 30, pp. 58-71.

⁴ ZULUETA PÉREZ, Patricia y OLCESE SEGARRA, Patricia. “Las técnicas de grabado y la litografía en los libros de máquinas de los siglos XV al XIX”. *Stadium*, 2012, n. 18, pp. 61-97.

⁵ CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. “Diferentes formas de copiar un grabado (o la escultura barroca colombiana)”. En *De Sur a Sur: intercambios artísticos y relaciones culturales*. Sevilla: Editorial Atrio, 2017, pp. 17-30.

⁶ GARCÍA LUQUE, Manuel. “Las fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)”. En *La consolidación del naturalismo en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, 2013, pp. 181-256.

⁷ ESCUREDO BARRADO, Elena. “A propósito de las influencias de los grabados como fuente de la escultura barroca sevillana: las estampas de los

Wierix”. *Archivo Hispalense*, 2016, n. 300-302, pp. 343-366.

⁸ DE LA VORÁGINE, Santiago. *La Leyenda Dorada* (Vol. II). Madrid: Alianza Editorial, 1997.

⁹ MALE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2002.

¹⁰ ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia. “Innovaciones iconográficas en la escultura monumental gótica alavesa a fines del medievo: los temas de la Piedad y el Planto”. *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria, Artes Plásticas Monumentales*, 1996, n. 15, pp. 353-363.

¹¹ GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando. “Los grupos escultóricos bajomedievales de la Piedad en la Archidiócesis Hispalense”. *Laboratorio de Arte*, 1997, n. 10, pp. 391-401. *El tema de la Piedad en las artes plásticas del territorio diocesano hispalense*. Salamanca: Fundación Universitaria Española, 2005.

¹² MIQUEL JUAN, Matilde. “«¡Oh, dolor que recitar ni estimar se puede!»». La contemplación de la piedad en la pintura valenciana medieval a través de los textos devocionales”. *Anuario de historia de la Iglesia*, 2013, n. 22, pp. 291-315.

Peinado¹³, quien diferenci6 con gran acierto el Llanto ante Cristo muerto y la Piedad y Javier García-Luengo, puesto que investig6 piezas destacables del arte espa1ol del siglo XX¹⁴.

3 El g6nero de las fuentes grabadas y su revoluci6n en el mundo moderno

Desde tiempos inmemoriales, el ser humano ha tenido la capacidad de crear objetos con sus manos, cuyo valor se acrecienta, porque la sociedad los reconoce, respeta y disfruta de ellas, a tenor de la funci6n que hayan tenido durante su historia o posean en la actualidad. As6, lo han constatado las distintas disciplinas -arquitectura, escultura, pintura o artes suntuarias- a lo largo del tiempo, que, desde el proceso creativo hasta su acabado, han sido objeto de innumerables estudios. No obstante, una de ellas, y no referida hasta ahora, es el grabado.

La creaci6n de la imprenta por parte de Johannes Gutenberg a mediados del siglo XV se convirti6 en un punto de inflexi6n en la cultura escrita y visual del mundo moderno. Entalladores, plateros e impresores fueron los primeros en incorporar esta actividad, aunque fue en poco tiempo, cuando, especialmente los pintores, practicaron este oficio y lo integraron a su actividad laboral. De esta manera, le otorgaba al artista un aire de modernidad, ya que estaba al corriente de lo que pasaba fuera.

Numerosos factores determinaron su r6pida difusi6n por Europa. Su bajo coste y f6cil

transporte permiti6 que las clases sociales, artistas, tratadistas e intelectuales pudiesen obtenerlo. Incluso, existi6 la figura del estampero, cuyo 6nico cometido era proveer estos ligeros papeles a los compradores¹⁵. Tambi6n, trajo nuevas soluciones formales e iconogr6ficas en la concepci6n y proceso creativo de la obra de arte, ya sea como estampa de invenci6n o como un medio reproductivo y difusivo de otras creaciones art6sticas¹⁶. Adem6s, su uso devocional tambi6n estuvo vigente, siendo la Contrarreforma la que supo aprovecharlo positivamente. Era una forma de aleccionar al pueblo a trav6s del icono, que debe estar basada en la verdad sagrada y en el decoro. Uno de los personajes m6s influyentes fue Francisco Pacheco, quien, en su *Arte de la Pintura*, quiso indicar una serie de pautas y descripciones para que el artista lo viese como una v6a de refuerzo¹⁷.

No obstante, debemos cuestionar los conceptos de originalidad e imitaci6n en la pl6stica art6stica. Al fin y al cabo, el artista es valorado por su creatividad y que otros son capaces de imitarlo, sea en un grado mayor, menor o igual al de sus obras. Si en el caso del dibujo, era reutilizado por los aprendices de un taller y recib6n la influencia de manera directa de su maestro, en el grabado encontramos una realidad m6s patente, en el que pod6a acceder tanto artistas de una zona determinada como eruditos¹⁸. Sin embargo, personalidades tan destacadas como el referido Pacheco o Palomino criticaron este

¹³ RODR6GUEZ PEINADO, Laura. "Dolor y Lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el Planctus". *Revista digital de Iconograf6a Medieval*, 2015, n. 13, pp. 1-17.

¹⁴ GARC6A-LUENGO MANCHADO, Javier. "La Piedad en el siglo de las guerras: aproximaci6n a la ex6gesis iconogr6fica del Sexto Dolor de Mar6a en el arte contempor6neo". En *Regina Mater Misericordiae: estudios hist6ricos, art6sticos y antropol6gicos de advocaciones marianas*. C6rdoba: Litopress, 2016, pp. 255-266.

¹⁵ PORT6S P6REZ, Javier. "Uso y funci6n de la estampa suelta en los Siglos de Oro (Testimonios literarios)". *Disparidades*, 1999, n. 45 (1), p. 235.

¹⁶ ESCUREDO BARRADO, Elena. *A prop6sito de las influencias de los grabados*, op. cit, pp. 343-344. GARC6A LUQUE, Manuel. *Las fuentes grabadas y modelos europeos*, op. cit, pp. 184-185.

¹⁷ NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII*, op.cit, pp. 54-56.

¹⁸ ZALAMEA, Patricia. *Del grabado como estrategia*, op. cit, p. 61.

tipo de método utilizado por escultores y pintores.

Según Contreras-Guerrero, había cinco maneras de emplear las estampas en la obra de arte. La primera es la “inspiración por tema”, en el que el autor conoce ciertos tipos iconográficos concretos, y los interpreta libremente. Luego, el “parecido por emulación” correspondería a una interpretación no copiada de manera literal. Sí pasa con las “variaciones con respecto al original”, donde el artista reproduce ciertos gestos de una estampa en concreto. No obstante, con la “composición de composiciones” se cogía varios grabados, a modo de collage, para formar la obra deseada. Y, por último, la “copia del original”, que es un trasunto literal del grabado a la escultura o la pintura¹⁹.

En el caso español, los artistas encontraron en la estampa la solución al problema que existía con el dibujo. Estos “sagrados” papeles circulaban entre los puertos marítimos de las ciudades, especialmente Sevilla, que, con la instauración de la Casa de Contratación a principios del siglo XVI, se convirtió en un lugar próspero a nivel comercial. Así, estampas de Alberto Durero, Cornelis Cort, la familia Wierix, Lucas Van den Leyden, Goltzius, Philip Galle, Bolswert, Paulus Pontius, Vorsterman inundaron el panorama artístico que, luego, serían utilizadas por escultores o pintores²⁰. Con respecto a las mujeres, no fueron pocas las que desempeñaron esta preciada labor,

difundiendo, también, sus trabajos. Ejemplos como Luisa de Morales²¹, Maria Eugenia de Beers, Anna Heylan, Isabella Piccini o Anna María Vaiani son un buen testimonio del sexo femenino en la labor del grabado²².

4 Origen extranjero y manifestación en Andalucía: la iconografía de la Piedad

La Baja Edad Media vino acompañada de grandes y sustanciales cambios, que determinaron el porvenir de la sociedad a partir de las últimas décadas del siglo XII. Esta serie de factores como la decadencia del feudalismo, la hambruna, la imposibilidad de cosechar debido a un desfavorable cambio climático, el aumento de la mortalidad, la aparición de la Peste Negra y de la Guerra de los Cien Años les obligó a actuar rápido frente a estas adversidades²³. Como consecuencia de ello, se originó un cambio de sensibilidad espiritual, motivado por la grave crisis intelectual, porque no bastaba con la idea de belleza conceptual generada en el arte románico. Así pues, se produjo una progresiva humanización, en la que la imagen muestra emociones como la alegría, la tristeza o la melancolía. Por ello, los temas también cambiaron, encontrándonos con escenas relacionadas con la vida de Cristo, su madre María y los santos²⁴.

Un componente clave fue la creación y posterior divulgación de la mística bajomedieval, esto es, una literatura, basada en textos de las Sagradas Escrituras, pero que

¹⁹ CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *Diferentes formas de copiar un grabado*, op. cit, pp. 17-25.

²⁰ ESCUREDO BARRADO, Elena. *A propósito de las influencias de los grabados*, op. cit, p. 344

²¹ Sobre Luisa de Morales en GARCÍA BAEZA, Antonio. “Luisa de Valdés y la devoción fernandina”. En *Fastos y ceremonias del barroco iberoamericano*. Sevilla: Enredars, 2019, pp. 241-256. NAVARRETE PRIETO, Benito. “Nueva luz sobre las mujeres artistas: Luisa de Valdés, pintora en la Sevilla Barroca”. *Goya*, 2022, n. 381, pp. 287-298.

²² Sobre mujeres grabadores en LAVÍN GONZÁLEZ, Daniel. “Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: Un mapa a través de la historiografía española”. *Anales de Historia del Arte*, 2018, n. 28, pp. 69-85.

²³ FLÓREZ DÁVILA, Gloria Cristina. “De la sociedad feudal a la génesis del estado moderno en Europa occidental”. *Agenda Internacional*, 1999, n. 12, pp. 120-121.

²⁴ ALMAGRO GORBEA, María José (1998): *Catálogo del Arte Medieval*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, pp. 194-195.

cuenta las experiencias y pensamientos de unos autores que hacían frente a la razón. El dominico alemán Maestro Eckhart y sus discípulos Enrique Suso o Juan Ruysbroeck sentaron un precedente. Estaban de acuerdo en que el conocimiento lo poseía Dios y sólo se accedía a través de la creencia. Esta reflexión fue ampliamente seguida por un grupo de clérigos de Renania, que incidieron en el culto a Jesús en la Eucaristía y en la lectura de los Santos Evangelios. Además, los referidos textos de Santiago de la Vorágine, Brígida de Suecia y Pseudo Buenaventura, que difundieron la Pasión de Cristo y la vida de los santos a través de sus vivencias²⁵.

En este contexto, apareció uno de los temas religiosos más populares de la Historia del Arte, la Piedad. Su representación está ligada al momento en el que Cristo es colocado en el regazo de su madre y se entronca en los sucesos acaecidos entre el Descendimiento y Cristo puesto en el sepulcro. Se ha visto como una derivación, digamos simplificada, del Threnos o Lamentación ante Cristo muerto, iconografía nacida en Bizancio en el siglo X y que han sido confundidas. Debemos tener en cuenta que el planto se refiere al momento en que Cristo muerto es velado por la Virgen María, San Juan Evangelista, las Santas Mujeres -María Magdalena, María de Salomé y María de Cleofás-, y los Santos Varones -José de Arimatea y Nicodemo-. Por tanto, la diferencia está en el número de personajes introducidos en ambas escenas²⁶.

No obstante, también en la capital del Imperio Romano de Oriente a finales de dicha centuria, apareció la denominada Imago Pietatis, el origen de la iconografía del Varón de Dolores, que fue evolucionando a otra serie de tipos a lo largo de los siglos. En su caso,

estamos ante una representación simbólica de la Pasión, en el que Cristo, de aspecto inerte, está expuesto en un sepulcro de manera vertical, con las manos cruzadas y llastadas, al igual que pies y costado, con la cabeza llastada a la derecha y detrás la cruz.

Las tres escenas, de un modo u otro, están conectadas entre sí, ya que responden a una misma idea, que el pecador se refleje en el cuerpo magullado y llastado de Cristo y se compadezca de aquel. Hay que tener en cuenta, además, que tanto el Planto y como la Imago Pietatis llegaron a Europa en el siglo XIII, en un momento clave para la sociedad de aquella época y por los motivos ya comentados²⁷. En el caso de la Piedad, los primeros ejemplos datan de finales del siglo XIII y su propagación fue posible, no sólo por la comentada literatura, sino por la ingente fundación de cofradías dedicadas al doloroso misterio, además de la creación del himno “Stabat Mater”, atribuido a Jacopo de Todi.

Existieron dos modelos bastante marcados, surgidos en los conventos femeninos del Valle del Rin. El primero de ellos, manifestado en el siglo XIV, fue la denominada “Vesperbild”, llamada así por el acto del Viernes Santo, realizado por la tarde, en donde Cristo era desenclavado de la cruz y puesto en el regazo de su madre. A nivel descriptivo, el fallecido aparece con un tamaño menor de lo habitual y María con los rasgos vetustos en el rostro. Los ejemplares que mejor definen esta tipología son la Piedad de Rotgen o la de Coburgo, fechadas en el siglo XIV. En nuestro caso, contamos con la Virgen de África de Ceuta, o la Piedad de Lucena del Puerto.

Este tipo fue evolucionando en la centuria siguiente hacia la llamada “Shönnnes Madonna”, caracterizada por un dolor más

²⁵ SEGOVIA, Juan Fernando. De la Devotio Moderna al Protestantismo y al Modernismo. *Verbo*, 2020, n. 583-584, pp. 186-190.

²⁶ ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia. *Innovaciones iconográficas*, op. cit, pp. 355-357. RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. *Dolor y Lamento*, op. cit, p. 2.

²⁷ ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia. *Innovaciones iconográficas*, op. cit, p. 357. RODRÍGUEZ ALMENAR, Jorge Manuel. *La Sábana Santa y sus implicaciones histórico-artísticas*. Valencia: Universidad de Valencia, 2017, pp. 285-286.

reservado en la faz rejuvenecida de la Virgen y un mayor tamaño en la figura de Cristo. Destacaremos la Piedad pétreo, conservada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid²⁸. Esta tipología coincidió con el movimiento “Devotio Moderna” fundado por Gerardo Groote en los Países Bajos a finales del Trecentos, y divulgado por Europa en el siglo XV. Tomás de Kempis, su máximo representante, reflejó, en su libro “La imitación de Cristo”, la necesidad de rezar al “Cristo histórico” y emular sus pasos por su Pasión²⁹. En esa zona, los artistas flamencos, incorporaron, además, otros personajes como los donantes que pagaban la obra, así como San Juan Evangelista y Santa María Magdalena, tradición que siguió vigente en los siglos posteriores³⁰.

En el arte español de los siglos XV y XVI, la Piedad se convirtió en uno de los temas más importantes y protagonizó las capillas funerarias y retablos sepulcrales, al ser éste un tema relacionado con la muerte y en la salvación de las almas. Esto se justifica en la relación por la redención de Cristo, que murió por la humanidad, y María por su carácter corredentor. Ejemplos tan magníficos como las piedades hispalenses fechadas en la última década del siglo XV, el antiguo misterio de la Piedad de Écija o el grupo de la Virgen de las Angustias, Patrona de Granada evidencian la devoción a este tema.

Por otro lado, otro de los incentivos en su divulgación fue el grabado, analizado en el punto anterior. Por su fácil transporte, llegó a los talleres de diferentes puntos geográficos, incluso, a los obradores virreinales americanos. Una de las imágenes más

reproducidas fue la Piedad de Miguel Ángel, esculpida entre 1497 y 1500. El artista consiguió, sin duda, un nuevo concepto basado en la belleza pura en el rostro de María y en la composición triangular.

Con el fenómeno contrarreformista, la Piedad se convirtió en una de representaciones más solicitadas, al llevarse a cabo un proceso de intensificación del culto a la imagen durante dos siglos. Baste recordar los grupos escultóricos de la Virgen de las Angustias de Córdoba, Cádiz o Utrera³¹. En la Edad Contemporánea, el tema siguió suscitando el interés de los artistas tanto españoles como extranjeros, a través de los encargos de sus clientes. Aquí, encontramos una doble vertiente, los que prosiguieron la senda de los estilos anteriores, como el neobarroco, y los que siguieron sus propias convicciones y el arte vanguardista del siglo pasado. De esto último, cabría destacar las piedades de Juan de Ávalos y Jorge Oteiza o Victorio Macho³².

4.1 «Próspero y con fama internacional»: el pintor Rogier van der Weyden (h. 1399-1464)

Rogier van der Weyden fue, junto con Jan van Eyck, una de las dos personalidades más importantes de la pintura flamenca del siglo XV. Nació en Tournai entre 1399 y 1400 y aprendió el oficio de manos de Robert Campin, el conocido Maestro de la Flémalle. Vivió y trabajó entre su ciudad natal y Bruselas, donde mantuvo sendos talleres para la elaboración de sus pinturas, junto al resto de sus ayudantes. Se convirtió en maestro del gremio de pintores en Tournai y lo compaginó con ser pintor oficial de la ciudad de Bruselas.

²⁸ RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. *Dolor y Lamento*, op. cit, p. 6. GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando. *Los grupos escultóricos*, op. cit, pp. 393-394.

²⁹ SEGOVIA, Juan Fernando. *De la Devotio Moderna*, op. cit, pp. 191-194.

³⁰ RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. *Dolor y Lamento*, op. cit, p. 6.

³¹ GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando. “Iconografía de la piedad en los programas

ornamentales de los espacios funerarios. El caso hispalense. El sentido escatológico del motivo iconográfico de la Piedad. Su inclusión en la escenografía de la muerte de las capillas funerarias”. En *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*. San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses, 2014, pp. 480-485.

³² GARCÍA-LUENGO MANCHADO, Javier. *La Piedad en el siglo de las guerras*, op. cit, p. 258.

Su producción abarcó desde pintura religiosa hasta retratos de los miembros más ilustres de la nobleza de su tiempo³³. Dentro de ésta, su obrador realizó varias pinturas dedicadas a la Piedad, destacando el Tríptico de Miraflores, los conservados en los museos de Bellas Artes de Bélgica (1441) (figura 1), del Prado (h. 1450) y en la Galería Nacional de Londres (1464-1465)³⁴.

No entraremos en los detalles de cada una de ellas, pero sí advertir que las cuatro presentan un denominador común entre ellas: la interacción amorosa entre madre e hijo. Este recurso se basa en acercar ambas faces, potenciando, así, el duro y dramático momento. Baste también recordar un dibujo del traslado al Sepulcro atribuido al mismo Weyden, conservado en el Museo del Louvre, en el que emplea esta idea. El arrollador éxito conseguido propició que artistas coetáneos y contemporáneos se fijasen en su producción. En nuestro caso, tenemos los ejemplos de Vrancke van der Stock³⁵, el llamado Maestro de la Redención del Prado, Hans Memling³⁶, Fernando Gallego³⁷, Quentin Massys o Gerard David.

De los dos últimos pintores, incidiremos en tres cuadros existentes en Andalucía. De Massys, hallamos dos ejemplares, realizados por seguidores del maestro, en la Catedral de Sevilla³⁸ y en la Casa de los Pisa de Granada³⁹. En ambas, se observan tanto similitudes como pequeñas diferencias. Por ejemplo, son de pequeño formato y sitúan a los personajes en primer plano, donde aparecen ante un fondo

negro, en el caso granadino, y un paisaje, en el que se vislumbra una ciudad a la izquierda y el Monte Calvario, al contrario, y un pequeño bodegón compuesto por una corona de espinas y tres clavos, en la parte inferior en el sevillano. Los rostros expresan cierta melancolía, más en el cuadro hispalense que en el de Granada. La Virgen viste mismo vestido y toca blanca rodeando la cabeza y sostiene parte del sudario en la mano izquierda.

Del taller de Gerard David, exponemos esta Piedad conservada en la Colegiata de Osuna⁴⁰. Sigue el formato y la manera de expresión de los cuadros anteriores, tan solo destacar la incesante luz que invade a los personajes, dejando el fondo en penumbra. Otro de los pintores que utilizó esta fórmula fue un artista anónimo, llamado Maestro de las Medias Figuras (figura 2). En efecto, en el cuadro, conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, hay una intención de imitar la comentada postura, pero aleja los rostros de madre e hijo. Si bien, no fueron los únicos en aprovechar este recurso.

Uno de los artistas más conocidos fue Luis de Morales, pintor extremeño conocido por realizar cuadros de diferente temática religiosa, entre ellos, la Piedad. En líneas generales, son pinturas de poca esbeltez, donde se representa con detalle a Cristo muerto sostenido por su madre ante un fondo de negro, e iluminados por un haz de luz⁴¹. Destacamos los ejemplos de la Catedral de

³³ CAMPBELL, Lorne (ed.). *Rogier van der Weyden y los reinos de la Península Ibérica*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 18-19.

³⁴ CAMPBELL, Lorne (ed.). *Rogier van der Weyden*, op. cit, pp. 88-97; 115-119. PANOFKY, Erwin. *Los Primitivos Flamencos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2023, pp. 257-259.

³⁵ El cuadro se exhibe en el Museo de Amberes.

³⁶ El cuadro se exhibe en la Galleria Doria Pamphilj de Roma.

³⁷ El cuadro se exhibe en el Museo del Prado (Madrid).

³⁸ <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/95229/sevilla/sevilla/piedad> [Consulta: 03/07/2024].

³⁹ <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/296478/granada/granada/piedad> [Consulta: 03/07/2024].

⁴⁰ <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/280085/sevilla/osuna/piedad> [Consulta: 03/07/2024].

⁴¹ MENA MARQUÉS, Manuela. "Luis de Morales "el Divino". La Piedad del Museo de Bellas Artes de Bilbao". *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 2009, n. 5, pp. 65-108.

Málaga⁴² y del Convento de las Teresas de Sevilla⁴³, quienes presentan las características reseñadas. A Morales le debió seguir un buen número de imitadores y seguidores. En distintos rincones andaluces se exponen diversos ejemplares como el de la iglesia de la Asunción de Arcos de la Frontera⁴⁴, el de la Iglesia de Santa Marina de Córdoba⁴⁵ y el del convento de Jesús, María y José de Medina Sidonia⁴⁶. Si bien, los dos primeros toman como referencia la Piedad de la Real Academia de San Fernando, el último responde a los cuadros de tamaño menor.

Para concluir este apartado, incluimos otras pinturas de diversa calidad con fecha aproximada en los siglos XVII y XVIII y que siguen el planteamiento comentado. Nos referimos a las obras conservadas en la iglesia del Juramento de San Rafael de Córdoba⁴⁷, Santiago Apóstol de Lucena⁴⁸, Nuestra Señora de la Asunción de La Zubia⁴⁹ y el referido cenobio hispalense de las Teresas⁵⁰.

4.2 De corte miguelangelesco: el pintor Annibale Carracci (1560-1609)

Annibale Carracci perteneció a una reputada y distinguida saga familiar de pintores en la Bolonia de los años finales del siglo XVI y de los albores del siglo XVII. Junto a sus hermanos Agostino y Ludovico, los tres desarrollaron una carrera que los encumbraron como

personajes claves de la pintura italiana de su tiempo. Estuvo al servicio del segundo hijo de Alessandro Farnese, el cardenal Odoardo Farnese desde el otoño de 1594, y su establecimiento en Roma estuvo condicionado a una cantidad innumerable de encargos por parte de su nuevo mecenas⁵¹.

Entre los años 1598 y 1600, su patrono encomendó a Annibale la realización de una Piedad, quizás destinada a una capilla privada del propio cardenal, actualmente conservada en la Galería Nacional de Capodimonte en Nápoles. Ante un fondo tenebrista y con un claro de luz, iluminando a los personajes, María sentada contempla con suma melancolía la muerte de su hijo, mientras dos ángeles, el uno se agolpa ante los protagonistas y mira a su compañero y el otro quiere conseguir captar la mirada del espectador. Annibale dispone la figura de la madre en diagonal, mientras el Redentor, quien no muestra signos de golpes y heridas, tan solo las llagas, lo coloca con la cabeza en el regazo y cae al suelo en forma de S⁵².

La repercusión fue bastante notable, cuyo modelo se difundió por Europa por los grabadores que lo estamparon en el papel, de acuerdo a la posición original o de manera invertida. Uno de los primeros fue el flamenco Jan de Pape, activo en Roma entre 1633 y

⁴²<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/86140/malaga/malaga/piedad> [Consulta: 04/07/2024].

⁴³<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/207144/sevilla/sevilla/piedad-retablo-de-la-piedad> [Consulta: 04/07/2024].

⁴⁴<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/55402/cadiz/arcos-de-la-frontera/piedad-retablo-de-san-francisco-javier> [Consulta: 04/07/2024].

⁴⁵<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/66175/cordoba/cordoba/virgen-de-la-piedad> [Consulta: 04/07/2024].

⁴⁶<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/289337/cadiz/medina-sidonia/la-piedad> [Consulta: 04/07/2024].

⁴⁷<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/67306/cordoba/cordoba/piedad> [Consulta: 04/07/2024].

⁴⁸<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/306241/cordoba/lucena/la-piedad> [Consulta: 04/07/2024].

⁴⁹<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/81001/granada/zubia-la/la-piedad> [Consulta: 04/07/2024].

⁵⁰<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/207878/sevilla/sevilla/la-piedad> [Consulta: 04/07/2024].

⁵¹ LÓPEZ CHAURRÍ, Fernando. "La melancolía de Annibale Carracci: consideraciones sobre sus posibles causas y consecuencias". *De Arte*, 2023, n. 22, pp. 114-115; 117.

⁵² Sobre el tema de la Piedad en la obra de los Carracci en PIERGUIDI, Stefano. "I Carracci e il tema della Pietà. Alcune considerazioni" *Studi di Storia Dell'Arte*, 2007, n. 18, pp. 265-272.

1646⁵³, seguido de Pieter van Bailliu, ejecutado en 1639⁵⁴, Pietro del Pò entre 1650 y 1663 (figura 3)⁵⁵, Stephan Colbenschlag, datado en los años 1655 y 1660⁵⁶, Isaac Beckett en la década de los años ochenta del Seiscientos⁵⁷, Guilles Rousselet y Jean Hausserd. Todos siguen el esquema compositivo del cuadro de Carracci, si bien, algunos como Beckett incorporan una panorámica del Monte Calvario, para otorgarle mayor realismo al asunto⁵⁸. Asimismo, cabría resaltar la difusión de estos grabados por el continente americano, especialmente los de Jan de Pape, donde los talleres virreinales manejaron este tipo de composiciones⁵⁹.

En el caso de Andalucía, se han hallado diversos ejemplos, datados en diferentes momentos. Uno de los primeros cuadros se expone en la Mezquita-Catedral de Córdoba, siendo anónimo y quizás de principios del siglo XVII. La obra, que presenta un estado deficiente, copia literalmente la figura de Cristo y María y, además, incorpora a María Magdalena, San Juan Evangelista y dos ángeles portando una vela cada uno. Prescinde, por tanto, del paisaje impreso en los grabados anteriormente comentados⁶⁰. Al pintor Juan de Guzmán, más conocido como fray Juan del Santísimo Sacramento, se le atribuye con certeza un dibujo realizado en

sanguina, adjudicable a mediados del siglo XVII. Reproduce de manera fidedigna la estampa de Pietro del Pò, desde la postura de los personajes hasta el desolado panorama⁶¹.

Por otro lado, en la iglesia de la Encarnación de Baza se muestra un libro de misas y oficios dedicado a Nuestra Señora de los Dolores y a los santos Justo, Pastor y Rafael. Se trata de una pieza anónima costeadada en 1748 por el abad de la colegiata, don Felipe de Acuña. De nuevo, se observa la utilización de estampas sobre composición de Carracci y añade una corona de espinas, clavos, una palangana, todo enmarcado en un gran Q. En ambos lados, se vislumbra una ciudad y el Gólgota (figura 4)⁶².

También en las iglesias de los Dolores de Córdoba⁶³ y en la del Salvador de Sevilla⁶⁴ se conservan sendos cuadros, ambos fechables en el siglo XVIII. Los dos corresponden a la composición de Carracci a partir de estampas. Sobre el primero, hemos de advertir el posible uso del grabado de Pieter van Bailliu, pero incorpora dos querubines sosteniendo la corona de espinas. Cabe resaltar la pintura de Juan de Espinal para el sevillano Palacio Arzobispal, datado entre 1778 y 1781. La

⁵³https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_U-1-130 [Consulta: 05/07/2024].

⁵⁴https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_U-1-126 [Consulta: 05/07/2024].

⁵⁵https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1955-1014-23 [Consulta: 05/07/2024].

⁵⁶https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_U-1-127 [Consulta: 05/07/2024].

⁵⁷https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1838-0420-51 [Consulta: 05/07/2024].

⁵⁸ CANOVA, Vittore. "Pieta di Pietro del Po dal quadro di Annibale Carracci". *Breve Compendio di Alcuni Mirabili Intagli su rame e su legno*, 2023.

⁵⁹ Véase la plataforma web PESSCA <https://colonialart.org/archives/subjects/jesus-christ/life-of-christ/passion-of-christ/burial->

[deposition-lamentation-entombment#c2486a-2486b](#) [Consulta: 05/07/2024].

⁶⁰<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/62849/cordoba/cordoba/piedad> [Consulta: 06/07/2024].

⁶¹ PALENCIA CEREZO, José María. "El pintor pontanés fray Juan del Santísimo Sacramento y sus obras en el Museo de Bellas Artes de Córdoba". *Crónica de Córdoba y sus pueblos*, 2020, n. 27, p. 172.

⁶²<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/199135/granada/baza/la-piedad-libro-de-misas-y-oficios-de-dolores-santos-justo-y-pastor-y-san-rafael> [Consulta: 06/07/2024].

⁶³<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/67101/cordoba/cordoba/la-piedad> [Consulta: 06/07/2024].

⁶⁴<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/98527/sevilla/sevilla/piedad> [Consulta: 06/07/2024].

deuda acerca de estas estampas es indudable, sobre todo de la de Bailliu⁶⁵.

A finales del siglo XIX, Gustave Moreau y Joseph von Kopf forjaron un modelo, quizás deudor de la pintura de Annibale y las estampas realizadas a partir de dicha obra. A nivel descriptivo, la Virgen aparece en posición genuflexa, acogiendo el cuerpo de su hijo, una vez fallecido. Si comparamos ambas posturas con el cuadro de Carracci, es innegable su evidente similitud entre ellas. Cabría reseñar la escultura que Juan Samsó y Lengly modeló en el año 1882, donde se observa la herencia de este modelo⁶⁶. Este conjunto de obras hace en que fijemos nuestra mirada en el grupo escultórico de Nuestra Señora de la Piedad y Cristo Muerto de Málaga (figura 5), obra del escultor Francisco Palma García en 1929 y recompuesta por su hijo Palma Burgos diez años después. Sin duda, hallamos en esta talla el compromiso con los artistas decimonónicos reseñados⁶⁷.

4.3 Tras el pincel de Antonio Van Dyck: Schelte Adams Bolswert, Lucas Vorsterman I y Paulus Pontius

Antonio Van Dyck (1599-1641) fue, junto a Jacob Jordaens, los discípulos aventajados del taller de Peter Paul Rubens⁶⁸. Nacido en Amberes, se formó primeramente con Hendrick van Balen y, luego, en el obrador de

Rubens, de quien captó el sentido de su pintura. La cantidad de viajes que realizó en vida fue el resultado de su ingente producción, cuyo aprendizaje fue mirar a los pintores anteriores a su tiempo, tales como Tiziano, el Veronés⁶⁹. En nuestro caso, destacaremos tres cuadros del flamenco, los ubicados en el Museo del Prado (h. 1628), en la Pinacoteca de Múnich (1634) y en el Museo de Bellas Artes de Amberes (1637).

No obstante, advertimos una conexión con las esculturas del mismo tema de Gregorio Fernández, las conservadas en la iglesia de los Carmelitas de Burgos (1610-1612), Museo Nacional de Escultura de Valladolid (1616), Bañeza (1625) y San Martín, también en Valladolid (1627)⁷⁰. Carecemos de información sobre si se llegaron a conocer, pero lo que podría ser seguro es que Van Dyck conoció el arte español a través de su maestro, quien fuera en dos ocasiones. Incluso, había un viaje programado a Madrid por medio de María de Medici, pero, de nuevo, la documentación es limitada ante ello⁷¹.

Lo cierto es que la difusión de las piedades vandyckianas, fue producida por los grabadores, que trabajaron junto a Rubens y Van Dyck. Uno de ellos fue Schelte Adams à Bolswert (1586-1659), nacido en Friesland. Trabajó mayormente en la ciudad de

⁶⁵ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "Documentación de las pinturas de Juan de Espinal en la escalera del Palacio Arzobispal de Sevilla". *Cuadernos de Historia del Arte*, 1992, n. 23, pp. 385-391.

⁶⁶ AZCUE BREA, Leticia. "La Melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la corte alfonsina. Ecos puristas en la obra de Martín Riesco, los hermanos Vallmitjana o Samsó". En *Svmma stvdiorum scvlpторicae: In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2019, p. 89.

⁶⁷ TORAL VALERO, Felipe. "Francisco Palma Burgos y la imagen del Cristo del Clavo". En *Consummatum Est: L Aniversario de la fundación de la Cofradía del Santo Sepulcro*. Madrid: Cartas diferentes, 2007, p. 381.

⁶⁸ Sobre el pintor flamenco en DÍAZ PADRÓN, Matías, DIÉGUEZ-RODRÍGUEZ, Ana y SANZ SALAZAR, Jahel. *Van Dyck en España* (Vol. I y II). Barcelona: Alba editorial, 2012.

⁶⁹ DÍAZ PADRÓN, Matías. "Prestigio y fortuna crítica de Van Dyck en los tratadistas españoles". *Archivo Español de Arte*, 2011, n. 333, p. 45.

⁷⁰ LUNA MORENO, Luis. "La Sexta Angustia, de Gregorio Fernández". *Exposición temporal de la Sexta Angustia de Gregorio Fernández*, 1991, pp. 5-6. DÍEZ PASCUAL, José Luis. "Las esculturas de Gregorio Fernández en la provincia de León". *Ateneo Leonés*, 2014, n. 1, pp. 31-33.

⁷¹ DÍAZ PADRÓN, Matías. "Reflexiones y precisiones del retrato de Van Dyck en la patria de Velázquez". *Anales de Historia del Arte*, 2011, n. 1, p. 206.

Ámsterdam junto a su hermano Boëtius en la imprenta Plantiniana a partir de 1617⁷². La Piedad que grabó fue la que se expone en Amberes (figura 6)⁷³. Fue replicado de forma inversa por un artista anónimo flamenco⁷⁴, François Bourlier⁷⁵ en el siglo XVII y Luigi Schiavonetti⁷⁶ y William Hilton⁷⁷, según el cuadro original, en la época decimonónica. Muestra de forma horizontal a María en el extremo derecho, implorando por medio de la elevación de sus brazos. Cristo muerto domina la composición en una diagonal pronunciada, mientras San Juan Evangelista y los ángeles dolientes se compadecen ante el cruel suceso.

En Andalucía, encontramos pinturas que utilizan esta composición como el granadino Alonso Cano. En la obra, expuesta en el Museo Cerralbo reprodujo la estampa, sólo que proporcionó una penumbra más marcada y cambió la postura del brazo derecho de María, llevándolo a su pecho⁷⁸. En la iglesia de la Asunción de Cabra hay una pintura, que parte de la anterior, fechada en la segunda mitad del siglo XVIII⁷⁹. El pintor Felipe Gómez de

Valencia realizó dos cuadros del tema, conservados en el museo de Bellas Artes de Granada y en la iglesia de la Encarnación de Alhama de Granada⁸⁰. Sin duda, en ambas se imita la postura de los personajes del grabado reseñado⁸¹.

No obstante, la Piedad de Murillo (figura 7), procedente del cenobio capuchino de Sevilla y conservado en el museo de Bellas Artes de dicha ciudad, también guarda similitud con la estampa de Bolswert. Sin embargo, existen diferencias entre una y otra como la presencia de ángeles en edad infantil o la posición de María de frente y no de lado, según la impresión⁸². Su influencia fue notable en Sevilla, donde se hallan copias en los monasterios de San Clemente⁸³ y Santa Inés⁸⁴ y en el convento de Madre de Dios de Sevilla (inspirada tal vez en una versión de Murillo, pintada hacia 1650)⁸⁵. Fuera de la ciudad hispalense, hallamos otros ejemplares en la

⁷² HUIDOBRO SALAS, Concha (coord.). "Rubens y los mejores grabadores de sus obras". En *Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2015, p. 28.

⁷³ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-2-36 [Consulta: 07/07/2024].

⁷⁴ <https://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?sHowYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=Lamentaci%3b3n&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=32> [Consulta: 07/07/2024].

⁷⁵ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-2-37 [Consulta: 07/07/2024].

⁷⁶ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1852-0705-198 [Consulta: 07/07/2024].

⁷⁷ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1913-0524-182 [Consulta: 07/07/2024].

⁷⁸ CASAS DESANTES, Cecilia. "Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto. José de Ribera y su posible influencia en la obra de Van Dyck". *Estuco*, 2017, n. 2, pp. 63-101.

⁷⁹ https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/204362/cor_doba/cabra/la-virgen-maria-con-cristo-muerto [Consulta: 07/07/2024].

⁸⁰ <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/70653/granada/alhama-de-granada/lamento-ante-cristo-muerto> [Consulta: 07/07/2024].

⁸¹ ESPÍNOLA SPÍNOLA, Gloria y SUÁREZ MOLINA, María Teresa. "Francisco Gómez de Valencia, un pintor del siglo XVII entre Granada y México". *Boletín de Arte*, 2023, n. 44, pp. 79-80.

⁸² CERQUERA HURTADO, Miguel Ángel. *La obra pictórica de Bartolomé Esteban Murillo en el convento de frailes capuchinos de la ciudad de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 38-39.

⁸³ <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/202008/sevilla/sevilla/piedad-altar-de-la-piedad> [Consulta: 08/07/2024].

⁸⁴ <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/94443/sevilla/sevilla/cristo-de-la-buena-muerte> [Consulta: 07/07/2024].

⁸⁵ <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/202071/sevilla/sevilla/piedad> [Consulta: 07/07/2024].

iglesia de la Asunción de Arcos de la Frontera⁸⁶ y la del Salvador de Escacena del Campo⁸⁷

Un ejemplo fuera de España es la Piedad de la Catedral de Notre Dame de París. Se trata de una obra esculpida por Nicolás Coustou entre 1715 y 1720. Sin duda, el autor utilizó el grabado de Bolswert, aunque habría advertir la postura del cuerpo inerte Salvador influenciada por alguna de las estampas sobre composición de Annibale Carracci. Además, los pequeños querubines son tomados de alguna estampa sobre las pinturas del museo de Bilbao y una primera versión conservada en el Prado (1618-1620).

Lucas Vorsterman I (1595-1675) fue otro de los grabadores colaboradores en el taller de Rubens y Van Dyck. Nació en Zaltbommel y desde muy pronto estuvo estampando, primero copiando a otros grabadores y luego en el taller de Rubens⁸⁸. Una de sus obras lo llevó a cabo en el buril, la Piedad, conservada en la Pinacoteca de Múnich (figura 8). María aparece aclamando al Cielo, mientras sostiene entre sus piernas el cuerpo de su hijo y dos ángeles se lamentan al contemplarlo⁸⁹. El grabado fue copiado, conforme a la pintura original, por Jacob Gole⁹⁰, John Smith, the mezzotinter⁹¹ y William Faithorne (1686)⁹², de manera inversa.

Estos grabados se fueron extendiendo por la comunidad andaluza, cuyos artistas anónimos se sirvieron para crear sus obras. Destacaremos las localizadas en la Catedral de Málaga⁹³, en la iglesia de la Asunción de Palma del Río⁹⁴, en el retablo del Cristo de la Paciencia de la iglesia de los santos Justo y Pastor de Granada (figura 9), en el monasterio cordobés de Santa Marta⁹⁵ y en el convento de San Agustín de Cádiz.

Pero, sin duda, uno de los conjuntos más importantes es el grupo de Nuestra Señora de las Angustias de Murcia, obra de Francisco Salzillo, realizado entre 1739 y 1741. Hay una clara intención de seguir la estampa del grabado de Vorsterman, aunque introduce varias modificaciones, como la presencia de dos pequeños querubines que asisten al Mesías o la mano de María puesta en la sábana. El mismo Salzillo, dado el éxito obtenido, le permitió realizar el mismo simulacro para las localidades de Lorca, Alicante y Yecla⁹⁶. Y no sólo eso, sino que otros escultores como el valenciano José Esteve y Bonet, Antonio Palao⁹⁷ o el taller Daroal copiaron esta composición para realizar la Virgen de la Compasión de Jerez, la Piedad de Zaragoza y la Piedad para un particular, respectivamente.

⁸⁶<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/54551/cadiz/arcos-de-la-frontera/retablo-de-la-piedad> [Consulta: 08/07/2024].

⁸⁷<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/293584/hue/iva/escacena-del-campo/piedad> [Consulta: 08/07/2024].

⁸⁸ HUIDOBRO SALAS, Concha (coord.). *Rubens y los mejores grabadores*, op. cit, pp. 27-28.

⁸⁹https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1863-0214-743 [Consulta: 08/07/2024].

⁹⁰https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1875-0710-213 [Consulta: 08/07/2024].

⁹¹https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2010-7081-287 [Consulta: 08/07/2024].

⁹²https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Gg-4L-10 [Consulta: 08/07/2024].

⁹³<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/85656/malaga/malaga/piedad> [Consulta: 08/07/2024].

⁹⁴<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/69157/cordoba/palma-del-rio/la-piedad-retablo-mayor> [Consulta: 08/07/2024].

⁹⁵<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/62720/cordoba/cordoba/piedad> [Consulta: 08/07/2024].

⁹⁶ MONTOJO, Vicente. “La Virgen de las Angustias y los Servitas de Murcia”. *Murgetana*, 2019, n. 141, pp. 67-68; 74-76.

⁹⁷ RINCÓN GARCÍA, Wifredo. “Escultura del siglo XIX en Zaragoza. De la imagen devocional al monumento conmemorativo”. En *XVI Curso de la Cátedra Goya de la IFC*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2013, pp. 35-36.

El último de los grabadores fue Paulus Pontius (1603-1658). Nacido en Amberes, se formó con el pintor Osias Beert, conocido por sus bodegones y cuadros florales. Pero, fue con Vorsterman, quien le enseñó el arte del grabado y se convirtió en su mejor discípulo. Entre 1624 y 1631, trabajó junto a Rubens en la estampación de sus obras⁹⁸. La Piedad, que llevó al buril, es una pintura conservada en Amberes, una versión casi idéntica a la del Museo del Prado (figura 10)⁹⁹. La escena se desarrolla en una zona rocosa, en el que el cuerpo inerte de Cristo, posado sobre una roca, tapada con una sábana, es venerado por Santa María Magdalena, San Juan Evangelista y la Virgen María, que eleva su cabeza hacia el Cielo de forma doliente¹⁰⁰.

El grabado fue replicado, al menos, en dos ocasiones, por un artista anónimo flamenco¹⁰¹, Hendrick Snyers y, posteriormente por Andrew van Rymsdyk¹⁰². Ambos invirtieron la composición de Pontius, cuya posición queda cambiada con respecto al cuadro original. Los pintores andaluces copiaron en abundancia este tipo de estampas. Uno de ellos fue el referido fray Juan del Santísimo Sacramento, quien debió seguir la de uno de los dos primeros grabadores¹⁰³. Otros cuadros anónimos, fechables en el siglo XVII, se hallan en la Iglesia de San Vicente de Sevilla¹⁰⁴ y en la Catedral de Málaga. De éste último, cabría advertir que la postura del Salvador y de María Magdalena

podría responder al grabado de Pontius, mientras que el resto de personajes adoptan una posición diferente a la de la estampa¹⁰⁵.

Del siglo XVIII, señalamos la pintura de la iglesia de la Vera-Cruz de Aguilar de la Frontera, obra atribuida al círculo de Leonardo Antonio de Castro. Aunque se encuentra en un estado de conservación deplorable, nos permite relacionarla con la composición de Pontius¹⁰⁶. En el convento de Santiago de Guadix hallamos otro ejemplo, pero, esta vez, el autor coloca un paisaje desolado y una gran cruz y prescinde del Discípulo Amado y María Magdalena¹⁰⁷. Asimismo, hay una copia existente en el monasterio de Santa Paula de Sevilla, fechado en el siglo XIX. Por último, el grupo del Cristo del Calvario (figura 12) de la villa de La Orotava obra realizada en 1814 por Fernando Estévez presenta un indudable paralelismo con respecto al grabado de Pontius. Es decir, el escultor copió esta composición barroca, pero adaptándolo al aire academicista existente en su tiempo.

5 Conclusiones

La iconografía de la Piedad supone, como ya se ha insistido, una de las representaciones más interpretadas a lo largo de la Historia del Arte Universal, desde sus orígenes hasta la actualidad. La escena, de hondo pesar, fue producto de una sociedad que luchó frente a

⁹⁸ HUIDOBRO SALAS, Concha (coord.). *Rubens y los mejores grabadores*, op. cit, p. 28.

⁹⁹ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-2-34 [Consulta: 11/07/2024].

¹⁰⁰ BOEGA VEGA, Isabel. "Van Dyck, discípulo de Rubens y extraordinario artista". En *Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco*. Madrid: Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional, 2015, pp. 125-128.

¹⁰¹ <https://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=Paulus+Pontius&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=13> [Consulta: 11/07/2024].

¹⁰² https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2010-7081-7528 [Consulta: 11/07/2024].

¹⁰³ PALENCIA CERESO, José María. *El pintor pontanés*, op. cit, pp. 175-176.

¹⁰⁴ <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/99316/sevilla/sevilla/deposicion-del-sepulcro> [Consulta: 11/07/2024]

¹⁰⁵ <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/86707/malaga/malaga/piedad> [Consulta: 11/07/2024]

¹⁰⁶ <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/61659/cordoba/aguilar-de-la-frontera/la-piedad> [Consulta: 12/07/2024]

¹⁰⁷ <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/78136/granada/guadix/la-piedad> [Consulta: 12/07/2024]

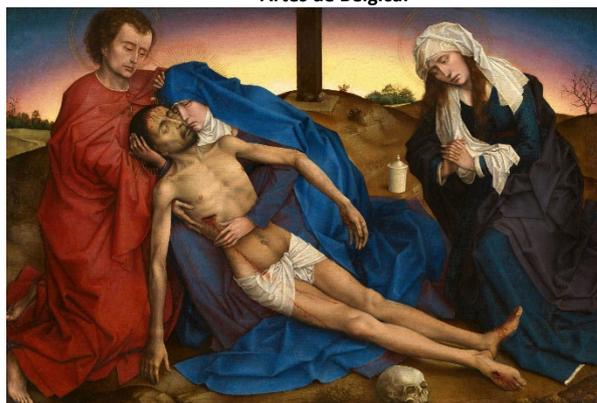
unas adversidades, tales como la hambruna o la guerra, y que buscaban consuelo ante estos infortunios. Su propagación fue favorecida por la publicación de textos místicos, la fundación de movimientos religiosos, como la Devotio Moderna, y la de cofradías, que propiciaron una rápida expansión por el resto de Europa.

Otro aspecto importante es el papel del grabado como un medio, no sólo de transmisión de ideas para los artistas, quienes encontraron en ellos soluciones formales e iconográficas, sino también para comercializar o propagar una devoción determinada. Aquí, se ha visto como el tema de la Piedad en Andalucía se divulga a través de modelos o estampas extranjeras que, o bien el escultor o el pintor copia para su obra, o simplemente recrea a partir de estos. Si bien, también se ha comprobado que ciertos grabadores calcaban estos papeles, o bien de manera inversa o conforme a la composición original, por lo que no es extraño pensar que se extendieran con rapidez por el territorio andaluz. Sin duda, es un aspecto positivo, dado que funciona y, sobre todo, cumple su función.

En definitiva, no es un asunto baladí que la iconografía, en términos generales, y el grabado sean dos elementos que, sin duda, son complementarios, sobre todo, para la comprensión del proceso de creación de la obra de arte o el conocimiento de tipologías variadas sobre un tema concreto.

Apéndice

Figura 1. Piedad. Rogier van der Weyden (1441), Museo de Bellas Artes de Bélgica.



Fuente: Pinterest

Figura 2. Lamentación ante Cristo muerto, Maestro de las Medias Figuras (h. 1550). Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Fuente: Archivo del autor

Figura 3. Piedad. Pietro del Pò sobre composición invertida de la pintura de Annibale Carracci (1650-1663), British Museum de Londres.



Fuente: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1955-1014-23

Figura 4. Piedad, anónimo (1748), Iglesia Mayor Concatedral de la Encarnación de Baza.



Fuente: Francisco José Sánchez Montalbán

Figura 5. Grupo de Nuestra Señora de la Piedad y Cristo. Francisco Palma García (1927) y Francisco Palma Burgos (1941), Parroquia de la Virgen Milagrosa y San Dámaso Papa (Málaga).



Fuente: <https://agrupaciondecofradias.com/hermandades/piedad/>

Figura 6. Piedad. Schelte Adamsz Bolswert, British Museum de Londres.



Fuente: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-2-36

Figura 7. Piedad. Bartolomé Esteban Murillo (1668), Museo de Bellas Artes de Sevilla



Fuente: Archivo del autor

Figura 8. Piedad. Lucas Vorsterman I sobre composición de Antonio Van Dyck, British Museum de Londres



Fuente: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1863-0214-743

Figura 9. Piedad. Anónimo (siglo XVII), parroquia de los Santos Justo y Pastor de Granada



Fuente: Archivo del autor

Figura 11. Grupo del Santísimo Cristo del Calvario. Fernando Estévez (1814), La Orotava.



Fuente: Pasión Villera

Figura 10. Piedad. Paulus Pontius sobre composición de Antonio Van Dyck (h. 1628), British Museum de Londres.



Fuente: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-2-34

Bibliografía

ALMAGRO GORBEA, María José. *Catálogo del Arte Medieval*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1998.

ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia. "Innovaciones iconográficas en la escultura monumental gótica alavesa a fines del medievo: los temas de la Piedad y el Planto". *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria, Artes Plásticas Monumentales*, 1996, n. 15, pp. 353-363.

AZCUE BREA, Leticia. "La Melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la corte alfonsina. Ecos puristas en la obra de Martín Riesco, los hermanos Vallmitjana o Samsó". En CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (ed.): *Svmma studiorum scvlptricarum: In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2019, pp. 59-104.

- BOEGA VEGA, Isabel. "Van Dyck, discípulo de Rubens y extraordinario artista". En *Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco*. Madrid: Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional, 2015, pp. 125-128.
- BOZAL, Valeriano, CHECA CREMADES, Fernando y CARRETE PARRONDO, Juan. *El grabado en España, siglos XV al XVIII*. Madrid: Editorial Espasa, 2001.
- CAMPBELL, Lorne (ed.). *Rogier van der Weyden y los reinos de la Península Ibérica*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015.
- CANOVA, Vittore. "Pieta di Pietro del Po dal quadro di Annibale Carracci". *Breve Compendio di Alcuni Mirabili Intagli su rame e su legno*, 2023.
- CASAS DESANTES, Cecilia. "Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto. José de Ribera y su posible influencia en la obra de Van Dyck". *Estuco*, 2017, n. 2, pp. 63-101.
- CERQUERA HURTADO, Miguel Ángel. *La obra pictórica de Bartolomé Esteban Murillo en el convento de frailes capuchinos de la ciudad de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017.
- CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. "Diferentes formas de copiar un grabado (o la escultura barroca)". En *De Sur a Sur: Intercambios artísticos y relaciones culturales*. Sevilla: Editorial Atrio, 2017, pp. 17-30.
- DE LA VORÁGINE, Santiago. *La Leyenda Dorada* (Vol. II). Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- DÍAZ PADRÓN, Matías, DIÉGUEZ-RODRÍGUEZ, Ana y SANZ SALAZAR, Jahel. *Van Dyck en España* (Vol. I y II). Barcelona: Alba editorial, 2012.
- DÍAZ PADRÓN, Matías. "Prestigio y fortuna crítica de Van Dyck en los tratadistas españoles". *Archivo Español de Arte*, 2011, n. 333, p. 41-58. <https://doi.org/10.3989/aearte.2011.v84.i333.455>
- DÍAZ PADRÓN, Matías. "Reflexiones y precisiones del retrato de Van Dyck en la patria de Velázquez". *Anales de Historia del Arte*, 2011, n. 1, pp. 189-212.
- DÍEZ PASCUAL, José Luis. "Las esculturas de Gregorio Fernández en la provincia de León". *Ateneo Leonés*, 2014, n. 1, pp. 31-33.
- ESCUREDO BARRADO, Elena. "A propósito de las influencias de los grabados como fuente de la escultura barroca sevillana: las estampas de los Wierix". *Archivo Hispalense*, 2016, n. 300-302, pp. 343-366.
- ESPÍNOLA SPÍNOLA, Gloria y SUÁREZ MOLINA, María Teresa. "Francisco Gómez de Valencia, un pintor del siglo XVII entre Granada y México". *Boletín de Arte*, 2023, n. 44, pp. 75-85. <https://doi.org/10.24310/ba.44.2023.16195>
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "Documentación de las pinturas de Juan de Espinal en la escalera del Palacio Arzobispal de Sevilla". *Cuadernos de Historia del Arte*, 1992, n. 23, pp. 385-391.
- FLÓREZ DÁVILA, Gloria Cristina. "De la sociedad feudal a la génesis del estado moderno en Europa occidental". *Agenda Internacional*, 1999, n. 12, pp. 113-122. <https://doi.org/10.18800/agenda.199901.006>
- GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando. "Iconografía de la piedad en los programas ornamentales de los espacios funerarios. El caso hispalense. El sentido escatológico del motivo iconográfico de la Piedad. Su inclusión en la escenografía de la muerte de las capillas funerarias". En *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*. San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses, 2014, pp. 480-482.
- GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando. "Los grupos escultóricos bajomedievales de la Piedad en la Archidiócesis Hispalense". *Laboratorio de Arte*, 1997, n. 10, pp. 391-401. <https://doi.org/10.12795/LA.1997.i10.22>
- GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando. *El tema de la Piedad en las artes plásticas del territorio diocesano hispalense*. Salamanca: Fundación Universitaria Española, 2005.

- GARCÍA BAEZA, Antonio. "Luisa de Valdés y la devoción fernandina". En *Fastos y ceremonias del barroco iberoamericano*. Sevilla: Enredars, 2019, pp. 241-256.
- GARCÍA LUQUE, Manuel. "Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)". En *La consolidación del naturalismo en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, 2013, pp. 181-256.
- GARCÍA-LUENGO MANCHADO, Javier. "La Piedad en el siglo de las guerras: aproximación a la exégesis iconográfica del Sexto Dolor de María en el arte contemporáneo". En ARANDA DONCEL, Juan y DE LA CAMPA CARMONA, Ramón. En *Regina Mater Misericordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*. Córdoba: Litopress, 2016, pp. 255-266.
- HUIDOBRO SALAS, Concha (coord.). "Rubens y los mejores grabadores de sus obras". En *Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2015.
- LAVÍN GONZÁLEZ, Daniel. "Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: Un mapa a través de la historiografía española". *Anales de Historia del Arte*, 2018, n. 28, pp. 69-85. <https://doi.org/10.5209/ANHA.61604>
- LÓPEZ CHAURRÍ, Fernando. "La melancolía de Annibale Carracci: consideraciones sobre sus posibles causas y consecuencias". *De Arte*, 2023, n. 22, pp. 111-128. <https://doi.org/10.18002/da.i22.7481>
- LUNA MORENO, Luis. "La Sexta Angustia, de Gregorio Fernández". *Exposición temporal de la Sexta Angustia de Gregorio Fernández*, 1991, pp. 5-6.
- MALE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2002.
- MENA MARQUÉS, Manuela. "Luis de Morales "el Divino". La Piedad del Museo de Bellas Artes de Bilbao". *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 2009, n. 5, pp. 65-108.
- MIQUEL JUAN, Matilde. "«¡Oh, dolor que recitar ni estimar se puede!». La contemplación de la piedad en la pintura valenciana medieval a través de los textos devocionales". *Anuario de historia de la Iglesia*, 2013, n. 22, pp. 291-315. <https://doi.org/10.15581/007.22.2226>
- MONTOJO, Vicente. "La Virgen de las Angustias y los Servitas de Murcia". *Murgetana*, 2019, n. 141, pp. 63-84.
- NAVARRETE PRIETO, Benito. "Nueva luz sobre las mujeres artistas: Luisa de Valdés, pintora en la Sevilla Barroca". *Goya*, 2022, n. 381, pp. 287-298.
- NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- PALENCIA CERESO, José María. "El pintor pontanés fray Juan del Santísimo Sacramento y sus obras en el Museo de Bellas Artes de Córdoba". *Crónica de Córdoba y sus pueblos*, 2020, n. 27, pp. 163-182.
- PANOFSKY, Erwin. *Los Primitivos Flamencos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2023.
- PIERGUIDI, Stefano. "I Carracci e il tema della Pietà. Alcune considerazione". *Studi di Storia Dell'Arte*, 2007, n. 18, pp. 265-272.
- PORTÚS PÉREZ, Javier. "Uso y función de la estampa suelta (Testimonios literarios)". *Disparidades*, 1999, n. 45 (1), pp. 225-255. <https://doi.org/10.3989/rdtp.1990.v45.i1.218>
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo. "Escultura del siglo XIX en Zaragoza. De la imagen devocional al monumento conmemorativo". En *XVI Curso de la Cátedra Goya de la IFC*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2013, pp. 13-79.
- RODRÍGUEZ ALMENAR, Jorge Manuel. *La Sábana Santa y sus implicaciones histórico-artísticas*. Valencia: Universidad de Valencia, 2017.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. "Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el

Planctus". *Revista digital de Iconografía Medieval*, 2015, n. 13, pp. 1-17.

SEGOVIA, Juan Fernando. "De la Devotio Moderna al Protestantismo y al Modernismo". *Verbo*, 2020, n. 583-584, pp. 185-202.

TORAL VALERO, Felipe. "Francisco Palma Burgos y la imagen del Cristo del Clavo". En POGGIO CAPOTE, Manuel y HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J. En *Consummatum Est: L Aniversario de la fundación de la Cofradía del Santo Sepulcro*. Madrid: Cartas diferentes, 2007, pp. 377-389.

ZALAMEA, Patricia. "Del grabado como estrategia. Mediaciones entre el original y la copia". *Revista de Estudios Sociales*, 2008, n. 30, pp. 58-71. <https://doi.org/10.7440/res30.2008.05>

ZULUETA PÉREZ, Patricia y OLCESE SEGARRA, Patricia. "Las técnicas de grabado y la litografía en los libros de máquinas de los siglos XV al XIX". *Studium*, 2012, n. 18, pp. 61-97

Webgrafía

<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/95229/sevilla/sevilla/piedad> [Consulta: 03/07/2024].

<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/280085/sevilla/osuna/piedad> [Consulta: 03/07/2024].

<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/296478/granada/granada/piedad> [Consulta: 03/07/2024].

<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/207144/sevilla/sevilla/piedad-retablo-de-la-piedad> [Consulta: 04/07/2024].

<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/86140/malaga/malaga/piedad> [Consulta: 04/07/2024].

<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/55402/cadiz/arcos-de-la-frontera/piedad-retablo-de-san-francisco-javier> [Consulta: 04/07/2024].

<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/66175/cordoba/cordoba/virgen-de-la-piedad> [Consulta: 04/07/2024].

<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/289337/cadiz/medina-sidonia/la-piedad> [Consulta: 04/07/2024].

<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/67306/cordoba/cordoba/piedad> [Consulta: 04/07/2024].

<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/306241/cordoba/lucena/la-piedad> [Consulta: 04/07/2024].

<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/81001/granada/zubia-la/la-piedad> [Consulta: 04/07/2024].

<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/207878/sevilla/sevilla/la-piedad> [Consulta: 04/07/2024].

https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_U-1-126 [Consulta: 05/07/2024].

https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_U-1-127 [Consulta: 05/07/2024].

https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1955-1014-23 [Consulta: 05/07/2024].

https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_U-1-130 [Consulta: 05/07/2024].

<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/62849/cordoba/cordoba/piedad> [Consulta: 06/07/2024].

<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/67101/cordoba/cordoba/la-piedad> [Consulta: 06/07/2024].

<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/199135/granada/baza/la-piedad-libro-de-misas-y-oficios-de-dolores-santos-justo-y-pastor-y-san-rafael> [Consulta: 06/07/2024].

<https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/98527/sevilla/sevilla/piedad> [Consulta: 06/07/2024].

<https://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=>

&text=Lamentaci%c3%b3n&pageSize=1&page
eSizeAbrv=30&pageNumber=32 [Consulta:
07/07/2024].

[https://www.britishmuseum.org/collection/o
bject/P_R-2-37](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-2-37) [Consulta: 07/07/2024].

[https://www.britishmuseum.org/collection/o
bject/P_1852-0705-198](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1852-0705-198) [Consulta:
07/07/2024].

[https://www.britishmuseum.org/collection/o
bject/P_1913-0524-182](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1913-0524-182) [Consulta:
07/07/2024].

[https://www.britishmuseum.org/collection/o
bject/P_R-2-36](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-2-36) [Consulta: 07/07/2024].

[https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/2043
62/cordoba/cabra/la-virgen-maria-con-
cristo-muerto](https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/204362/cordoba/cabra/la-virgen-maria-con-cristo-muerto) [Consulta: 07/07/2024].

[https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/7065
3/granada/alhama-de-granada/lamento-
ante-cristo-muerto](https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/70653/granada/alhama-de-granada/lamento-ante-cristo-muerto) [Consulta: 07/07/2024].

[https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/9444
3/sevilla/sevilla/cristo-de-la-buena-muerte](https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/94443/sevilla/sevilla/cristo-de-la-buena-muerte)
[Consulta: 07/07/2024].

[https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/2020
71/sevilla/sevilla/piedad](https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/202071/sevilla/sevilla/piedad) [Consulta:
07/07/2024].

[https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/2020
08/sevilla/sevilla/piedad-altar-de-la-piedad](https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/202008/sevilla/sevilla/piedad-altar-de-la-piedad)
[Consulta: 08/07/2024].

[https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/2935
84/huelva/escacena-del-campo/piedad](https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/293584/huelva/escacena-del-campo/piedad)
[Consulta: 08/07/2024].

[https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/5455
1/cadiz/arcos-de-la-frontera/retablo-de-la-
piedad](https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/54551/cadiz/arcos-de-la-frontera/retablo-de-la-piedad) [Consulta: 08/07/2024].

[https://www.britishmuseum.org/collection/o
bject/P_1875-0710-213](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1875-0710-213) [Consulta:
08/07/2024].

[https://www.britishmuseum.org/collection/o
bject/P_2010-7081-287](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2010-7081-287) [Consulta:
08/07/2024].

[https://www.britishmuseum.org/collection/o
bject/P_Gg-4L-10](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Gg-4L-10) [Consulta: 08/07/2024].

[https://www.britishmuseum.org/collection/o
bject/P_1863-0214-743](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1863-0214-743) [Consulta:
08/07/2024].

[https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/8565
6/malaga/malaga/piedad](https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/85656/malaga/malaga/piedad) [Consulta:
08/07/2024].

[https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/6272
0/cordoba/cordoba/piedad](https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/62720/cordoba/cordoba/piedad) [Consulta:
08/07/2024].

[https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/6915
7/cordoba/palma-del-rio/la-piedad-retablo-
mayor](https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/69157/cordoba/palma-del-rio/la-piedad-retablo-mayor) [Consulta: 08/07/2024].

[https://www.britishmuseum.org/collection/o
bject/P_R-2-34](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-2-34) [Consulta: 11/07/2024].

[https://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSear
ch.do?showYearItems=&field=todos&advanc
ed=false&exact=on&textH=&completeText=
&text=Paulus+Pontius&pageSize=1&pageSize
Abrv=30&pageNumber=13](https://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=Paulus+Pontius&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=13) [Consulta:
11/07/2024].

[https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/9931
6/sevilla/sevilla/deposicion-del-sepulcro](https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/99316/sevilla/sevilla/deposicion-del-sepulcro)
[Consulta: 11/07/2024].

[https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/8670
7/malaga/malaga/piedad](https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/86707/malaga/malaga/piedad) [Consulta:
11/07/2024].

[https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/6165
9/cordoba/aguilar-de-la-frontera/la-piedad](https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/61659/cordoba/aguilar-de-la-frontera/la-piedad)
[Consulta: 12/07/2024].

[https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/7813
6/granada/guadix/la-piedad](https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/78136/granada/guadix/la-piedad) [Consulta:
12/07/2024].