

# Huellas de Rubens en la catedral de Puebla: la serie mariana en la capilla del Ochovo<sup>1</sup>

La catedral de Puebla conserva una de las colecciones pictóricas más ricas e interesantes del patrimonio novohispano. De su amplio acervo, destacamos en esta investigación las pinturas ubicadas en la conocida capilla del Ochovo y, dentro de ésta, concretamente nos referimos a una serie de 12 cobres dedicados a exaltar los pasajes más importantes en la vida de la Virgen María. A lo largo del estudio se pone de manifiesto el mérito artístico que caracteriza a este grupo de pinturas, así como su clara relación con la obra de Rubens o la importancia que adquiere la lectura de estos cuadros en el interior de la capilla, pues le otorgan el ritmo necesario que confiere el sentido iconográfico de la misma.

*Palabras clave:* pintura, catedral de Puebla, Rubens, iconografía, Virgen María.

18 |

Los conocedores del arte novohispano, amantes o no de las delicias que dejaron los artistas del Barroco, deben reconocer el lugar destacado que entre los tesoros de esta época supuso el conjunto histórico-artístico de la catedral de Puebla. De entre ellos, y siempre refiriéndonos al ámbito pictórico en el que enfatizamos nuestras investigaciones, destacamos en el presente estudio la colección que conserva la preciada capilla del Ochovo, estructura singular y exquisita desde sus inicios, que se ubica en el sureste del conjunto y que acoge en su interior un amplio acervo de pinturas que obedece, sin duda, a los gustos sibaritas de quienes mediante una serie de legados y donaciones ornamentaron con esmero la decoración de este espacio.

Poco es lo que se ha escrito acerca de esta parte del recinto; si bien es cierto que varios investigadores han aportado ricas noticias sobre la construcción de la capilla y otras consideraciones de interés, como las personas que estuvieron relacionadas con la aparición y posterior decoración de la estancia.<sup>2</sup> Sin embargo, son escasas las reflexio-

\* Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

<sup>1</sup> La investigación que presentamos a lo largo de estas páginas forma parte de un trabajo mucho más amplio en el que se estudiaron y analizaron todas las pinturas de la catedral, que fue el tema de mi tesis doctoral.

<sup>2</sup> Aunque no sea el tema central de este estudio, conviene señalar la importancia de las investigaciones realizadas por Fernando Rodríguez-Miaja sobre los nombres que aparecen relacionados con la decoración

---

nes vertidas sobre las pinturas del Ochoavo. Apenas se citan cuestiones muy genéricas de los cuadros, propuestas todas ellas desde los marcos globales que abarcan los libros que se refieren al templo, o algunas investigaciones más precisas sobre los artistas de los que también se conservan obras en este espacio, pero que tratan estos asuntos de manera aislada, sin tener tanto en cuenta el conjunto pictórico de la capilla.<sup>3</sup>

En la documentación publicada hasta ahora se pone en duda que el programa iconográfico de este espacio obedezca a una idea unitaria, es decir, que todos los cuadros que ornamentan las diferentes secciones que componen la capilla mantengan una coherencia argumentativa, o lo que es

---

del Ochoavo. A los manuscritos hallados, por cierto de gran valía para ir completando la gestación de este espacio, les falta por concretar el detalle de los cuadros de los que siempre se habla de forma genérica, pero nunca especificando en estos documentos de cuáles son en cada caso. No obstante, es muy recomendable para este asunto la lectura del propio Rodríguez-Miaja en compañía de Córdova Durana: “El mecenazgo de la capilla del Ochoavo en la catedral de Puebla”, en *La Catedral de Puebla en el Arte y en la Historia*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Arzobispado de Puebla/Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 1999.

<sup>3</sup> Cabe mencionar en este aspecto las investigaciones monográficas dedicadas a Cristóbal de Villalpando y a Juan Tinoco, dos de los tres artistas que rubrican, hasta la fecha, algunas de las pinturas de este espacio. En estas investigaciones sí se menciona de forma específica que parte de la producción artística de ambos se ubica en este espacio; pero en la capilla del Ochoavo no todos los cuadros están rubricados por artistas de renombre, y aunque muchas de las pinturas son atribuibles a autores renombrados y otras son obras anónimas de calidad excelsa, lo cierto es que el estudio pormenorizado de las pinturas de este espacio ha despertado, hasta la fecha, poco interés. Las obras que tratan sobre estos autores son el consagrado texto de Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, INAH, 1964; el catálogo escrito por varios autores, *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex/Instituto de Investigaciones Estéticas/Conaculta, 1997; y por último, recomendamos el libro que compila toda la obra del artista poblano Tinoco, escrito por Fernando Rodríguez-Miaja, *Una cuestión de matices: vida y obra de Juan Tinoco*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1996.

lo mismo, que sigan un hilo conductor que dé sentido temático a todo el conjunto. Si bien es cierto que Bargellini formula una hipótesis más definida sobre este asunto, determinando que la temática gira en torno a los ámbitos referidos a las vidas de María, Jesús y los santos —a razón de que cada uno de ellos protagoniza uno de los tres retablos principales de la Capilla—, también lo es que, desde el punto de vista iconográfico, su discurso se aleja de cualquier idea integradora del conjunto, pues la lectura que plantea de los paneles que conforman el Ochoavo resulta inconexa entre los mismos.<sup>4</sup> El objetivo del estudio que presentamos ahora es plantear precisamente lo contrario, pues para nosotros sí existe un hilo conductor claro que da sentido iconográfico a la Capilla, y para apreciarlo debemos centrarnos en la serie de temática mariana a la que dedicamos la esencia prioritaria de esta investigación.

## La historia de la serie mariana

| 19

Se trata de un conjunto de 12 pinturas, realizadas sobre lámina de cobre y con proporciones similares, en que se narra importantes pasajes de la vida de María. A saber: *Presentación de María en el templo*, *Anunciación*, *Desposorios de María y José*, *La Visitación*, *José y María pidiendo posada*, *Huida a Egipto*, *Adoración de los pastores*, *Epifanía*, *Presentación del Niño en el templo*, *Asunción*, *Coronación* y *Tránsito de la Virgen María*. La serie está dividida en tres grupos de cuatro obras cada uno. Cada grupo se establece en uno de los tres paneles importantes de la capilla, dando de esta manera idea de continuidad al conjunto, pues se trata de obras de gran formato que superan, con creces, los parámetros

<sup>4</sup> La información completa sobre el texto de la especialista Clara Bargellini la encontramos en “El Ochoavo: Kunstkammer americana”, en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP, 2002, pp. 119-132.

imperantes en el resto de obras que ornamentan el espacio. De forma intercalada, esto es, entre cada uno de estos tres muros retablos, encontramos un muro alacena, cuatro en total, lo que unido a los tres muros principales de los que hablamos y al muro que da acceso a la estancia, sumamos el total de ocho paneles, justo los que necesitamos para respetar la estructura ochavada u octogonal que presenta el recinto.

Si lográramos tener una perspectiva global del espacio, una imagen de pez como llaman los expertos ahora, nos daríamos cuenta desde el inicio que en la decoración de esta estancia resalta de forma prioritaria la serie mariana, pues si bien es cierto que sobre las puertas de las alacenas también hay cuadros de gran formato, cuatro en total, también lo es que son pinturas dispares que, aunque de buen oficio todas ellas, responden a diferentes temáticas y estilos. Eso no ocurre con esta serie que, pese a las diferentes calidades que manifiesta, como podremos observar con detenimiento en las siguientes páginas, lo cierto es que mantiene una unidad temática y un referente estilístico que aúna estos trabajos y los engloba en un mismo ámbito creativo, cercano al gran Pedro Pablo Rubens, como también después podremos valorar. No es extraño, además, que esta serie rija la capilla, pues a la Inmaculada Concepción está destinada la advocación general del templo, y que la temática girara entorno a ella para argumentar este espacio no resulta inapropiado. Sin embargo, la falta de información precisa que concrete la llegada de obras a esta parte del recinto no hace sino crear distintas especulaciones acerca del sentido iconográfico e iconológico, empañando el rigor y la precisión con que los investigadores desearíamos abordar el tema.

Hasta ahora se sabe con exactitud que hubo una donación de obras por parte de un particular para ornamentar este espacio, pero lamentable-

mente nunca se especifica cuántas ni cuáles son esas obras. Amén de este legado, se han establecido algunas hipótesis sobre la manera en que otras pinturas pudieron llegar al Ochavo, aunque de momento no se han presentado como hipótesis formales. Habrá que esperar a que los investigadores que están de lleno analizando estas cuestiones compartan con nosotros sus nuevos hallazgos y que, con ellos, logremos unificar y ampliar el criterio de decoración de este espacio.

Volviendo a la serie de temática mariana, que es lo que nos atañe en este estudio, es indudable que los 12 cobres pertenecen al ámbito de Rubens y su círculo. A lo largo de estos años hemos podido constatar la relación directa de estas pinturas con los modelos y esquemas compositivos propuestos por el maestro, obedeciendo así a uno de los movimientos que caracterizan la pintura novohispana del Seiscientos, como era la utilización de modelos rubenianos para decorar los espacios religiosos. No resulta, por tanto, algo excepcional, pues en este mismo edificio encontramos pinturas que siguen los esquemas del maestro; no tenemos más que revisar los grandes lienzos que decoran los testeros de la sacristía con los *Triunfos de la Fe* y que acertadamente rubrica Baltasar Echave Rioja en 1675. Sin embargo, el menor de los Echave no es el primero en usar estos esquemas, pues Pedro Ramírez lo hizo dos años antes para la catedral de Guatemala y el propio Justino Fernández evidencia, a través de un estudio preciso, cómo en la Pinacoteca de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), más conocida como la Casa de los Muñecos, un exquisito José Juárez firmaba una *Sagrada Familia* extraordinaria, cuya relación con Rubens quedaba más que patente.

Sin embargo, poco se ha dicho al respecto sobre esta serie mariana del Ochavo y su relación con Rubens, a pesar de que su vinculación es tal que

---

algunos especialistas podrían llegar a considerar que se trata, en efecto, de obras hechas por el gran pintor flamenco. Atrás quedan, a nuestro entender, las consideraciones de algunos autores que pusieron en relación esta serie con los trabajos del pintor barroco Nicolás Poussin,<sup>5</sup> aunque conviene anotarlos como parte de las opiniones que se han vertido hasta la fecha sobre la autoría de la serie. Mucho más cercana es para nosotros la reflexión de quienes acercan la producción de la serie al ámbito flamenco aunque, también a este respecto, debemos tener en cuenta algunas consideraciones que iremos desgranando a lo largo de estas páginas. Y es que pudiera parecer, en un estudio más profundo de la serie, que hubiera sido hecha, en su totalidad, por el propio Rubens, teoría factible si tenemos en cuenta que el gran maestro trabajó en sus inicios para la Compañía de Jesús, que a buen seguro le encargaba obras, aisladas o en conjunto, que después mandarían a las misiones del Nuevo Mundo. Esta primera idea resulta clara, factible y sostenible a no ser por la calidad dispareja que presenta la serie y que responde, con mayor seguridad, a diferentes manos más que a las de un Rubens que, aún por muy joven que fuera, no nos tiene acostumbrados a tales incorrecciones, ni siquiera en las etapas más tempranas de su vida. La variabilidad manifiesta en las técnicas y trazos que muestra la serie nos hace pensar en un grupo como autor colectivo de la serie. Un grupo que desde luego, como veremos después, se encuentra muy próximo al propio Rubens.

<sup>5</sup> Fernando Rodríguez-Miaja, *op. cit.*, p. 223. Miaja, que habla de diez de estos cobres, excluye de la serie *La Coronación* y *La Asunción*. La página que anotamos corresponde a la ficha de *La Anunciación*, la primera en la que el autor expone la relación de esta serie con la obra de Poussin, aunque el autor en ningún momento especifica de qué obras se trata. En otra de las fichas de esta colección atribuye directamente la serie al pincel del artista francés, y aunque para nosotros esta atribución no tiene ninguna lógica o fundamento, es importante considerarla.

La idea de pensar en un colectivo como autor(es) de la serie también está en relación con considerar que los artistas trabajan los conjuntos de obras destinados a un mismo programa iconográfico de una manera precisa, esto es, se pueden dilatar en el tiempo para encargos de gran envergadura —como pudiera ser la serie de 12 cuadros que está en el Ochovo—, firmando inclusive una sola de las piezas y aludiendo con ello a la autoría completa de la serie, pero esto se hace en un tiempo finito y difícilmente dentro de toda la carrera del artista. Si fuera completamente factible la hipótesis de considerar a un único artista como autor de la serie, estamos hablando de que en el Ochovo encontramos obras muy inmaduras, probablemente tempranas en la carrera de un artista, y que se corresponderían con aquellos cuadros que manifiestan errores de perspectiva e incorrecciones claras en la ejecución de manos o desproporciones de cuerpos; frente a otras obras maduras, las de un artista distinguido que muestra el esplendor de su trabajo a través de figuras grandiosas, envueltas en tejidos delicados e inmersas en composiciones estudiadas, de colorido brillante y acabado perfecto. Otro de los aspectos por los cuales descartamos la intervención de un único pintor como autor de la serie radica en conocer la dificultad de perpetuar la ejecución de la misma a lo largo de casi toda una vida, teniendo la pertinencia de guardar las pinturas, año tras año, mientras el artista iba madurando su estilo y perfeccionando su técnica para completar el ciclo mariano y que, una vez concluido, después de haberlo mantenido aglutinado por casi toda una vida, se enviara al Nuevo Mundo, para que toda la serie acabara, finalmente, en la capilla del Ochovo de Puebla.

Despejada ante nosotros la incógnita sobre si uno o varios artistas rubrican el trabajo, decidimos investigar no sólo a Rubens como posible autor —a

considerar por algunos especialistas—, sino que al ser generador de modelos compositivos íntimamente relacionados con las pinturas del Ochavo, nos llevó a buscar inmediatamente a sus colaboradores más cercanos. Nos concentramos entonces en todos aquellos que imitaron su estilo, sus seguidores, los miembros de su amplio taller y también aquellos que desde la interesante técnica del grabado llevaron sus grandiosas composiciones a las estampas, mismas que ayudaron a divulgar hasta los lugares más recónditos sus afamadas obras. El resultado de esta experiencia fue totalmente enriquecedor y en ella encontramos que varias de las obras que componen el ciclo mariano del Ochavo reflejan con exactitud modelos de estirpe rubeniana que, muy seguramente, fueron creados a partir de estos grabados. El hallazgo de estas imágenes, unido a la técnica aplicada en los cobres, nos hace ubicar la serie en un entorno cercano al maestro, siendo probable que haya sido creada por los miembros de su círculo, pues la fidelidad a los modelos iniciales de Rubens y la minuciosidad propia de los flamencos pone de manifiesto que la serie proviene de Europa.

### El análisis de los cuadros y su vinculación con el ámbito de Rubens

Adentrándonos ya en el estudio de las piezas para ver su vinculación real con el entorno flamenco y la escuela de Rubens, iniciamos nuestro análisis con la *Presentación de María en el templo* (figura 1). La obra se encuentra en la segunda sección de la capilla del Ochavo, o lo que es lo mismo, en el retablo que nos queda a la derecha según accedemos a este espacio. El cobre tiene unas medidas aproximadas de 82 cm de alto por unos 100 de ancho, mismas que se conservan para el resto de ejemplares que componen la serie. La escena muestra a dos heterogéneos grupos de personajes ubicados en los extremos de la obra. Los dos se



Figura 1. Escuela de Rubens (atribuido), *Presentación de María en el templo*, capilla del Ochavo de la catedral de Puebla.

encuentran rodeando la figura protagonista, la pequeña María, vestida de blanco y azul, a la que se dirigen todas las miradas. Santa Ana y San Joaquín la siguen de cerca, mientras que el sumo pontífice se inclina para recibirla bajo la atenta mirada de dos tullidos que se encuentran en primer término. El suceso se desarrolla en un espacio abierto en el que resalta un entorno arquitectónico dispuesto en perspectiva. Sobre los protagonistas revolotea un par de angelitos que sujetan una corona y esparcen flores. En la parte inferior destaca la presencia de un perro —animal habitual en las composiciones rubenianas y que veremos en otros cuadros de la serie— que contempla atentamente lo que ocurre a su alrededor.

En el caso de esta pintura, aunque no hemos encontrado un grabado específico que nos sirva de antecedente, sí apreciamos grandes similitudes con obras que reflejan exactamente este mismo pasaje.<sup>6</sup> Henri Watele, por ejemplo, firma una *Presentación de María en el templo* conservada en la Fundación Kutxa de San Sebastián (España), que muestra gran

<sup>6</sup> Estas imágenes podemos encontrarlas en Francisco Fernández Pardo (coord.), *Pintura flamenco barroca (cobres, siglo XVII)*, San Sebastián, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1996, pp. 122 y 171.

similitud con la del Ochovo. En el cobre español no aparece el perro, pero sí unos acólitos que iluminan la escena. Tanto la disposición de los grupos como las poses de los personajes son idénticas, lo que nos remite a una misma fuente grabada inspirada, además, en los trabajos del maestro. Otro cobre localizado en la iglesia de San Andrés de Valgañón (La Rioja, España), anónimo en este caso, vuelve a presentar este mismo pasaje. Aquí sí aparece el perro y los tullidos se muestran en similares poses, así como la arquitectura del fondo. La puesta en escena de los personajes en esta obra coincide con el ejemplar poblano, aunque los gestos de los padres de María difieren un poco en ambos casos, no obstante, es evidente que los distintos artistas conocieron un mismo modelo grabado. Las escasas diferencias encontradas entre las tres obras se refieren más a la interpretación de cada artista que al modelo empleado, que es el mismo para cada uno de los cobres. Aunque firmadas por artistas no conocidos en la Nueva España, el hallazgo de estos cobres flamencos en el norte de España evidencia la fluidez con que se dieron a conocer los modelos de Rubens en ambos lados del océano.

Desde el punto de vista técnico, esta pintura se resuelve de manera eficaz aunque con algunos aspectos menos logrados, como el reducido tamaño que muestra María —habitual por otra parte en este tema—, la ingenuidad con que se trabajan las manos de algunos personajes o la perspectiva del fondo, poco conseguida en algunos puntos. Para contrarrestarlo, el artista se centra en la disposición de los personajes, caracterizados con rostros serenos, que a menudo nos recuerdan el lenguaje clásico; mientras, dota a la escena de una viveza cromática que se repite en el resto de la serie aunque, lamentablemente, no estamos ante uno de los mejores cobres de la misma.

El segundo cuadro que analizamos dentro de la serie representa el tema de la *Anunciación* (fi-



Figura 2. Escuela de Rubens (atribuido), *Anunciación*, capilla del Ochovo de la catedral de Puebla.

gura 2) y se encuentra dispuesto en el mismo panel que el anterior. En esta obra aparecen los dos personajes, María y Gabriel, como únicos protagonistas de una escena contemplada por dos ángeles que revolotean en la parte superior y la paloma del Espíritu Santo que, simbólicamente, une a los protagonistas. Ambos se encuentran en un primer plano, relacionados entre sí mediante gestos y miradas, acertadamente resueltas por el autor. A la derecha aparece el jarrón de azucenas que —junto con el atuendo de la Virgen, el paño rojo que envuelve al ángel y el cortinaje verdoso de la parte superior— ponen la nota de color a una escena en la que el misticismo del momento reprime al autor para explayarse con elementos ornamentales. Las nubes y los rayos de sol se encargan de propiciar una luz dorada que incide en el centro del lienzo y resalta la belleza de María, sin duda lo mejor del cobre, pues sus rasgos físicos se aproximan al perfil característico de la imagen mariana que utilizara Rubens y que tanto inspiró a sus discípulos.

Ubicado en la parte inferior de este muro retablo encontramos el tema de los *Desposorios* (figura 3) con el que asistimos a uno de los pasajes más bellos en todo el ciclo. Este cobre se concentra en destacar



Figura 3. Escuela de Rubens (atribuido), *Desposorios*, capilla del Ochavo de la catedral de Puebla.

la imagen de una esplendorosa María, exquisitamente vestida con estilo europeo y tratada con gran delicadeza, tanto en el gesto como en la pose, por lo que se convierte, sin lugar a dudas, en la gran protagonista de la escena. Acompañada de José, en el centro de la estancia y ataviado de manera más sencilla, María es seguida por un cortejo de tres mujeres que asisten al evento. En el lado izquierdo de la obra se encuentra el sacerdote, dispuesto a unir a la joven pareja con la ayuda de dos acólitos. Los angelitos de la parte superior son los encargados de esparcir las flores que encontramos sobre el piso. De fondo, una arquitectura sencilla de formas clásicas da paso a un espacio abierto en el centro de la escena.

Ésta, de composición serena y formas equilibradas, ayuda a que se acentúe el brillante colorido que viste a cada uno de los personajes y muestra una luz homogénea que elimina cualquier idea claroscuro, pese a que se proyecten las sombras de los personajes sobre el suelo. La luminosidad que se desprende del atuendo de María se convierte en el centro neurálgico de la escena, gracias a una interesante evolución del blanco que a menudo se apaga para ofrecer zonas más sombrías. Destaca el interés del artista por resaltar los diferentes accesorios;



Figura 4. Schelte A Bolswert, grabado de *Los Desposorios*, con base en la composición de Rubens.

así lo demuestra en las flores y el detalle del anillo, que se aprecia tímidamente aunque a él se dirijan todas las miradas. Es, por tanto, una obra que manifiesta una exquisita elaboración en la delicadeza de sus detalles y que recuerda con esmero la estampa del artista Schelte A Bolswert<sup>7</sup> que, basada en la obra primigenia de Rubens, bien pudo inspirar a nuestro artista. El cuadro del Ochavo reproduce de manera idéntica el modelo grabado (figura 4).<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Schelte A Bolswert (1586-1659) proviene de una familia con amplia tradición en el ámbito del grabado. Hijo de Adam y hermano de Boëtius, con este último se registró en Amsterdam en 1609. Su dilatada carrera abarca el trabajo de más de 340 estampas que inspiran, en su mayoría, composiciones de Rubens. Los dos hermanos fueron cercanos al maestro, quien les encargó que llevaran a la estampa algunos de sus modelos. Para mayor información sobre el grabador, recomendamos el texto de Carl Depauw y Ger Luijten, *Anton van Dyck y el arte del grabado*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004, p. 367.

<sup>8</sup> La imagen del grabado ha sido extraída de [www.wfu.edu/art/pc/pc-bolswert.html](http://www.wfu.edu/art/pc/pc-bolswert.html), consultada el 28 de mayo de 2011.



Figura 5. Escuela de Rubens (atribuido), *Visitación de María a su prima Santa Isabel*, capilla del Ochavo de la catedral de Puebla.

Éste también fue conocido por otros artistas como Pieter Sion, que trabajó un cobre con dicha temática en el que se aprecia el cortejo femenino muy similar al que aparece en esta obra, lo que nos evidencia que el grabado sirvió también como modelo parcial en algunas ocasiones.<sup>9</sup> Aunque el trabajo de Sion manifiesta pobreza en los acabados mientras que la pintura del Ochavo resulta de una factura deliciosa, es evidente que los dos coppers se fijaron en un mismo esquema, y ése proviene, sin duda, del grabado que realizó Schelte A Bolswert. Volvemos a destacar, de este modo, la relación que existe entre esta serie y el foco de pintura flamenca más próxima al propio Rubens.

Algo parecido ocurre con el tema de *La Visitación* (figura 5), el cuarto y último que tenemos en este retablo. En 1614 Rubens había realizado un tríptico para la catedral de Amberes con el tema del *Descendimiento* en su parte central y dos obras de menor tamaño a los lados, la *Presentación del Niño* a la derecha y *La Visitación* a la izquierda

<sup>9</sup> Pieter Sion, quien rubrica esta obra, es un artista poco conocido, fallecido en Amberes en 1695 y del que se guardan varias obras en la catedral de Valladolid y en Santa María de Medina de Rioseco. El cuadro que realizó con el tema de *Los Desposorios*, al que hacemos alusión, ahora se encuentra en la ermita de Nuestra Señora del Patrocinio, en la localidad de Pedroso (La Rioja). Francisco Fernández Pardo, *op. cit.*, p. 160.



Figura 6. Pedro Pablo Rubens, *Descendimiento*, tríptico para la catedral de Amberes, 1614.

(figura 6).<sup>10</sup> El cuadro que nosotros tenemos en el Ochavo reproduciendo el encuentro entre María e Isabel, acompañadas de sus esposos, reproduce fielmente el modelo aplicado por Rubens en Amberes. Las amplias medidas con que debe trabajar el autor del Ochavo le permiten extender la escena y tratar con mayor mimo el cortejo de unos personajes que en el caso del ejemplar de Rubens se veían reducidos por las limitaciones físicas de la obra. Si bien es cierto que hay un cambio en la dirección de los personajes de ambas obras —Rubens dirige a sus protagonistas hacia la derecha, mientras que en el cobre del Ochavo aparecen hacia la izquierda—, también lo es que estos cambios son frecuentes en aquellos artistas que trabajan directamente del grabado sin recurrir al uso del espejo, que sería el que respetaría la dirección inicial propuesta por el artista. Sin embargo, el paralelismo entre ambas es sorprendente.

El acontecimiento se desarrolla en un espacio abierto que recrea las formas arquitectónicas correspondientes a la casa de Zacarías e Isabel. Sobre una escalinata acceden a la misma María y José, que son bien recibidos por sus primos. Detrás de los protagonistas aparece una joven doncella,

<sup>10</sup> La imagen se encontró en [http://lineaserpentinata.blogspot.com/2009\\_05\\_01\\_archive.html](http://lineaserpentinata.blogspot.com/2009_05_01_archive.html) el 28 de mayo de 2011.



Figura 7. Escuela de Rubens (atribuido), *María y José pidiendo posada*, capilla del Ochavo de la catedral de Puebla.

de estirpe rubeniana, portando un cesto en la cabeza con el que nos sugiere las labores que realiza. Unos ángeles visualizan el encuentro desde la parte superior y un pequeño perro, símbolo de la fidelidad entre los esposos, juega a los pies de María. El autor maneja perfectamente la escena mediante tres grupos: el primero lo ocupan las dos primas en el plano más próximo al espectador; el segundo los dos varones, que se saludan amistosamente; y el tercero, la imagen de la doncella, que ofrece un punto de distracción al eje central de la composición. El artista se muestra habilidoso en el tratamiento de los personajes, protagonistas indiscutibles del lienzo, aunque también cuida los aspectos ambientales y los accesorios que complementan la escena. La rica y variada gama de colores que emplea, aviva este pasaje mariano de marcado carácter cotidiano.

En el retablo dispuesto frente a la puerta de acceso a la capilla del Ochavo encontramos las siguientes cuatro obras a las que vamos a hacer referencia. La primera de ellas nos muestra a *María y José pidiendo posada* (figura 7), un tema que, pese a ser habitual en los ciclos pictóricos novohispanos, no encuentra, en este caso, un ejemplar brillante, pues es una de las peores piezas de toda la

serie. Y ello se debe, en parte, al tratamiento desproporcionado de José, que se muestra dialogante con el posadero, mientras señala a María, con abultado vientre y aspecto cansado. La Virgen aparece de pie junto a su esposo y no sentada sobre el asno, tal y como es común en los cuadros novohispanos que tratan este pasaje.<sup>11</sup> Su imagen recuerda a otras figuras femeninas empleadas por Rubens y llevadas al grabado por sus múltiples seguidores. Guarda ciertas similitudes, por ejemplo, con el grabado que hiciera Luc Vorsterman sobre el *Retorno de la huída a Egipto*,<sup>12</sup> aunque en esta estampa aparece una embarazadísima María con gesto cansado y mano sobre el abultado vientre, cuya finura y laboriosidad en el trazo de su atuendo no desmerecen el bello estado en que se encuentra y supera, en grandes rasgos, a la tosquedad con que se presenta María en el cobre del Ochavo.<sup>13</sup>

En el cobre de la capilla catedralicia vemos a la pareja acompañada por varios ángeles. De nuevo encontramos un perro contemplando la escena central desde el ángulo inferior derecho. El entorno que rodea a los personajes alude a una arquitectura sencilla, concebida de manera ingenua, y es que estamos ante el cuadro peor logrado de los que conforman esta interesante serie mariana, lo que explicaría que ésta haya sido realizada por varios autores que copian los modelos del maestro y que, en este caso en particular, no

<sup>11</sup> Héctor Herminio Schenone, *Iconografía del Arte Colonial. Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998, p. 37.

<sup>12</sup> Luc o Lucas Vorsterman es un grabador fecundo y conocido que dominaba la técnica de su oficio con tan sólo 12 años. La estampa a la que hacemos mención en este texto proviene de un modelo creado por Cornelis Cort, que estaba dedicado a Jan Leo, un teólogo fallecido en 1607. Para más información sobre sus obras recomendamos leer a Carl Depauw y Ger Luijten, *op. cit.*, pp. 387-389.

<sup>13</sup> Rogelio Ruiz Gomar, "La presencia de Rubens en la pintura colonial mexicana", en *Rubens y su siglo*, Ferrara, 1998, p. 48; Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, p. 203.



Figura 8. Escuela de Rubens (atribuido), *Presentación del Niño en el templo*, capilla del Ochoavo de la catedral de Puebla.

lo han hecho de la manera más acertada, pero, aun así, lo han creado sin perder el sello único de las composiciones rubenianas.

El cuadro que se dispone en paralelo al anterior muestra el pasaje de la *Presentación del Niño en el templo* (figura 8). El autor al que nos enfrentamos en esta ocasión muestra mejores destrezas técnicas y, aunque no es el mejor de los cuadros de la serie, logra superar con éxito los errores manifiestos del caso anterior. La composición presenta al Niño en el centro, en los brazos de un anciano pontífice e iluminado por el pequeño coro angélico de la parte superior. María nos muestra un hermoso perfil de estilo rubeniano y aparece cubierta con un amplio manto azul que sólo deja ver su rostro, mientras abre sus manos en actitud de entrega. En un plano más cercano destaca José, de aspecto maduro, que se arrodilla en el suelo dando la espalda al espectador, portando en sus manos las dos palomas que se mencionan en los Evangelios Apócrifos. Otros personajes secundarios contemplan el acto. La escena se desarrolla en un espacio arquitectónico de formas sencillas en el que predominan los tonos grises y pardos matizados por el rojo, el azul y los amarillos que visten a alguno de los asistentes.

El autor se muestra virtuoso en el tratamiento de los personajes, así como en su puesta en escena. La técnica que emplea es bastante depurada y la perfección en el tratamiento de los ropajes, junto con la consecución de los distintos planos dentro de la escena, nos remiten a una obra de buena factura y cercana a los ambientes frecuentados por el propio Rubens y su círculo más próximo. En el caso de este cobre no hemos hallado ningún modelo grabado que nos remita con totalidad a la obra del maestro, como sí ha ocurrido en otros casos de la serie. No obstante, el cobre del Ochoavo presenta detalles que remiten de forma directa a la obra del maestro; tal es el caso de la imagen del pontífice, muy similar al que aparece en la obra homónima del citado retablo de la catedral de Amberes, aunque en ambos casos vuelven a invertirse los modelos.<sup>14</sup> El acabado final de esta pintura es notorio y vuelve a evidenciar su proximidad a los círculos de Rubens.

Los dos temas siguientes, la *Epifanía* y la *Adoración de los pastores*, también inmersos en este retablo central de la capilla, suponen una riqueza cromática y compositiva en la serie del Ochoavo, destilando un innegable sabor rubeniano en todo el conjunto. El primero de ellos supone, además, uno de los pasajes más ricos desde el punto de vista iconográfico en las representaciones de la infancia de Cristo (figura 9). Y es que, efectivamente, la llegada de los Magos de Oriente sirve a los artistas para confrontar en un mismo espacio la humildad en que habita el recién nacido, con la exquisita opulencia que caracteriza a los reyes. La austeridad del pesebre que acoge a los nuevos padres sólo cuenta con algunas ruinas que sirven de descanso para el Niño, eje de la composición y centro de toda la escena. A la izquierda se halla un variado conjunto de varones presididos por el anciano Melchor, el corpulento Gaspar en primer plano y

<sup>14</sup> Véase, en la figura 6, la imagen del lateral derecho.



Figura 9. Escuela de Rubens (atribuido), *Adoración de los magos*, capilla del Ochoavo de la catedral de Puebla.

un discreto Baltasar que se confunde con el resto de figurantes, soldados y curiosos, inquietos por participar de la escena principal. La concentración de tantos personajes en primer término interrumpe la visualización de un espacio de fondo, escaso y carente de importancia para la obra.

28 |

La composición de carácter centrípeto destaca la hermosura del Niño, de formas redondeadas y piel blanquecina que —junto a la perfección del rostro de su Madre— se convierten en los mejores detalles del acontecimiento. Una obra en la que el rojo que viste a María y Gaspar rompe con la sobriedad cromática con que es tratada el resto de la escena. Sin lugar a dudas la obra repite fielmente el modelo que hiciera Rubens hacia 1625 y que se conserva en el Museo de Amberes. La pintura del Ochoavo, de extraordinaria realización e idénticas características, bien pudiera haber sido ejecutada en un ambiente muy próximo al suyo. Otros artistas contemporáneos al maestro, como Hendrick Van Balen, también se nutren de este modelo que reproducen varias veces a lo largo de su carrera.<sup>15</sup> Schelte A Bolswert, uno de los grabadores

<sup>15</sup> La doctora Terrón Reynolds atribuye una *Adoración de los Magos* ubicada en el convento del Santo Cristo de la Victoria, Serradilla (Cáceres), al pincel de este artista. La



Figura 10. Schelte A Bolswert, grabado de la *Adoración de los magos*, con base en el original de Rubens

que ya hemos ubicado cerca del artista, lleva este tema a la estampa basado en la composición de Rubens (figura 10), un modelo que seguramente fuera utilizado por el autor de esta pintura, pues logra trasladar la impronta del artista original al cobre de manera ejemplar, poniendo de manifiesto con ello la extraordinaria calidad de su pincel.<sup>16</sup>

En cuanto al cuadro que interpreta la *Adoración de los pastores* (figura 11), en él vemos claramente el influjo de una estampa basada en modelos rubenianos. Nos referimos a la que realizara Luc Vosterman sobre la composición de Rubens

obra muestra una discreta factura, desde el punto de vista técnico, pero es evidente que ambos artistas, el que labora en la obra de Extremadura y el que lo hizo en Puebla, trabajaron sobre este mismo grabado. Las obras de Van Balen conservadas en Extremadura podemos encontrarlas en María Teresa Terrón Reynolds, *Patrimonio pictórico de Extremadura*, 1999, pp. 382-387.

<sup>16</sup> Referenciamos de nuevo el texto de Benito Navarrete Prieto, del que hemos extraído la imagen de este grabado.



Figura 11. Escuela de Rubens (atribuido), *Adoración de los pastores*, capilla del Ochavo de la catedral de Puebla.

(figura 12) y que en el Ochavo se refleja con total perfección.<sup>17</sup> Se trata de una obra extraordinaria, de las mejores del conjunto y de las que menos se aleja del modelo primigenio, pues tan sólo ofrece una mínima variante el grupo de ángeles que acaparan el ángulo superior derecho, enriqueciendo así la escena con un detalle que no se refleja en el grabado original de Luc Vosterman, como bien corresponde a su copia fidedigna de la obra maestra de Rubens.

El cuadro del Ochavo reúne a numerosos personajes que dan vida a una composición que convierte al personaje principal, el Niño, en el centro de todas las miradas, y cuya imagen la Virgen destapa con orgullo para que sea contemplada. Este centro compositivo se desplaza ligeramente hacia la derecha, rompiendo así con el eje simétrico de la obra. En ese lado se encuentran todos los personajes que tradicionalmente asistieron al acto: José, la mula, el buey y, por supuesto, María y el Niño, contemplados todos ellos por los ángeles que revolotean en la parte superior. Por el lateral izquierdo se aproximan los pastores, varios hombres y mujeres de avanzada edad, que se acercan

<sup>17</sup> La imagen de este grabado podemos encontrarla en Benito Navarrete Prieto, *op. cit.*, p. 191.



Figura 12. Luc Vosterman, grabado de la *Adoración de los pastores*, con base en la composición de Rubens.

a adorar al Niño. Cierra el cortejo una muchacha que porta un cántaro en la cabeza, siendo este recurso el de la inserción de una joven doncella, recurrente y característico de la obra de Rubens, pues ayudaba a crear una lectura más mundana de los temas sagrados. Todos estos personajes aportan a la obra una rica variedad de colores, tonos vivos y brillantes, ajenos también a los que aparecen en Rubens, que contrastan con la neutralidad del fondo, una sencilla pared de barro sobre la que se proyectan las sombras.

El autor que realiza este cobre lo hace con una buena técnica, habilidosa y desenvuelta. Solventa el tema de manera brillante, haciendo una buena adaptación del grabado y tratando acertadamente a los personajes, sobre todo en sus rostros, de expresiones suaves y dulces, especialmente apreciable en el caso de María.

Los cuatro últimos lienzos que pertenecen a la serie se encuentran en el gran retablo situado a la izquierda de la puerta de acceso a la capilla. El primero de ellos se corresponde con el pasaje de la *Huida a Egipto* (figura 13). Un tema que habitualmente se representa a continuación de la *Presentación del Niño en el templo* dentro de los ciclos



Figura 13. Escuela de Rubens (atribuido), *Huida a Egipto*, capilla del Ochavo de la catedral de Puebla.

que narran la infancia de Cristo,<sup>18</sup> pero que en el caso de esta serie aparece inmerso en otro espacio, lejano al de la obra mencionada.<sup>19</sup> De entre los episodios que vive la Sagrada Familia en Egipto, el que presentamos ahora no es sólo el más rico de todos desde el punto de vista iconográfico, sino que también se convierte en el más exitoso entre los pintores coloniales.<sup>20</sup>

El artista se mantiene fiel a las Escrituras para plasmar el episodio. María va sobre el asno cargando al Niño, seguida de José y guiada por el ángel, mientras cae la noche. La oscuridad queda manifiesta por la presencia de la luna en el ángulo superior izquierdo. La incógnita surge con la figura del anciano que se dirige a José y nos da la

<sup>18</sup> Héctor Herminio Schenone, *op. cit.*, p. 62.

<sup>19</sup> Hay que recordar que la similitud en proporciones de los habitáculos destinados a los cuadros dentro de cada uno de estos tres retablos principales del Ochavo ha propiciado que con el tiempo se pudieran cambiar obras de un hueco a otro. Hoy se encuentran dispuestas en este orden, pero desconocemos si han estado en otros lugares, aunque sea dentro de la capilla, como sí sabemos que ha pasado con otras de las obras. Baste echar un vistazo a la reciente publicación del fotógrafo Guillermo Khalo, padre de la famosa artista, sobre las joyas de la ciudad de Puebla para hacernos eco de ello.

<sup>20</sup> Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra*, t. IV, *Repertorio pictórico*, México, UNAM, 1994, pp. 113-116.



Figura 14. Marinus, grabado de la *Huida a Egipto*, con base en la composición de Rubens.

espalda. No se corresponde, *a priori*, con el perfil de ninguno de los personajes que asiduamente pudieran aparecer en la escena, puesto que los artistas no en pocas ocasiones mezclan varios elementos relacionados con el viaje a Egipto y los unifican en una misma obra.

La imagen de María, como protagonista de la escena, aparece fuertemente iluminada gracias a la antorcha del ángel que va alumbrando el camino. Tiernamente arrulla al Niño en su pecho casi descubierto. El tratamiento de esta figura es completamente rubeniano, igual que la imagen del ángel, con su amplia cabellera dorada. Serán ellos —María, el Niño y los ángeles— las figuras mejor logradas de este cobre, coincidiendo con su posición preferente dentro de la escena, que de por sí otorga un discreto segundo plano, incluso luminosamente hablando, a San José y el desconocido anciano. Aunque algunos autores se empeñan en datar esta obra en el siglo XVI,<sup>21</sup> es evidente que por los rasgos y estilo que presenta el cobre se ejecuta

<sup>21</sup> Eduardo Merlo Juárez, M. Pavón Rivero y J. A. Quintana Fernández, *La basílica catedral de la Puebla de los Angeles*, Puebla, Litografía Alai, 1991, p. 335.

una centuria más tarde, formando parte del repertorio mariano que articula la capilla. La relación con la escuela de Rubens se pone de manifiesto con la existencia de una fuente grabada que realiza Marinus, artista del que no tenemos noticias, quien se hace eco del original y plasma un trabajo muy fiel al estilo de Rubens (figura 14).<sup>22</sup> La obra del Ochavo refleja una diferencia notoria: la incorporación de San José detrás del anciano que nos da la espalda, personaje que omite el grabado de Marinus. La interpretación que damos a este detalle es que, en el citado grabado, el anciano que da la espalda sea el propio San José, quien indudablemente participa de este momento y que resultaría inconcebible que en un tema religioso trabajado por Rubens no estuviera incluido. La posible incorporación de *otro San José* en la obra del Ochavo puede reflejar la forma en que el artista se niega a interpretarlo completamente de espaldas, por eso lo incorpora detrás y de frente, aunque su posición, como es habitual, resulte secundaria, pero es un personaje importante. Independientemente del origen de esta alteración, el resto de la estampa permanece intacta con la valoración del trabajo extraordinario con el que el grabador plasma a los ángeles en su estampa y cuya discreta ejecución en el ejemplar poblano nos remite, sin dudar, a una de las obras más mediocres de todo el conjunto.

Todo lo contrario ocurre con el siguiente cuadro, *Asunción* (figura 15), la obra deliciosa y exquisita que muestra a una María espléndida en el centro de la escena. Al analizar con detenimiento el cobre podríamos llegar a pensar, incluso, que se trata de un Rubens, pues ésta es una de las mejores obras de todas las que conforman la serie del Ochavo. El elogio incuestionable viene dado por el tratamiento que el autor confiere a María, en verdad extraordinario, y que nos remite a un artis-



Figura 15. Escuela de Rubens (atribuido), *Asunción*, capilla del Ochavo de la catedral de Puebla.

ta virtuoso, de pincel maduro y desenvuelto que, sin embargo, contrasta notoriamente con la ejecución de los demás componentes del cobre, unos ángeles tan variados en edades como en tratamiento, siendo precisamente los que escoltan a María los peor realizados, lo que sin duda vuelve a remitirnos a diversas manos en la elaboración del cuadro. Entre las notoriedades de la obra, conviene destacar también la manera novedosa en que se concibe el pasaje, pues se aleja por completo del resto de obras que reflejan el tema. Por ejemplo, los artistas coloniales lo suelen tratar de una manera más equilibrada y estática, mientras que en este cobre, sin embargo, se le otorga a la escena una gran dosis de dinamismo. En la obra del Ochavo la delicada figura de María ocupa el centro compositivo. Vestida con los tonos tradicionales, a ellos se suman el rosa, el morado y el blanco de la magnífica capa que la envuelve, rematada en una fina puntilla. Un tono grisáceo se apodera del fondo y sobre él destacan los rojos, verdes, azules o amarillos intensos que visten a los seres celestiales.

Lo mejor de la lámina se centra en la protagonista, donde el artista plasma de manera magistral cada uno de los paños que la envuelven, agitados por un movimiento perfecto en el que

<sup>22</sup> Benito Navarrete Prieto, *op. cit.*, p. 198.



Figura 16. Paulus Pontius, grabado de la *Asunción*, con base en la composición de Rubens.

participan los ángeles. La expresión de su rostro blanquecino y la pose de sus delicadas manos nos acercan, sin lugar a dudas, al pincel de un artista excepcional. Es importante tener presente que la manera de tratar este tema en Europa seguía fielmente las recomendaciones de Pacheco, para el que lo adecuado era mostrar a una joven María con las características que protagoniza en esta lámina. Esas particularidades respondían al tipo de mujer habitual en la trayectoria de Rubens, conocida en toda Europa, y que a modo de estampa llegaba al Nuevo Mundo.<sup>23</sup> Este tema fue llevado al grabado por diferentes autores, como el ya

<sup>23</sup> Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria, *op. cit.*, p. 86.



Figura 17. Escuela de Rubens (atribuido), *Coronación*, capilla del Ochavo de la catedral de Puebla.

mencionado Schelte A. Bolswert y Paulus Pontius (figura 16), cuyos modelos se aproximan al ejemplar poblano.<sup>24</sup> La obra del Ochavo sólo muestra la imagen de María entre nubes rodeada de ángeles, eliminando toda la parte inferior de la obra que originariamente, y respetando al primigenio de Rubens, aparece en el modelo de Pontius, el que más se parece al nuestro por mostrar también a una joven María de rasgos y pose idéntica a la del Ochavo. Es importante, por lo tanto, tener en cuenta este grabado al estudiar nuestra obra.

El penúltimo cuadro de la serie nos muestra el pasaje de la *Coronación* (figura 17). La fusión en la Nueva España de los temas marianos de la *Asunción* y la *Coronación* llegó a su máximo apogeo en el siglo XVIII. Hasta ese momento en la mayoría de las ocasiones, como la que encontramos ahora, ambos asuntos se representan en lienzos diferentes, aunque generalmente relacionados dentro del lugar donde se emplazan, y así los apreciamos en esta colección. Al igual que en el caso anterior, estamos ante uno de los mejores trabajos del conjunto.

El artista hace una composición que sigue el esquema tradicional de pirámide invertida en el que

<sup>24</sup> La imagen de estos grabados la hemos encontrado en Benito Navarrete Prieto, *op. cit.*, p. 197.

Dios Padre e Hijo ocupan los ángulos superiores, mientras María cierra la idea triangular en la parte inferior. Asimismo, la Virgen ocupa el eje central de la obra, que es prácticamente simétrica, enlazándose con el Espíritu Santo a través de la corona y concluyendo el eje en la parte inferior con un angelito, sobre el que descansa el cuerpo de María. El acabado de la obra resulta armónico y a la vez brillante. Destaca la imagen de un longevo Dios Padre magníficamente representado, cuyos rasgos copian literalmente al homónimo que hace Cornelis Cort en su grabado de *La Anunciación con profetas*. Esa estampa se basa en la composición del mismo título que hace F. Zuccaro<sup>25</sup> y de la que precisamente hay una copia en el Ochavo, sobre la puerta de la alacena dispuesta en la primera sección. La representación del Dios Padre de *La Coronación* de esta capilla, sin embargo, se asemeja más al grabado de Cort que a la copia de Zuccaro que acabamos de mencionar.

Sobresale también la forma en que se proyectan algunos de los ángeles, casi todos resueltos con gran destreza. Pese a que algunos detalles puedan hablarnos de la intervención de varios autores en la obra, la esencia de la misma se corresponde con la escuela de Rubens y, aunque no sea tan espléndido el acabado como en el cuadro anterior, no cabe duda que estamos ante uno de los mejores cobres de la serie.

*Tránsito de la Virgen María* (figura 18) es la duodécima y última obra de esta serie dedicada a resaltar los pasajes más importantes en la vida de la Virgen. El autor de este cobre representa el momento de su fallecimiento, cuando es rodeada por sus seres más queridos, entre los que no faltan los ya difuntos que reaparecen para acompa-



Figura 18. Escuela de Rubens (atribuido), *Tránsito o dormición de la Virgen María*, capilla del Ochavo de la catedral de Puebla.

ñarla en sus últimos momentos. El acontecimiento se desarrolla en el interior de una habitación iluminada de manera homogénea, aunque generalmente este pasaje se representa en un espacio más sombrío para otorgarle así el sentido intimista que requiere el tema. La Virgen María aparece tendida en la cama mostrando un aspecto lánguido y demacrado que contrasta con el verde intenso que cubre el lecho. A su alrededor se disponen el resto de figurantes, tanto los más importantes como los secundarios, que se muestran por igual contemplando a la protagonista entre sollozos y lágrimas.

En la escena aparecen detalles magníficos como los accesorios que hay sobre la mesa en primer término, o la finura con que se trabaja la vela que sostiene la Virgen. Sin embargo, otros aspectos de la estancia nos refieren a un artista más ingenuo, inmaduro todavía, que no logra dominar la anatomía de los personajes, lo que especialmente se acentúa en las extremidades inferiores del pequeño acólito vestido de blanco que nos da la espalda.

Para finalizar nuestra investigación podemos ir concluyendo que la obra que cierra este gran-

<sup>25</sup> La totalidad del grabado de *La Anunciación* de C. Cort y el detalle de Dios Padre, que es el que nos interesa relacionar con este cobre, lo podemos encontrar en Benito Navarrete Prieto, *op. cit.*, pp. 112 y 115, respectivamente.

dioso ciclo mariano que rige la ornamentación del Ochavo, lo hace poniendo en evidencia, de alguna manera, lo que para algunos especialistas podría ser la evolución artística de la mano del pintor, en el caso de que uno solo fuera el autor de la serie, pero como a lo largo de la misma nos hemos dado cuenta que son diversos pinceles los que intervienen en los cobres, nos resulta más apropiado considerarla como una serie creada por la Escuela de Rubens, a quienes indiscutiblemente atribuimos el trabajo. Artistas todos ellos próximos al maestro, conocedores y cercanos a sus composiciones, cansados incluso de llevarlas al grabado y asimilarlas desde una óptica más completa que la que se desprende de dicha técnica, pues también igualaban los colores y hasta las delicadezas de las texturas, que sólo quienes estaban cerca de los trabajos del maestro podían conocer con tanta exactitud.

A lo largo de estas páginas se han puesto nombres sobre la mesa, obras y vidas de autores flamencos, inmediatos a Rubens, regeneradores de sus afamadas composiciones y autores, a nuestro entender, de la serie del Ochavo. Doce cuadros que no obedecen, desde nuestra óptica, a la mano de un solo artista que haya ido perfeccionando su

técnica a lo largo del tiempo, por la inverosimilitud que supone mantener una serie incompleta pero unida durante casi toda una vida, sino que refleja la labor de varias manos que trabajan a un mismo tiempo, mostrando las debilidades y destrezas propias de cada pincel, de la habilidad o la imperfección de cada uno de ellos, lo que explica para nosotros las calidades disparejas que manifiesta la serie. Una colección de obras que, aunque se acuse esta notoria variabilidad, nos ofrece una serie rica en contenidos y aspectos formales, con una temática caracterizada por el uso de recurrentes iconográficos —frecuentes como hemos visto en la trayectoria de Rubens y su ambiente inmediato—; una serie que seduce con el uso del color, ofreciendo composiciones en las que los tonos tierra se apoderan de la escena, junto a otras en las que la reiteración de tonos vivos y alegres ameniza la obra. Pero sobre todo hemos podido conocer la importancia que tiene la serie dentro de la propia capilla, un espacio de aparente desorden temático que pensamos que queda perfectamente hilado a través de estos magníficos 12 cobres de indudable sabor rubeniano, que constituyen no sólo uno de los mejores grupos pictóricos del Ochavo, sino de todo el acervo catedralicio.

