

KS. ANDRZEJ WITKO

MARTWA NATURA
W SEWILSKIM MALARSTWIE SIEDEMNASTEGO WIEKU

Przedstawienia martwej natury, ukazujące różnorakie przedmioty, wykonane przez człowieka, takie jak: naczynia, broń, książki, świece, przybory kuchenne, instrumenty muzyczne, karty, ale także produkty spożywcze, takie jak: owoce, warzywa, pieczywo, słodycze, jaja, ryby i zwierzęta, nadto kwiaty oraz czaszki ludzkie, w języku hiszpańskim określa się terminem *bodegón*¹. Pierwotnie miał on dużo szersze znaczenie i obejmował również tzw. *sceny kuchenne*, cieszące się szczególnym zainteresowaniem m.in. młodego Diega Velázqueza, zaliczane dziś do malarstwa rodzajowego. Przedmioty wyprodukowane przez człowieka rzadko stanowiły główny temat hiszpańskich *bodegones*. Jeśli się pojawiały, najczęściej towarzyszyły innym naturalnym produktom. Choć ten gatunek malarstwa nigdy nie rozwinął się specjalnie w Sewilli, jednak cieszył się tam pewną popularnością. Wynikało to zarówno z typowych odczuć estetycznych, jak i z doświadczeń czarnej śmierci. Zwią-

Ks. dr hab. ANDRZEJ WITKO, prof. UPJPII, kierownik Katedry Historii Sztuki Nowożytnej, Instytut Historii Sztuki i Kultury UPJPII w Krakowie; adres do korespondencji: ul. Sławkowska 32, 31-014 Kraków; e-mail: andrzej.witko@upjp2.edu.pl

¹ Na temat znaczenia tego terminu zob.: A. E. P é r e z S á n c h e z, *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*, kat. wyst., Madrid, Museo del Prado 1983-1984, Madrid 1983, s. 18-19; F. C a l v o S e r r a l l e r, *El festín visual. Una introducción a la historia del bodegón*, w: *El Bodegón*, ed. N. Sobregués, Barcelona 2000, s. 15-31; J. R. T r i a d ó, *Bodegones y pintura de bodegón*, w: *El Bodegón*, s. 33-48; por. V. S t o i c h i t a, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej* (przeł. K. Thiel-Jańczuk), Gdańsk 2011, s. 29-45.

zany z nią rozwijający się głód, brak żywności i klęska nieurodzaju, prowokowały do powstania niezwykle „apetycznych” martwych natur, które miały rekompensować niedostatki stołu. Dżuma i szerzące się żniwo śmierci inspirowały również do tworzenia znakomitych martwych natur, podkreślających marność ludzkiego żywota. Powstawały także martwe natury odnoszące się do konkretnych okresów roku liturgicznego, np. Bożego Narodzenia czy Wielkiego Postu, poszczególnych pór roku i miesięcy, uwzględniające zmiany klimatyczne i produkty właściwe dla danego okresu. Niekiedy też *bodegones* stanowiły alegorie zmysłów².

Początków zainteresowania studiami nad hiszpańskimi martwymi naturami należy dopatrywać się w pierwszej wystawie monograficznej, zorganizowanej według koncepcji Julia Cavestany w Madrycie w 1935 roku przez Sociedad Española de Amigos del Arte, pt. *Floreros y bodegones en la pintura española*. Katalog tej ekspozycji z powodu hiszpańskiej wojny domowej ujrzał światło dzienne dopiero w 1940 roku³. Niemal pięćdziesiąt lat później Alfonso E. Pérez Sánchez zorganizował podobną wystawę w murach madryckiego Museo del Prado, pt. *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*, której towarzyszył świetnie wydany katalog⁴. Ta właśnie prezentacja zainicjowała duże zainteresowanie hiszpańskimi martwymi naturami, co zainspirowało wielu uczonych, zresztą nie tylko iberyjskich, ale także północnoamerykańskich i brytyjskich, do podjęcia studiów dotyczących tego zagadnienia. Zaowocowały one kilkoma znakomitymi wystawami i świetnymi opracowaniami. Już w 1985 roku w Kimbell Art Museum w Fort Worth w Teksasie staraniem Williama B. Jordana przygotowano wyśmienitą ekspozycję *Spanish Still Life in the Golden Age 1600-1650*⁵. Dziesięć lat później podobną wystawę otwarto w londyńskiej National Gallery pt. *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*⁶. W tym samym roku Museo del Prado urządziło kolejną prezentację *La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado 1600-1800*⁷. Staraniem Francisca Calvo Serrallera przygotowano

² Zob. Á. A t e r i d o, *El bodegón en la España del Siglo de Oro*, Madrid 2002, s. 81-82; I. O p p e r m a n n, *Das spanische Stilleben im 17. Jahrhundert. Vom fensterlosen Raum zur lichtdurchfluteten Landschaft*, Berlin 2007, s. 209-237.

³ J. C a v e s t a n y, *Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid 1936-1940.

⁴ P é r e z S á n c h e z, *Pintura española...*

⁵ W. B. J o r d a n, *Spanish Still Life in the Golden Age 1600-1650*, kat. wyst., Fort Worth, Kimbell Art Museum 1985, Fort Worth 1985.

⁶ W. B. J o r d a n, P. C h e r r y, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, kat. wyst., London, National Gallery 1995, London 1995.

⁷ *La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado 1600-*

dwie kolejne wystawy. Pierwszą z nich – *El bodegón español. De Zurbarán a Picasso* – pokazano w Museo de Bellas Artes w Bilbao w 1999 roku⁸, drugą natomiast – *Flores españolas del Siglo de Oro. La pintura de flores en la España del siglo XVII* – w Museo del Prado na przełomie 2002 i 2003 roku⁹.

Najważniejszym studium poświęconym hiszpańskiej martwej naturze jest dzieło Petera Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, wydane w języku hiszpańskim w 1999 roku¹⁰. Spośród studiów poświęconych analizie tego gatunku malarstwa należy odnotować kilka znaczących prac: Ramóna Torres Martína pt. *La naturaleza muerta en la pintura española* z 1971 roku¹¹, zbiór esejów pt. *El Bodegón* z 2000 roku¹²; Felixa Schefflera, *Das spanische Stilleben des 17. Jahrhundert. Theorie, Genese und Entfaltung einer neuen Bildgattung* z 2000 roku¹³; znakomite studium Enrique Valdivieso na temat martwych natur w kontekście wanitatywnym pt. *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro* z 2002 roku¹⁴; niewielkie opracowanie Ángela Aterido, *El bodegón en la España del Siglo de Oro* z 2002 roku; Iry Oppermann, *Das spanische Stilleben im 17. Jahrhundert. Vom fensterlosen Raum zur lichtdurchfluteten Landschaft* z 2007 roku oraz Rafaela Romera Asenjo, *El bodegón español en el siglo XVII: desvelando su naturaleza oculta* z 2009 roku¹⁵.

Francisco Pacheco w swym dziele *El arte de la pintura*, ukończonym w 1638 roku, dokonał klasyfikacji gatunków malarstwa w hierarchii prezentującej je od pospolitych aż po najszlachetniejsze. I tak, najbardziej banalnym gatunkiem wedle Pacheki miało być przedstawienie kwiatów, potem owoców, następnie zaś pejzażu oraz zwierząt. Gradację tę wieńczył portret. W pismach włoskich teoretyków, na których się opierał, szczytem malarstwa były przedstawienia historyczne, odnoszące się zarówno do tematyki religijnej, jak i świeckiej. Peter Cherry podaje, że wedle kontraktu z 1628 roku za wyobra-

1800, kat. wyst., Madrid, Museo del Prado 1995, Madrid 1995.

⁸ *El bodegón español. De Zurbarán a Picasso*, kat. wyst., Bilbao, Museo de Bellas Artes 1999-2000, Bilbao 1999.

⁹ F. C a l v o S e r r a l l e r, *Flores españolas del Siglo de Oro. La pintura de flores en la España del siglo XVII*, kat. wyst., Madrid, Museo del Prado 2002-2003, Madrid 2002.

¹⁰ Tłum. I. Barzdevics, Madrid 1999.

¹¹ Barcelona 1971.

¹² *El Bodegón...*

¹³ Frankfurt am Main 2000.

¹⁴ Madrid 2002.

¹⁵ Madrid 2009.

żenia owoców płacono w Hiszpanii po sześć realów, za przedstawienia kwiatów dziewięć, a za wizerunki świętych szesnaście. Klasyfikację Pacheca powtórzył w swoim dziele *El Museo pictórico* Antonio Palomino, uznając twórców martwych natur za kopistów. Zasługą Palomina było definitywne utożsamienie terminu *bodegón* z martwymi naturami, z wyłączeniem zaliczanych uprzednio doń scen kuchennych¹⁶.

Traktat *El arte de la pintura* jest pierwszym źródłem mówiącym o martwych naturach w malarstwie hiszpańskim. Jego autor – Francisco Pacheco – uprawiający zresztą ten gatunek malarstwa, wspominał z nazwiska trzech artystów szczególnie aktywnych na tym polu, działających w Toledo: Blasa de Prado i jego ucznia, Juana Sáncheza Cotána oraz aktywnego w Madrycie Juana van der Hamen. Pacheco dodał, iż przedstawienia kwiatów Juana van der Hamen „mogą sprawiać rozkosz”, z kolei *bodegones* Velázquez – jego zdaniem – „są prawdziwą imitacją rzeczywistości”. Genezy tego gatunku autor traktatu dopatrywał się w tradycji malarstwa dekoracyjnego o charakterze groteskowym, którego szczególny rozwój związany był z odkryciem na początku XVI wieku *Domus Aurea*. Choć Pacheco nie oglądał jego dekoracji w Italii, jednak znał je dzięki swemu przyjacielowi, Pablowi de Céspedes (1538-1608), mieszkającemu w Rzymie i tworzącemu tego rodzaju dzieła. W Andaluzji ten gatunek malarstwa pojawił się głównie jako element dekoracji sufitów, obejmujący przede wszystkim kwiaty i owoce. Pierwsze tego rodzaju prace wykonali Julio de Aquiles i Alexander Mayner około 1535 roku w pałacu Karola V w Alhambrze w Grenadzie¹⁷.

W przeciwieństwie do dworu, rynek sewilski zasadniczo był zdominowany przez obrazy religijne, dlatego też artyści chcąc znaleźć pracę tworzyli przede wszystkim dzieła przedstawieniowe o tematyce związanej z treściami wiary. Wpłynęło to na powstrzymanie rozwoju malarstwa świeckiego w Sewilli, zwłaszcza *bodegones* i pejzażu, aż do 3. dekady XVII wieku. Choć gatunki te nie były szczególnie cenione w XVII stuleciu w Andaluzji, jednak artyści chętnie włączali martwe natury w swe dzieła o innej tematyce, zwłaszcza

¹⁶ F. P a c h e c o, *El arte de la pintura* [Sevilla 1649], (ed. B. Bassegoda i Hugas, ed. 2) Madrid 2001, s. 503-533; A. P a l o m i n o, *Vidas [El museo pictórico y escala óptica, 1715-1724]*, Madrid 1986, s. 155-156; F. C a l v o S e r r a l l e r, *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, ed. 2, Madrid 1991, s. 617-622; C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 48-49; S c h e f f l e r, *Das spanische Stillleben...*, s. 78-108, 115-145; A t e r i d o, *El bodegón...*, s. 11-12.

¹⁷ P a c h e c o, *El arte...*, s. 511-512; P é r e z S á n c h e z, *Pintura española...*, s. 21-23.

religijnej. Dokonał tego sam Pacheco, który, malując w 1616 roku obraz wyobrażający *Aniołów usługujących Chrystusowi*, ukazał zastawiony stół wraz z kilkoma przedstawionymi na nim znakomitymi martwymi naturami¹⁸.

Pierwsze andaluzyjskie *bodegones* z początku XVII wieku były bardziej skromne niż flamandzkie czy włoskie, i zasadniczo nie prezentowały wysokiego poziomu artystycznego. Najczęściej powstawały one samoistnie, bez zamówień i zleceń; sprzedawano je w pracowniach artystycznych przede wszystkim mniej wymagającym klientom. Pełniły one głównie rolę dekoracyjną, zdobiąc jadalnie, werandy i letnie rezydencje. Często malowidła te tworzyły serie składające się z sześciu a nawet dwunastu płócien. Zazwyczaj zawieszano je w mniej eksponowanych miejscach, ponad drzwiami i oknami, stąd nierzadko wykonywano je na wąskich płótnach¹⁹. Sewilskie *bodegones* były także częstym przedmiotem eksportu na rynek amerykański, gdzie miały walory nostalgiczne, podkreślające tęsknotę za ojczyzną²⁰.

Początki malarstwa martwych natur w Sewilli wciąż pozostają nieznane. Za pierwsze dzieło tego rodzaju, sygnowane i datowane, uważa się *bodegón* z koszykiem pomarańczy z 1633 roku, autorstwa Francisca de Zurbarána. Jednak gatunek ten znany był wcześniej. Jednym z pierwszych malarzy martwych natur w Hiszpanii był Pablo de Céspedes, artysta kordobański, erudyta, przyjaciel Pacheca. Był on mistrzem jednego z najwcześniejszych bodegonistów andaluzyjskich, Antonia Mohedano, któremu przypisano prace nad ozdobieniem sufitu w Galerii *del Prelado* pałacu arcybiskupiego w Sewilli, wykonane około 1604 roku z polecenia kard. Fernanda Niño de Guevary. Dzieło to, o niezwykle rozbudowanym programie ikonograficznym, prezentuje bogatą dekoracyjność, łącząc elementy groteski, dekoracji roślinnej i zwierzęcej, w naturalistycznym wydaniu²¹.

Także w kolekcji Księcia de Alcalá w Sewilli po 1620 roku znajdowała się seria czternastu *bodegones*, namalowanych przed 1610 rokiem przez Antonia Mohedano. Gatunek ten uprawiał również Blas de Ledesma z Grenady,

¹⁸ E. V a l d i v i e s o, *Francisco Pacheco (1564-1644)*, Sevilla 1990, s. 26-27; C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 55.

¹⁹ C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 49, 53-55.

²⁰ Zob. D. K i n k e a d, *Artistic Trade between Sevilla and the New World in the Mid-Seventeenth Century*, „Boletín de Investigaciones Históricas e Estéticas”, vol. XXV, Caracas 1983, s. 73-101.

²¹ P a c h e c o, *El arte...*, s. 511; P é r e z S á n c h e z, *Pintura española...*, s. 70, 80-82; C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 28-30; S c h e f f l e r, *Das spanische Stilleben...*, s. 180-192; A t e r i d o, *El bodegón...*, s. 24-25.

choć na dużo niższym poziomie, czego świadectwo znajdujemy w jego naj-słynniejszym dziele *Kosz czereśni i lilie* z High Museum of Art w Atlancie. Źródła mówią również o nieznanym dziś pracach o tej tematyce, namalowa-nych w trzeciej dekadzie XVII wieku przez Francisca López Caro. Zachowała się nadto dokumentacja odnosząca się do martwych natur z 1627 roku, autorstwa kordobańskiego malarza, Juana de Zambrano, który osiadł w Sewilli jednak dopiero w 1634 roku²².

Francisco de Zurbarán, genialny artysta hiszpańskiego baroku, choć specja-lizował się głównie w malarstwie religijnym, często jednak w swych pracach ukazywał martwą naturę jako jeden z elementów obszernych kompozycji²³. Urodził się w 1598 roku w Fuente de Cantos w rodzinie kupieckiej, prawdo-podobnie o korzeniach baskijskich. W wieku 16 lat wszedł do warsztatu malarza Pedra Díez de Villanueva w Sewilli, który opuścił w 1617 roku i wyjechał do Llereny, gdzie założył własną pracownię. W 1626 roku przybył ponownie do Sewilli w związku z dużym kontraktem na wykonanie malowideł do klasztoru dominikańskiego San Pablo. Namalował wówczas m.in. słynne *Ukrzyżowanie* (Chicago, Art Institute), ujawniające silne wpływy ma-larstwa Caravaggia. Za tym zleceniem pojawiły się następne – od trynitarzy, franciszkanów i mercedariuszy, co sprawiło, że w 1629 roku artysta na zaproszenie władz miasta osiadł na stałe w stolicy Andaluzji. W krótkim czasie stał się jednym z najpopularniejszych malarzy w Sewilli; zamawiano u niego wiele dzieł do kościołów i klasztorów. Sława artysty dotarła nawet na dwór królewski, skąd otrzymał zamówienie na malowidła do pałacu Buen Retiro od króla Filipa IV, który niebawem mianował go malarzem dworskim. Podróż artysty do Madrytu w 1634 roku miała się odbyć dzięki wstawiennictwu Velázquez, który był rówieśnikiem Zurbarána i odbywał swoją formację w tym samym czasie w Sewilli. Zurbarán jako coraz popularniejszy artysta, podejmował zlecenia z różnych części Andaluzji i Estremadury, czego świadectwo dają przede wszystkim dwa ważne zbiory płócien z klasztoru hieroni-mitów w Guadalupe oraz kartuzji w Jerez. Często wysyłał też swe prace do Ameryki. W 1658 roku przeniósł się do Madrytu, żywiąc nadzieję na stano-wisko malarza *de cámara*. Tam utrzymywał ożywione kontakty z Velázquezem, w procesie którego był świadkiem, gdy ten ubiegał się o przyjęcie do elitarnego zakonu św. Jakuba. Zmarł jednak już w 1664 roku²⁴.

²² P é r e z S á n c h e z, *Pintura española...*, s. 71, 78; C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 30, 130-131; R o m e r o A s e n j o, *El bodegón...*, s. 161.

²³ T. de A n t o n i o, *Zurbarán y la pintura de bodegones*, w: *El Bodegón*, s. 259-272.

²⁴ E. V a l d i v i e s o, *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, ed. 3,

Choć Zurbarán stworzył niewiele martwych natur, najczęściej powstawały one w artystycznym porywie lub na konkretne zlecenie, jednak te, które wyszły spod jego pędzla, zaliczane są do najciekawszych w tym gatunku, w całym hiszpańskim malarstwie XVII wieku. Jak podkreślił Aterido, przedmioty ukazywane przez Zurbarána przekraczają w swym znaczeniu porządek rzeczywistości, nabierając nowego wymiaru. Choć na pozór ukazują one zwyczajne przedmioty nieożywione czy produkty właściwe kulturze śródziemnomorskiej, przedstawione najczęściej na prostych, drewnianych stołach, jednak, nie są to wyłącznie dzieła naturalistyczne, lecz obrazy o charakterze kontemplacyjnym, mające niezwykle walory estetyczne. Większość znanych jego samoistnych martwych natur powtarza motywy występujące w dużych kompozycjach²⁵.

Bodegón z koszem pomarańczy (il. 1) to płótno, gdzie malarz przedstawił rekwiizyty w naturalnej skali. Obniżając punkt widzenia sprawił, iż ukazane obiekty nabrały cech monumentalności, jaką trudno spotkać przy spoglądaniu na stół z góry. Ustawiony centralnie kosz pomarańczy jest flankowany przez dwa metalowe talerze różnej wielkości. Przedmioty te zdają się namawiać widza do ich kontemplacji, jakby takie było ich przesłanie, nie zaś zachęta do konsumpcji. Wierność szczegółom w tym dziele jest zdumiewająca. Dotyczy to zarówno koszyka, jak i gałązki z kwiatami pomarańczy. Zurbarán stosuje ciemne tło, które doskonale wydobywa przedstawione przedmioty i ukazuje umiejętność żonglowania światłem. W tym wypadku wydaje się, iż zarówno pomarańcze, jak i cytryny zanurzone są w połowie w świetle, a w połowie pozostają pogrążone w cieniu²⁶.

Przedmioty te, choć ustawione zostały na stole, to ich ekspozycja bardziej przypomina paramenty liturgiczne poświęcone Bogu, złożone na ołtarzu. Inni badacze sugerowali nawet, iż w przywołanej martwej naturze Zurbarána kwiaty i owoce pomarańczy oraz wodę w filiżance należy odnieść do czystości i macierzyństwa Maryi, a róże do cnoty miłości. Rzeczywiście, zwłaszcza w swych pierwszych pracach Zurbarán często ukazywał martwą naturę, która

Sevilla 2002, s. 173-194.

²⁵ C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 249; A t e r i d o, *El bodegón...*, s. 44. Peter Cherry sugeruje, iż zapewne Zurbarán poznał słynne martwe natury malowane od 1603 roku przez kartuzjańskiego zakonika z Grenady, Sáncheza Cotána (1560-1627).

²⁶ P é r e z S á n c h e z, *Pintura española...*, s. 75-76; C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 249-251; t e n ż e, *The Golden Age of Still-Life Painting in Spain and Italy*, w: *In the Presence of Things. Four Centuries of European Still-Life Painting*, vol. I: 17th-18th Centuries, kat. wyst., Calouste Gulbenkian Museum 2010, Lisbon 2010, s. 93.

miała podkreślić głębię znaczenia symbolicznego całości przedstawienia, co odnosiło się przede wszystkim do malarstwa religijnego²⁷.

Ten, bodaj najbardziej znany jego *bodegón*, sygnowany i datowany 1633, przywołuje dokładnie identyczny talerz, filiżankę i różę, które występują na małym płótnie datowanym na około 1630 rok z National Gallery w Londynie, a wcześniej przedstawione zostały na pochodzącym z 1625 roku płótnie *Uzdrowienie bł. Reginalda z Orleanu* z sewilskiego kościoła św. Marii Magdaleny czy w *Edukacji Maryi*, z kolekcji Abelló. W obu tych dziełach, naczynia te podkreślały cnoty czystości i miłości²⁸.

Martwa natura z czterema naczyniami (il. 2) z Museo del Prado z około 1650 roku i niemal identyczna wersja tego dzieła z Museu d'Art de Catalunya w Barcelonie prezentuje stosunkowo rzadki w hiszpańskim malarstwie temat wewnątrz gatunku *bodegones*. Choć podobne przedmioty pojawiały się już w pracach Velázquez, jednak koncentracja na samych naczyniach, bez dodatkowych produktów spożywczych, jest czymś wyjątkowym. Te gliniane i srebrne obiekty, elementy gospodarstwa domowego, używane do wody w każdym domostwie andaluzyjskim tamtego czasu, podkreślają ich walory estetyczne, ale równocześnie mogą też wskazywać na znaczenie wody w kulturze hiszpańskiej. Artysta tak odmienne przedmioty wykonane z różnych materiałów ukazał w naturalnej skali, a poprzez zastosowaną kompozycję zmusił widza do koncentracji na ich formie. Wprowadzone oświetlenie sprawia, iż na płótnie nabierają one niemal rzeźbiarskiego charakteru; silny kontrast światła i cienia różnicuje poszczególne elementy wyeksponowanych naczyń. Dzieła te cechuje zarówno prostota, widoczna w kompozycji i materiale ukazanych przedmiotów, jak i, paradoksalnie, skromność środków wyrazu podkreślająca wirtuozerię mistrza. Te pełne prostoty przedmioty użytku codziennego nie mają w sobie nic z prostactwa i banału²⁹.

²⁷ Jordan, Cherry, *Spanish Still Life...*, s. 102-103; J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, ed. 4, Madrid 1996, s. 202; J. Baticle, *Convento de Nuestra Señora de la Merced Calzada. Sevilla*, w: Zurbarán..., kat. wyst., Madrid, Museo del Prado 1988, Madrid 1988, s. 91.

²⁸ O. Delenda, *La familia de la Virgen*, w: Zurbarán..., kat. wyst., Madrid, Museo del Prado 1988, Madrid 1988, s. 361-362; Jordan, Cherry, *Spanish Still Life...*, s. 20; P. Cherry, *Francisco de Zurbarán. Taza de agua y una rosa sobre bandeja de plata*, w: Calvo Serraller, *Flores españolas...*, s. 114-115. Inny *bodegón* Zurbarána z koszykiem jabłek i brzoskwiń pochodzi z lat trzydziestych XVII wieku. Martwe natury, którym nadawano głębokie znaczenie symboliczne, zwłaszcza te, które nie pobudzały np. zmysłów smaku, w takich dziełach jak u Zurbarána, nazywane są *bodegones de cuaresma*. Zob. Aterido, *El bodegón...*, s. 56.

²⁹ Naczynie przedstawione z prawej strony znalazło się także w *Zwiastowaniu* z kolekcji

Wyjątkowe w twórczości Zurbarána jest także wielokrotnie powtarzane przedstawienie Baranka np. z Museo del Prado (il. 3), z około 1631 roku. Ukazuje ono baranka naturalnej wielkości, na kamiennym stopniu, spętanego, i przygotowanego do złożenia w ofierze. Jest to wyjątkowe osiągnięcie nadania symbolicznego znaczenia przedstawieniu martwej natury w siedemnastowiecznym malarstwie hiszpańskim. Namalowanie wełnianej skóry wskazuje, iż artysta musiał tworzyć mając przed sobą realne zwierzę. Temat spętanego stworzenia, bez wątpienia odnoszony do Baranka Bożego, który został złożony w ofierze za zbawienie świata, znajduje swe potwierdzenie w innych dziełach Zurbarána. Jedno z nich, sygnowane i datowane w 1639 roku, przedstawia związanego baranka bez rogów z aureolą i napisem nawiązującym do słów proroka Izajasza (53, 7) *Tanquam agnus* (jak Baranek)³⁰.

Znane dziś *oeuvre* Juana de Zurbarána wskazuje, iż pomimo młodego wieku był on jednym z najbardziej nowatorskich i pomysłowych twórców martwych natur w hiszpańskim malarstwie XVII wieku. Urodził się w 1620 roku w Llerenie. Prawdopodobnie przybył do Sewilli wraz ze swoim ojcem Franciskiem w 1629 roku. Tam odbył praktykę w warsztacie ojca, z czasem stając się jego pomocnikiem i współpracownikiem. Nie znamy ani jednego jego dzieła przedstawiającego postać ludzką, za to zasłynął jako znakomity malarz martwych natur, które zaczął malować bardzo wcześnie, gdyż noszą daty powstania od 1639 roku. Odebrał znakomite wykształcenie dzięki zasobności domu rodzinnego; uczył się nawet tańca dworskiego i pisania poezji. W sierpniu 1641 roku ożenił się z Marianą de Quadros, córką adwokata *Real Audiencia* w Sewilli, która wniosła w posagu fortunę szacowaną na 50 tysięcy realów. Było to jedno z najbardziej intratnych małżeństw wśród młodych artystów sewilskich tamtego czasu. Juan rychło zaczął prowadzić pełne przepychu i wystawności życie, trwoniąc fortunę swej żony. Swemu synowi nadał imię Francisco Máximo. W 1642 roku zamieścił swój sonet jako wstęp do

March, datowanym po 1650 roku. P é r e z S á n c h e z, *Pintura española...*, s. 86; O r i h u e l a, *Bodegón de cacharros...*, w: *La belleza de lo real...*, s. 76-77; C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 252; O p p e r m a n n, *Das spanische Stillleben...*, s. 43-45. Te pełne powagi i skromności *bodegones* Zurbarána różnią się niezwykle od pojawiających się w szkole madryckiej martwych natur, ukazujących bogatą zastawę stołową, przedmioty metalowe i szklane, połyskujące blaskiem, obecne choćby w dziełach Juana Bautisty de Espinosa.

³⁰ A. E. P é r e z S á n c h e z, *Agnus Dei*, w: *Zurbarán*, kat. wyst., Madrid, Museo del Prado 1988, Madrid 1988, s. 435-437; M. O r i h u e l a, *Agnus Dei*, w: *La belleza de lo real...*, s. 78-79; C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 254. Ten sam baranek w identycznej pozie został ukazany przez Zurbarána w 1638 roku w *Adoracji pasterzy* z kartuzji w Jerez, dziś w Muzeum w Grenoble.

Discursos sobre el arte de danzado Juana de Esquivela. Zmarł przedwcześnie w 1649 roku, zarażony dżumą. Juan de Zurbarán prawdopodobnie tworzył w Sewilli przez dziesięć lat. Malował przede wszystkim *bodegones*, ale także sceny religijne, które, niestety, nie zachowały się. Należały do nich m.in. dwa przedstawienia ukazujące cuda Matki Boskiej Różańcowej, wykonane dla dominikańskiego bractwa pod tym wezwaniem z Carmony, na które kontrakt podpisał w 1644 roku³¹.

Najstarszą martwą naturą jego pędzla jest *Talerz z winogronami* (il. 4), sygnowany i datowany w roku 1639. Tego rodzaju przedstawienia były bardzo modne na dworze, o czym przekonał się osobiście Francisco de Zurbarán podczas swej podróży do Madrytu w 1634 roku. Dzieło to sporządzono na małym kawałku miedzi, nawiązując do popularnych martwych natur malowanych na królewskim dworze. Juan przedstawił trzy różne rodzaje winogron w naturalnej skali, chcąc wskazać na zróżnicowanie efektów świetlnych. Trzy różne kolory pozwoliły artyście również na gradację intensywności światła, co dało efekt pseudoperspektywy. Żółte winogrona z lewej strony są najbliższej światła, przez co mają niezwykle intensywny koloryt, znajdujące się w środku czerwone owoce mają ton pośredni, a najdalej umiejscowione czarne grona zdają się wręcz tonąć w cieniu³².

Wczesnym dziełem Juana de Zurbarána jest także *Talerz z owocami i szczygłem*. Ten małych rozmiarów obraz ukazuje obfitość owoców z pękniętym granatem w centrum ozdobionym kwiatami. Przedstawieniu towarzyszy mnogość szczegółów; na owocach można dostrzec osę, na kwiatkach motyla. Motyw szczygła jedzącego owoce nawiązuje do przedstawienia pędzla starożytnego malarza, Zeuksisa z Heraklei, który tak realistycznie namalował winogrona, iż ptaki chciały je dziobać. Juan nie zostawia jednak wątpliwości, kto jest mistrzem w przedstawieniu martwych natur, gdyż na jego obrazie ptak rozkoszuje się winogronami i zjada je ze smakiem³³.

Z pewnością młodego Juana zainspirowały martwe natury malowane przez ojca, zwłaszcza *Kosz z pomarańczami*, dzięki którym dbałość o szczegóły

³¹ C. P e m a n, *Juan de Zurbarán*, „Archivo Español de Arte”, t. XXXI, Madrid 1958, s. 193-211; J o r d a n, *Spanish Still Life...*, s. 222-224; C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 255, 547-549.

³² P é r e z S á n c h e z, *Pintura española...*, s. 77; J o r d a n, *Spanish Still Life...*, s. 224-225; J o r d a n, C h e r r y, *Spanish Still Life...*, s. 106; C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 255; M. M. C u y á s, *Bodegón con plato de uvas*, w: *El bodegón español. De Zurbarán...*, s. 164-165.

³³ J o r d a n, C h e r r y, *Spanish Still Life...*, s. 106-107; C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 256.

oraz oświetlenie tenebrystyczne zostały przyswojone przez młodego artystę. Ślady tej lekcji znajdujemy w wielu jego pracach. Należą do nich m.in. *Talerz z pigwą, śliwkami, winogronami i figami* oraz *Gruszki w porcelanowej misie*. Juan jednak w swych martwych naturach szukał mocniejszych efektów świetlnych, używając intensywnych cieni, by wyeliminować refleksy światła. Są to więc kompozycje dynamiczne, o pełnym dramaturgii oświetleniu, przywołujące dzieła tego gatunku ze szkoły neapolitańskiej³⁴.

Juan de Zurbarán namalował także dwie martwe natury ukazujące owoce w dużych koszach: *Kosz jabłek, talerz z granatami i kwiaty* oraz *Kosz jabłek i pigwy*, dzieła o sformalizowanej kompozycji, przypominające prace Francisca, zwłaszcza jego *bodegón* z 1633 roku. To odniesienie podkreśla również zastosowanie symetrii czy niemal identycznie namalowany kosz w dziełach ojca i syna³⁵.

Jednakże Juan poszukiwał własnego stylu w swych martwych naturach, przez krótkie pociągnięcia pędzla, tworząc bogatą, różną od pełnej ascetyzmu ojca, płaszczyznę malarską. Jego prace, znacznie bardziej zmysłowe, oddziałują na widza pięknem detalu, widocznym zwłaszcza w przedstawieniu kwiatów. Artysta jawi się przeto jako niezwykle twórczy malarz martwych natur, pomysłowy, mający własną koncepcję tego gatunku, wyzwoloną spod ojcowskiej kurateli. Szczególnie nowatorska wydaje się sygnowana i datowana w 1640 roku *Martwa natura z dzbankami i filiżankami do czekolady* (il. 5). Choć w zasadniczych rysach odpowiada ona głównemu nurtowi przedstawiania w tym gatunku, bo jednak Juan wprowadza w niej wiele nowoczesnych rozwiązań. W przeciwieństwie do ojca nie zachowuje wiernie symetrii, ale grupuje przedmioty wedle własnej intuicji, w duchu modnych wówczas naturalistycznych włoskich martwych natur, które musiał znać. Świetnie radzi sobie z perspektywicznym przedstawieniem poszczególnych przedmiotów, wykorzystując niezwykle grą świetlną. I tak choćby odwrócona filiżanka z jednej strony rzuca swój cień na gliniany dzban, z drugiej, odbija się w metalowym dzbanku pełnią swych kolorów. Juan w tej pracy uciekł się do uka-

³⁴ Nic dziwnego, iż martwa natura z owocami i karczochem z Mänttä w Finlandii, przez dłuższy czas uważana była za dzieło malarstwa neapolitańskiego. Zob. J o r d a n, *Spanish Still Life...*, s. 230-231; J o r d a n, C h e r r y, *Spanish Still Life...*, s. 108-109; M. M. C u y á s, *Bodegón con plato de membrillos, uvas, higos y ciruelas*, w: *El bodegón español. De Zurbarán...*, s. 168-169; P. C h e r r y, *Juan de Zurbarán. Peras en un cuenco de porcelana*, w: C a l v o S e r r a l l e r, *Flores españolas...*, s. 115-116.

³⁵ J o r d a n, *Spanish Still Life...*, s. 231, 233-234; M. M. C u y á s, *Bodegón con cesto de manzanas, membrillos y granadas*, w: *El bodegón español. De Zurbarán...*, s. 166-167; R o m e r o A s e n j o, *El bodegón...*, s. 185.

zania przedmiotów służących przyjemności picia czekolady, odnosząc się tym samym do delektacji zmysłowej. Pełne powabu są także meksykańskie filiżanki, kontrastujące ze skromnymi glinianymi naczyniami, charakterystycznymi dla martwych natur Francisca. To dzieło musiało wzbudzić wielkie zainteresowanie, gdyż zachowało się kilka jego naśladownictw³⁶.

Artystą związanym z sewilską Akademią Malarstwa był Pedro de Medina Valbuena. Urodził się około 1620 roku, zmarł w wielkiej nędzy w 1691 roku w stolicy Andaluzji. Wciąż niewiele wiemy o tej postaci; był rówieśnikiem Juana de Zurbarána i prawdopodobnie wyłącznie tworzył *bodegones*. Z roku 1645 pochodzi sygnowana i datowana *Martwa natura z jabłkami, orzechami i trzcina cukrową*. Malował on przedmioty słabo oświetlone, delikatnie modelowane, na rozmytym tle, czego najlepszym świadectwem są dwie martwe natury z figami i jabłkami z kolekcji Lázaro Galdiano w Madrycie. Z kolei wprowadzona ostatnio w obieg naukowy przez Rafaela Romero Asenjo świetna *Martwa natura z jabłkami, gruszkami, pigwą i winnym gronem* z kolekcji Naseiro w sposób niezwykle naturalistyczny oddaje szczegóły nadpsutych owoców. Jego *bodegones* były bardzo cenione w środowisku sewilskim. W jednej z kolekcji w stolicy Andaluzji znajdowały się aż dwie pary martwych natur z owocami, rybami i owocami morza oraz sześć obrazów z ptakami. Prawdopodobnie do tej grupy należały wystawione ostatnio na sprzedaż dwie martwe natury z rybami i owocami morza, sygnowane i datowane w 1685 roku, a także pochodzący z tego samego roku, również sygnowany obraz z pomarańczami, owocami morza i chlebem, zachowany w kolekcji Naseiro (il. 6)³⁷.

Martwe natury o charakterze myśliwskim tworzył z kolei Francisco Baranco, czynny w Sewilli między 1630 a 1650 rokiem. Miał on szczególny dar oddawania detali, takich jak pióra, skóra, metal czy szkło. Pociągnięcia jego pędzla były energiczne i żywe; najchętniej uciekał się do przedstawienia w tle efektów zamglonych i rozmytych. Co ciekawe, wiele jego prac zostało wykonanych nie na płótnie, ale na panelach dębowych, importowanych z Niderlandów, co było dość rzadkie wśród malarzy sewilskich tamtego czasu. Niektóre z motywów przezeń stosowanych, jak choćby talerze z ostrygami czy żywe króliki, były charakterystyczne właśnie dla prac artystów z Niderlandów. Być

³⁶ C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 256-259.

³⁷ P é r e z S á n c h e z, *Pintura española...*, s. 78; C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 259-260; O p p e r m a n n, *Das spanische Stillleben...*, s. 48; R o m e r o A s e n j o, *El bodegón...*, s. 223-231.

może zresztą sam malarz był pochodzenia flamandzkiego, a nieczęste na półwyspie Iberyjskim nazwisko może stanowić formę zhispanizowaną³⁸.

Z roku 1647 pochodzą jego cztery sygnowane i datowane martwe natury, być może należące do jednej serii. Jedna z jego prac, przechowywana w londyńskiej Apelles Collection, ukazująca naczynie z czekoladą i martwe ptaki, może być nawiązaniem do podobnego płótna Juana de Zurbarána. Inna, to *Martwa natura z ptakami i królikiem* (il. 7) z madryckiej kolekcji Juana Abelló, znakomite, nowatorskie dzieło o kilku planach, nawiązujące do wzorów flamandzkich. Jego malowidła przywołują styl Pedra de Mediny. Obaj sięgali do rzadkich w Hiszpanii motywów, jak np. owoce morza. Niedawno dołączono do *oeuvre* artysty martwą naturę z głową barana i bakłażanami, która podczas prac konserwatorskich ujawniła sygnaturę artysty. Dzieło to, przechowywane w Budapeszcie w Muzeum Sztuk Pięknych, zdradza wpływ prac Diega Velázqueza³⁹.

Mieszkający od 1628 roku w Sewilli Pedro de Camprobín y Passano wyspecjalizował się głównie w malowaniu martwych natur, zwłaszcza kwiatów. Urodził się w Almagro w 1605 roku. Formację artystyczną odbył w Toledo w pracowni Luisa Tristána. Tworzył w Toledo i okazjonalnie w Madrycie, nim osiadł na stałe w Sewilli. Tam ożenił się z Marią de Encalada, z którą dochował się czwórki potomstwa. W 1630 roku zdał egzamin mistrzowski. Był członkiem założycielem Akademii Malarstwa w 1660 roku. Należał także do Bractwa Sakramentalnego del Sagrario. Zmarł w 1674 roku w Sewilli⁴⁰.

Był artystą specjalizującym się w malowaniu martwych natur, czemu poświęcał się już w czasie pobytu w Toledo. Tam zetknął się z dziełami Alejandra de Loarte, a w Madrycie z pracami Juana van der Hamen. Camprobín nadał obowiązującej wówczas w Sewilli estetyce Zurbarána nową formę, wzbogacając ją elegancją i przepychem oraz wprowadzając elementy malarzkie flamandzkich bodegonistów z 1. tercji XVII wieku. Jego martwe natury pełne są wykwintności, wraz z delikatną i subtelną paletą stosowanych kolorów. Pierwsze prace o tej tematyce były dość skromne, o ubogiej kompozycji, ukazującej symetrycznie rozłożone na stole przedmioty. W ostatniej fazie twórczości jego *bodegones* nabrały dynamiki, wedle obowiązującej estetyki

³⁸ C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 261-262; R o m e r o A s e n j o, *El bodegón...*, s. 191.

³⁹ C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 261-262; R o m e r o A s e n j o, *El bodegón...*, s. 190-201; A t e r i d o, *El bodegón...*, s. 74-75.

⁴⁰ C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 262-263. Na temat życia Pedra de Camprobín y Passano zob. tamże, s. 551-553; R o m e r o A s e n j o, *El bodegón...*, s. 201-221.

barokowej, ukazując przedmioty na różnych planach i otwierając tło przedstawień z pomocą okien i balkonów, przez które można było dodatkowo kontemplować architekturę⁴¹.

Najstarsze jego prace, jakie znamy dzisiaj, datowane są około 1650 roku i przedstawiają owoce oraz martwe ptaki. Jak podkreślił Peter Cherry, dzieła te powstały tuż po straszliwej epidemii dżumy z 1649 roku, która pozbawiła życia połowę populacji Sewilli, w tym najbardziej utalentowanego bodegonistę Juana de Zurbarána. Wobec powszechnego wówczas braku żywności, martwe natury okazały się szczególnie atrakcyjne dla sewilskiej klienteli. Później artysta wykonał także serię niezwykle dekoracyjnych, epatujących luksusem *bodegones*, ukazujących zastawione stoły, przypominających włoskie prace Evarista Baschenisa i Bartolomea Bettery. W tych dziełach Camprobína obok pokarmów pojawiają się również instrumenty muzyczne oraz kwiaty, w tle natomiast widoki miast i wiszące draperie⁴².

W pracach pochodzącego z Kastylii Camprobína wyraźnie przebija wpływ miejscowej tradycji andaluzyjskiej, zwłaszcza martwych natur Zurbarána. W swym dziele *Kosz kwiatów*, należącym do Księcia de Ibarra z Sewilli, Camprobín przedstawił także filiżankę i różę ze słynnego obrazu Zurbarána *Kosz pomarańczy* z 1633 roku. Z kolei para martwych natur z koszami pomarańczy i cytryn, przypomina Zurbaránowski *Kosz z jabłkami i brzoskwiniami*. Wiele malowideł Camprobína przywołuje także stylistykę prac Juana de Zurbarána, do tego stopnia, iż nierzadko prace tego drugiego były wcześniej wiązane z nazwiskiem Camprobína, np. słynny *Talerz z owocami i szczygłem* oraz *Gruszki w porcelanowej misie*. W tym pierwszym z dzieł pojawia się motyl, bardzo często obecny w pracach Camprobína. Malowana na desce *Misa owoców* (il. 8) z 1656 roku stanowiła część pary z inną martwą naturą z owocami, w której widoczne są silne wpływy flamandzkie. W latach pięćdziesiątych XVII wieku styl Camprobína stał się bardziej dojrzały, choć artysta wciąż uciekał się do wąskiej grupy tematów, ukazując przede wszystkim pokarmy, kwiaty i obiekty rzemiosła artystycznego⁴³.

Camprobín był przede wszystkim pierwszym sewilskim malarzem kwiatów (il. 9), który zmonopolizował ten obszar w drugiej połowie XVII stulecia.

⁴¹ P é r e z S á n c h e z, *Pintura española...*, s. 77-78; V a l d i v i e s o, *Historia de la pintura...*, s. 199-200.

⁴² C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 262-264; R o m e r o A s e n j o, *El bodegón...*, s. 210-215.

⁴³ J o r d a n, C h e r r y, *Spanish Still Life...*, s. 110-114; C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 264-265.

Artysta wykształcił dwa zasadnicze typy przedstawień kwiatów: w koszach i dzbanach. Ponieważ prace te miały szczególne walory dekoracyjne, często były zawieszane ponad drzwiami i oknami. Dlatego też malarz najczęściej stosował obniżony środek optyczny⁴⁴. Wykonał mnóstwo tego rodzaju prac, z pewnością nie malując ich wyłącznie ze studiów natury, prezentując wiązanki kwiatów traktowanych niezwykle delikatnie, uwydatniając biel róż lub kaliny koralowej. Niektóre z jego kompozycji kwiatowych są nawet ekscentryczne z punktu widzenia botaniki⁴⁵. Zapewne liczne dzbany i tła obrazów oparte były na rycinach. Seria dwunastu przedstawień floralnych miała znajdować się w kaplicy Matki Boskiej Bolesnej w kościele św. Pawła w Sewilli, co wskazuje na duże uznanie artysty w tym gatunku. W niektórych swych dziełach Camprobín łączył motywy tradycyjnych andaluzyjskich martwych natur z przedstawieniami floralnymi, co było powszechne w środowisku maldryckim, m.in. w pracach Juana van der Hamen czy Juana de Arellano⁴⁶.

Andrés Pérez był artystą tworzącym martwe natury w ostatnich latach XVII wieku i na początku XVIII stulecia. Urodził się w Sewilli w 1660 roku, choć niektórzy przesuwają tę datę aż po 1669 rok. Zmarł w 1727 roku. Był synem malarza sewilskiego Francisca Péreza de Pinedy. Ojciec nauczył go malarstwa w kanonach stylistycznych Murilla. Był wziętym malarzem kwiatów. Do jego *oeuvre* należą m.in. dwa płótna z sewilskiego Museo de Bellas Artes, pierwotnie przypisywane Lucasowi Valdésowi i Matíasowi Arteadze: *Abraham z Melchizedekiem* oraz *Dawid z Achimelekiem*, a także pochodzący już z początków XVIII stulecia sygnowany i datowany *Sąd Ostateczny* z tego samego muzeum, dzieło archaiczne, oparte na szesnastowiecznej rycinie Jeana Cousina⁴⁷.

Świadectwo jego umiejętności odkrywa kilka dzieł o tematyce religijnej, w których znalazły się duże partie floralne. Są to: *Św. Anna z Joachimem i Maryją* z Museo de Bellas Artes w Kordowie, gdzie postaci ludzkie ujęte zostały kwietnymi gałązkami oraz *Dziecię Jezus śpiące na krzyżu* i *Cierpiące Dziecię Jezus*, obydwa z prywatnych sewilskich kolekcji. Prace te, pełne barokowego przepychu, przywołują malowidła Juana de Arellano i Bartolomé Péreza. Zachowało się także kilka osobnych przedstawień kwiatów we flakonach (il. 10), wskazujących na ewolucję stylu artysty. Datowane na przełom

⁴⁴ P. C h e r r y, *Pedro de Camprobín. Florero con lirios, rosas y mariposas*, w: C a l - v o S e r r a l l e r, *Flores españolas...*, s. 131-133.

⁴⁵ T e n z e, *Arte y naturaleza...*, s. 266.

⁴⁶ Tamże, s. 265-267.

⁴⁷ R o m e r o A s e n j o, *El bodegón...*, s. 247.

XVII i XVIII stulecia, cechują się harmonią kompozycji oraz wiernością szczegółom, co wskazuje, iż powstały one według naturalnych modeli⁴⁸.

Także Bartolomé Esteban Murillo pokazał niezwykłą umiejętność przedstawiania martwych natur, wpisując je zarówno w malarstwo religijne, jak i portrety. Murillo przyszedł na świat w ostatnich dniach grudnia 1617 roku jako najmłodsze z czternaściorga dzieci w rodzinie fryzjera, Gaspara Estebana i Marii Pérez Murillo, siostry malarza Antóna Péreza. Został ochrzczony w kościele św. Marii Magdaleny w Sewilli 1 stycznia 1618 roku. W wieku dziewięciu lat stracił ojca, a kilka miesięcy później również matkę; wówczas zaopiekowała się nim starsza siostra Ana oraz jej mąż, także fryzjer, Juan Agustín Lagares. Mając lat piętnaście Bartolomé Esteban podjął decyzję o wyjeździe do Ameryki w poszukiwaniu łatwiejszego życia, śladem swego najstarszego brata i jednej z sióstr. Nie znajdujemy dowodów, że do takiej podróży doszło i należy raczej przypuszczać, że skończyło się na planach. Młody artysta, używając nazwiska swej babki ze strony matki, około 1633 roku wstąpił do pracowni Juana del Castillo, zaślubionego z córką Antóna Péreza. Pod okiem mistrza terminował około pięciu lat. Właściwie wciąż nie posiadamy szczegółowych informacji na temat formacji artystycznej i życia Murilla, do czasu, gdy był już znanym i liczącym się malarzem. Zapewne jeszcze w roku 1642 odbył swą pierwszą podróż do Madrytu, gdzie zapoznał się z Diego Velázquezem i jego twórczością. Wiadomo, że w 1658 roku odbył ponowną wyprawę do Madrytu, w czasie której oglądał królewskie kolekcje. Jego zasługą było też powołanie do życia w 1660 roku Akademii Malarstwa w Sewilli. W 1665 roku został członkiem elitarnego bractwa La Santa Caridad w stolicy Andaluzji, co z jednej strony rozbudziło jego wyobraźnię miłosierdzia, a z drugiej umożliwiło namalowanie cyklu obrazów wchodzących w skład imponującego programu ikonograficznego, autorstwa Miguela Mañary. Zmarł 3 kwietnia 1682 roku i został pochowany w kościele parafialnym sewilskiej dzielnicy Santa Cruz⁴⁹.

Źródła mówią, iż artysta namalował wiele martwych natur z kwiatami i owocami. Kilka z nich zinwentaryzowano w jego atelier po śmierci, kilka znajdowało się również w kolekcji Dona Justina de Neve. Do dziś jednak nie udało się ich zidentyfikować. Sporo jego kompozycji, zarówno o charakterze

⁴⁸ Tamże, s. 247-251.

⁴⁹ D. A n g u l o Í ñ i g u e z, *Murillo: su vida, su arte, su obra*, t. I-III, Madrid 1981; V a l d i v i e s o, *Historia de la pintura...*, s. 211-231.

świeckim, jak i religijnym, prezentuje znakomite martwe natury, jak kosze pełne owoców (il. 11), talerze, dzbany⁵⁰.

Nazwisko działającego w Sewilli flamandzkiego malarza Cornelia Schuta dopiero od kilku lat wiąże się z gatunkiem martwych natur. Wcześniej artysta był utożsamiany wyłącznie z tematyką religijną, portretem i przedstawieniami o charakterze mitologicznym. Urodził się w Antwerpii w 1629 roku. Był synem flamandzkiego inżyniera pracującego w Sewilli w służbie Filipa IV. Prawdopodobnie odbył formację malarską we Flandrii, jak podaje Palomino, w pracowni swego wuja, o tym samym imieniu i nazwisku. Najstarsze informacje źródłowe mówią, iż w 1654 roku zdał egzamin mistrzowski. W Sewilli rozwinął swą działalność artystyczną w kręgu malarzy naśladowujących styl Murilla. Był aktywnym członkiem Akademii Malarstwa od czasu jej założenia w 1660 roku, dwukrotnie nawet wybrany został jej prezesem (w 1670 i 1674 roku). Zmarł w Sewilli w 1685 roku i został pochowany w parafii Najśw. Salwatora⁵¹. Z roku 1665 pochodzi para obrazów jego autorstwa, ukazująca martwe ptaki (il. 12), namalowane w manierze murillowskiej. Artysta wybrał jednak nowoczesny schemat kompozycyjny, w którym znakomicie pokazał poszczególne detale, łącznie z upierzeniem i świetną znajomością anatomii, co wskazuje na wykonanie z natury. Co ciekawe, prace te powstały z jednego kawałka płótna, na którym uprzednio znajdowała się w pełni ukończona Niepokalana⁵².

W drugiej połowie XVII wieku wielką popularnością w Sewilli cieszył się jeszcze jeden, odmienny typ *bodegones*, określane jako *Desengaños de la vida*. Wskutek zbierającej obfite żniwo czarnej śmierci oraz licznych konfliktów zbrojnych, rozwinął się intensywnie nurt ukazujący w formie plastycznej krótkość i kruchość ludzkiego żywota, marność bogactw i zaszczytów światowych w kontekście śmierci. Martwe natury tego typu, którym towarzyszyły najczęściej przedmioty wyprodukowane przez człowieka dla swego użytku i zabawy, zachęcały do refleksji nad sensem i wartością życia ludzkiego. Były to właściwie obrazowe kazania o charakterze moralizatorskim, odwołujące się do starotestamentowej *Księgi Koheleta* i jej przesłania *Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas* (Koh 1-2).

⁵⁰ P é r e z S á n c h e z, *Pintura española...*, s. 100-101; R o m e r o A s e n j o, *El bodegón...*, s. 162.

⁵¹ V a l d i v i e s o, *Historia de la pintura...*, s. 285.

⁵² T o r r e s M a r t í n, *La naturaleza muerta...*, s. 64; P é r e z S á n c h e z, *Pintura española...*, s. 102; R o m e r o A s e n j o, *El bodegón...*, s. 241-245.

Bez troskie i niekiedy wręcz smakowite sewilskie *bodegones* znalazły wówczas nową perspektywę artystyczno-ideową⁵³.

Tematyka ta była jednak obecna już wcześniej w sztuce hiszpańskiej, przede wszystkim w malarstwie kastylijskim. Do najważniejszych twórców tego gatunku należał Antonio de Pereda, który około 1634 roku namalował dla Almirante de Castilla słynne przedstawienie *Desengaños de la vida* (dziś w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu), uznane za modelowe. Utrwaliło ono wiele motywów, które, podkreślając symboliczny wymiar przedstawienia, stały się nieodzowne w tego typu dziełach: książki – oznaczające poznanie, klepsydrę – czas, broń – sławę wojenną, klejnoty i monety – bogactwo, karty – szczęście, portrety kobiece – piękno, zegar wieżyczkowy – umiarkowanie. Najważniejszym elementem tych przedstawień były jednak czaszki – znak śmierci i pokuty, stanowiące zarazem odniesienie do pierwszego człowieka – Adama, a tym samym przywołanie grzechu rajskiego, który sprowadził śmierć⁵⁴.

W sewilskim malarstwie najważniejszym przedstawicielem tego nurtu był Juan de Valdés Leal⁵⁵. Urodził się w stolicy Andaluzji w 1622 roku w rodzinie Fernanda Nisy i Antonii Valdés. Po otrzymaniu tytułu mistrza około 1640 roku, wyjechał do Kordowy. Tam w 1647 roku ożenił się i rozpoczął świetlaną karierę, rychło jednak przerwana, zapewne z powodu epidemii czarnej śmierci w 1649 roku. W 1650 roku ponownie był czynny w Sewilli, czego świadectwo daje rozbudowana seria malowideł wykonanych dla klasztoru Świętej Klary w Carmonie. Po jej ukończeniu powrócił jednak do Kordowy, gdzie w 1655 roku otrzymał duże zlecenie od karmelitów trzewiczkowych na cykl malowideł do retabulum ołtarza głównego. W 1656 roku osiadł ostatecznie w Sewilli. Odtąd, aż do śmierci, poza krótkimi wyjazdami nie opuszczał swego rodzinnego miasta, podejmując tam intensywną działalność artystyczną. W 1660 roku był jednym z założycieli sewilskiej Akademii Malarstwa, której został z czasem prezesem. Rok 1664 miał być przełomowy w jego karierze. Jak podaje Palomino, artysta przebywał wówczas na dworze królewskim, poznał bogate kolekcje monarsze i nawiązał liczne kontakty z innymi malarzami. Od tego czasu często też podejmował się innych aktywności, niż malowanie obrazów sztalugowych, najczęściej złocąc retabula i wykonując polichromie, zyskując fundusze pozwalające utrzymać na godnym

⁵³ G á l l e g o, *Visión y símbolos...*, s. 204-210; C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 43-47.

⁵⁴ A t e r i d o, *El bodegón...*, s. 114-115.

⁵⁵ Zob. V a l d i v i e s o, *Juan de Valdés Leal...*, Sevilla 1988.

poziomie swą rodzinę. W 1667 został członkiem elitarnego bractwa La Santa Caridad w Sewilli, dla którego zrealizował kilka dzieł, m.in. słynne *hieroglify rzeczy ostatecznych*, namalowane w 1672 roku, które utrwaliły jego światową sławę. Po 1680 roku stan jego zdrowia uległ pogorszeniu, jednak artysta nadal pracował przy dekoracji kościołów *La Santa Caridad, de los Venerables* czy klasztornej świątyni *San Clemente*. Zmarł w październiku 1690 roku. Tradycja często ukazywała go jako człowieka konfliktowego, gwałtownego i dumnego, co jednak nie znajduje potwierdzenia w źródłach. Zresztą podobnie jak przypisywano artyście skłonności nekrofilskie i nadmierne zainteresowanie śmiercią, co miało związek ze słynnymi obrazami rzeczy ostatecznych ze świątyni *La Caridad*, które powstały jednak wedle szczegółowo przemyślanego programu ikonograficznego autorstwa Miguela Mañary⁵⁶.

W swym dziele *Alegoria Vanitas* (il. 13), sygnowanym i datowanym w 1660 roku (dziś w Wadsworth Atheneum w Hartford), Valdés Leal przedstawił obfitość atrybutów odnoszących się do władzy, bogactwa i wiedzy. Znajdujemy różne wydawnictwa z zakresu sztuki, architektury, perspektywy i anatomii. Otwarta książka na pierwszym planie to słynne *Diálogos de la pintura* Vicente Carducha z 1633 roku⁵⁷, ukazująca emblemat podkreślający wielkość malarstwa, które w kontekście marności tego świata i tak jest niczym. Valdés Leal złożył swój podpis właśnie na tej ilustracji *Tabula rasa*. Inną księgą jest *De la diferencia entre lo temporal y eterno y crisol de desengaños*, autorstwa jezuita Juana Eusebia Nieremberga z 1640 roku, analizująca dokładnie ten sam temat, marności życia ludzkiego. Obok wielu atrybutów władzy kościelnej i świeckiej, znalazła się czaszka w wieńcu laurowym, zegar, a nawet dymiąca świeca, klejnoty, pieniądze, karty, miniatura, róże. Pełen smutku anioł wydmuchuje bańki mydlane. Kulminację tego przekazu stanowi postać anioła zwracająca się bezpośrednio do widza, odkrywająca malowidło z przedstawieniem Sądu Ostatecznego i palcem wskazująca na Chrystusa Sędziego⁵⁸.

⁵⁶ V a l d i v i e s o, *Historia de la pintura...*, s. 263-283.

⁵⁷ V. C a r d u c h o, *Diálogos de la pintura*, [Madrit 1633], ed. F. Calvo Serraller, Madrid 1979.

⁵⁸ P é r e z S á n c h e z, *Pintura española...*, s. 101; J o r d a n, C h e r r y, *Spanish Still Life...*, s. 115-117; C h e r r y, *Arte y naturaleza...*, s. 47; E. V a l d i v i e s o, *Alegoría de la vanidad...*, w: *El bodegón español. De Zurbarán...*, s. 178-179. Do *Alegorii Vanitas* nawiązuje *Alegoria zbawienia* z 1660 roku, z York City Art Gallery, choć nie jest to w sensie ścisłym przedstawienie martwej natury.

Pełnię przekazu *Vanitas* znajdujemy w dwóch *hieroglifach śmierci* Juana de Valdésa Leala z sewilskiej *La Caridad*. Tu zamiast czaszki pojawia się już sama śmierć z trumną, kosą i całunem oraz zostają zaprezentowane rozkładające się ciała⁵⁹. Pierwsze z malowideł ilustruje nagłe pojawienie się śmierci – *In ictu oculi* (il. 14), gaszącej prawym ramieniem świecę, nad którą widoczne jest tytułowe motto, i deptającej stopą glob ziemi. Przy marmurowym grobie, spowitym bogatym białym i różowo-czerwonym sukniem, znalazły się zbroja i szpada, berło, krzyż papieski, pastorał, mitra, kapelusz kardynalski, tiara, korona cesarska i królewska, order Złotego Runa i liczne księgi religijne, naukowe i historyczne. Dostrzegamy tytuły następujących dzieł: Leóna de Castro – komentarz do Izajasza, Suáreza – *Comentarios a Santo Tomás*, Pliniusza – *Naturalis historiae*, Prudencia de Sandoval – *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*. Wielka otwarta księga ukazuje ilustrację podkreślającą krótkotrwałość ziemskiego tryumfu. Rycina ta, dzieło Theodora van Thuldena wedle rysunku Rubensa, zamieszczona w dziele Gevartiusa *Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Austriaci hispaniarum infantis*, wydanym w 1641 roku, przedstawiała łuk triumfalny, jaki wzniesiono na cześć kardynała infanta Fernanda w związku z jego wkroczeniem do Antwerpii po bitwie pod Nördlingen⁶⁰.

Drugie płótno – *Finis gloriae mundi* – ukazuje kryptę, do której prowadzą schody widoczne w tle, gdzie pojawiają się sowa i nietoperz. We wnętrzu tym znajduje się kilka otwartych butwiejących trumien: na pierwszym planie widoczne jest rozkładające się ciało biskupa, zżerane przez robactwo, obok leży trumna ze zwłokami rycerza Calatravy, pochowanego w stroju zakonnym, w głębi z kolei mający pograżona w cieniu trumna z ciałem w stanie głębokiego rozkładu oraz liczne kości i czaszki, które potęgują makabryczną treść przedstawienia. W górnej części malowidła pojawia się dłoń Chrystusa trzymająca zrównoważoną wagę z dwiema szalami. Równowaga szal wzmocniona została przez wyrażenia *Ni más* (ani więcej), *Ni menos* (ani mniej), podkreślające, iż wszyscy ludzie, bez względu na stan mogą się zbawić lub skazać na potępienie, w zależności,

⁵⁹ Zob. A. Witko, *Program ikonograficzny sewilskiej świątyni La Caridad*, w: *Kultura artystyczna siedemnastowiecznej Sewilli a don Miguel Mañara i jego dzieło*, Kraków 2010, s. 201-256.

⁶⁰ A. Guichot y Sierra, *Los famosos jeroglíficos de la muerte de Juan de Valdés Leal de 1672. Análisis de sus alegorías*, Sevilla 1930, s. 42-52; E. du Gué Trapier, *Valdés Leal Spanish Baroque Painter*, New York 1960, s. 57-58; J. Brown, *Hieroglyphs of Death and Salvation. The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad*, „Art Bulletin” 52(1970), s. 270; E. Valdivieso, J. M. Serrera, *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla 1980, s. 46-47, 67-68.

czy wybiorą drogę grzechu, czy cnoty. Na lewej szali występuje napis *Ni más* wraz ze zwierzętami, symbolizującymi prowadzące do potępienia siedem grzechów głównych. Są to: paw – symbol pychy, nietoperz umieszczony na sercu – zazdrości, pies – gniewu, świnia – nieumiarkowania, koza – chciwości, małpa – nieczystości, leniwiec – lenistwa. Na prawej szali *Ni menos* – znajdują się symbole modlitwy, ascezy i miłosierdzia: modlitewniki – na jednym widnieje napis *Salt. de David* – Psalterz Dawidowy, dyscypliny, bicz, łańcuch, włosienica, krzyż najeżony kolcami, chleby, a ponad tym wszystkim płonące serce z monogramem Chrystusa⁶¹.

Niezwykle ciekawe dzieło o tej tematyce wyszło także spod pędzla syna Juana de Valdésa Leala – Lucasa. Urodził się on w 1661 roku w Sewilli. Terminował w pracowni ojca, równocześnie oddając się studiom humanistycznym. Od najmłodszych lat uczył się malarstwa i rytownictwa. Znamy jego najstarsze ryciny, które wykonał już w wieku jedenastu lat. W 1681 roku wstąpił w związek małżeński i z czasem stał się główną postacią w pracowni ojca. Po jego śmierci został jednym z najpopularniejszych malarzy sewilskich, realizującym liczne zamówienia aż do 1719 roku, gdy opuścił rodzinne miasto i wyjechał do Kadyksu, gdzie objął stanowisko profesora matematyki w kolegium morskim. Zmarł w Kadyksie w 1725 roku⁶².

Pod wpływem przywołanych prac Juana de Valdésa Leala jego syn namalował sygnowane płótno *Vanitas* (il. 15). Romero Asenjo datuje je na lata siedemdziesiąte XVII wieku, wydaje się jednak, iż cechy stylistyczne dzieła wskazują na jego późniejsze powstanie, minimum o dekadę. Jest to jedyne znane dzieło artysty w tym gatunku, niezwykle interesujące ze względu na kompozycję martwej natury. Uwidacznia się w nim silny wpływ *In actu oculi*. Lucas przedstawił, zgodnie z konwencją, różne atrybuty władzy i dostojęstwa, odnoszące się zarówno do stanu świeckiego, jak i duchownego: królewską koronę, order Złotego Runa, papieską tiarę, mitrę biskupią, szaty liturgiczne, zbroję, księgi, globus. Ponad nimi na stoliku znalazła się zwieńczona wawrzynem czaszka, gasnąca świeca i zegar wieżyczkowy. Wśród zestawionych jakby w nieładzie przedmiotów wyłania się obraz z przedstawieniem Sądu Ostatecznego⁶³.

⁶¹ B r o w n, *Hieroglyphs of Death...*, s. 270-271; E. V a l d i v i e s o, *Vanidades y desengaños...*, s. 110-114.

⁶² V a l d i v i e s o, *Historia de la pintura...*, s. 291-303; R o m e r o A s e n j o, *El bodegón...*, s. 233.

⁶³ R o m e r o A s e n j o, *El bodegón...*, s. 233-238.

Choć martwa natura nie cieszyła się szczególnym uznaniem jako gatunek malarstwa w siedemnastowiecznej Sewilli, jednak towarzyszyła ona licznym scenom o charakterze religijnym czy świeckim. Z czasem zyskała nawet status autonomiczny i pewną popularność, wynikającą raczej z przesłanek dekoracyjnych. Zapewniać ją miały przedstawienia różnych przedmiotów wykonanych przez człowieka, ale także smakowitych produktów spożywczych oraz pięknych, pełnych kolorów kwiatów. Cechą właściwą dla malarstwa sewilskiego było także używanie języka symboliki w martwych naturach, zwłaszcza w kontekście religijnym, jak choćby w pracach Zurbarána. Okoliczności historyczne, związane z szerszącym się głodem i plagą dżumy, nadały martwej naturze nową funkcję. Miała ona bowiem zaspokoić tęsknotę za utraconym dostatkiem życia, przywołując pełne smakowitości i piękna martwe natury. Żniwo czarnej śmieci inspirowało jednak również do powstawania dzieł podkreślających krótkotrwałość i marność ludzkiego żywota, stanowiąc przesłanie o charakterze dydaktyczno-moralizatorskim.

Spis ilustracji

1. Francisco de Zurbarán, *Martwa natura z koszem pomarańczy*, olej na płótnie, 1633, Pasadena, The Norton Simon Foundations, fot. ze zbiorów autora
2. Francisco de Zurbarán, *Martwa natura z czterema naczyniami*, olej na płótnie, ok. 1650, Madryt, Museo del Prado, fot. ze zbiorów autora
3. Francisco de Zurbarán, *Baranek*, olej na płótnie, ok. 1631, Madryt, Museo del Prado, fot. ze zbiorów autora
4. Juan de Zurbarán, *Talerz z winogronami*, olej na miedzi, 1639, Bordeaux, kolekcja prywatna, fot. ze zbiorów autora
5. Juan de Zurbarán, *Martwa natura z dzbankami i filiżankami do czekolady*, olej na płótnie, 1640, Kijów, Muzeum Sztuki Zachodniej i Wschodniej, fot. ze zbiorów autora
6. Pedro de Medina Valbuena, *Martwa natura z owocami morza, pomarańczami i chlebem*, olej na płótnie, 1685, kolekcja Naseiro, fot. ze zbiorów autora
7. Francisco Barranco, *Martwa natura z ptakami i królikiem*, olej na desce, 1647, Madryt, kolekcja Juana Abelló, fot. ze zbiorów autora
8. Pedro de Camprobín y Passano, *Misa owoców*, olej na desce, 1656, kolekcja prywatna, fot. ze zbiorów autora
9. Pedro de Camprobín y Passano, *Kwiaty w wazonie*, olej na płótnie, 1666, kolekcja prywatna, fot. ze zbiorów autora
10. Andrés Pérez, *Wazon z kwiatami*, olej na płótnie, XVII/XVIII w., Madryt, kolekcja prywatna, fot. ze zbiorów autora
11. Bartolomé Esteban Murillo, *Dziewczynki z owocami*, fragment, olej na płótnie, 1670-1680, Monachium, Alte Pinakothek, fot. ze zbiorów autora

12. Cornelio Schut, *Martwa natura z ptakami i królikiem*, olej na płótnie, 1665, kolekcja prywatna, fot. ze zbiorów autora
13. Juan de Valdés Leal, *Alegoria Vanitas*, olej na płótnie, 1660, Hartford, Wadsworth Athenaeum, fot. ze zbiorów autora
14. Juan de Valdés Leal, *In ictu oculi*, olej na płótnie, 1672, Sewilla, kościół *La Caridad*, fot. ze zbiorów autora
15. Lucas Valdés, *Vanitas*, olej na płótnie, 1670-1679, kolekcja prywatna, fot. ze zbiorów autora

STILL NATURE IN THE 17th CENTURY SEVILLE PAINTING

S u m m a r y

Although still nature did not enjoy a lot of prestige as a genre of painting in the 17th century Seville, it still accompanied many scenes that had a religious or lay character. With time, it even gained an autonomous status and some popularity, resulting rather from decorative reasons. It was to be ensured by presenting various objects made by man, but also appetizing articles of food and beautiful, colorful flowers. It was in this convention that, among others, works by Francisco de Zurbarán and his son Juan, Francisco Barranco or Pedro de Campobón y Passano were painted. A feature typical of Seville painting was also the use of the language of symbols in still lifes, especially in religious context, like in Zurbarán's paintings. Historical circumstances connected with the spreading famine and the plague gave still life a new function. It was to satisfy the longing for the lost wealth of life, showing full of taste and beauty still lifes, like in the works by Pedro de Medina Valbuena, Cornelio Schut and Andrés Peréz. The toll of the black death also inspired artists, however, to paint works emphasizing the briefness and futility of human life, that were a message of a didactic-moralizing character, which culminated in the paintings by Juan de Valdés Leal and his son Lucas.

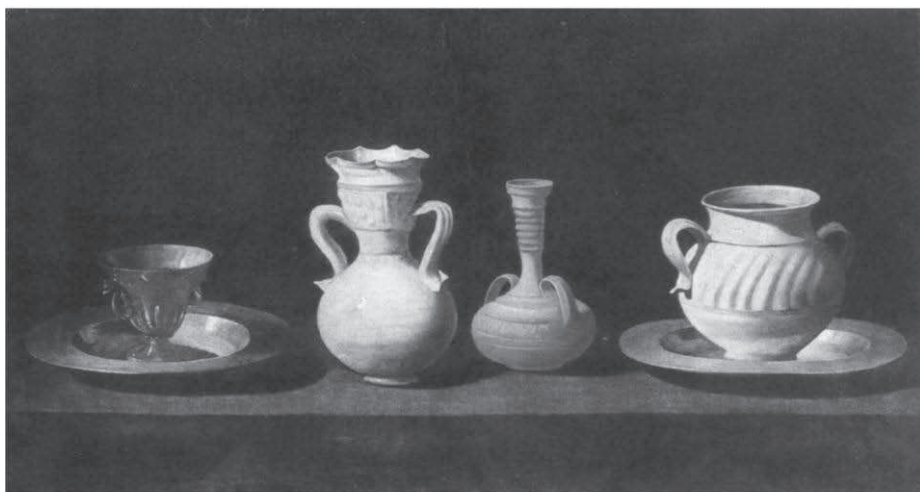
Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: martwa natura, malarstwo, Sewilla, barok.

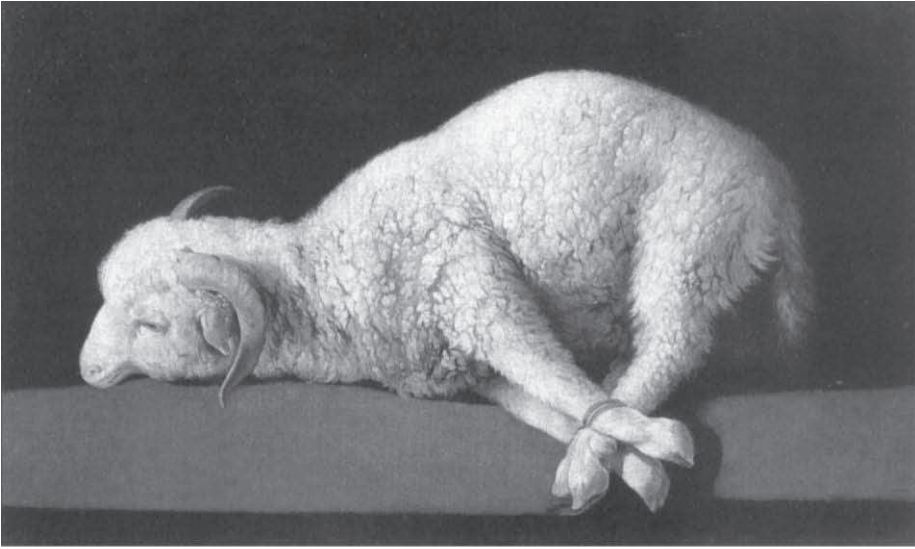
Key words: still nature, painting, Seville, Baroque.



1. Francisco de Zurbarán, *Martwa natura z koszem pomarańczy*, olej na płótnie, 1633, Pasadena, The Norton Simon Foundations, fot. ze zbiorów autora



2. Francisco de Zurbarán, *Martwa natura z czterema naczyniami*, olej na płótnie, ok. 1650, Madryt, Museo del Prado, fot. ze zbiorów autora



3. Francisco de Zurbarán, *Baranek*,
olej na płótnie, ok. 1631, Madryt, Museo del Prado, fot. ze zbiorów autora



4. Juan de Zurbarán, *Talerz z winogronami*,
olej na miedzi, 1639, Bordeaux, kolekcja prywatna,
fot. ze zbiorów autora



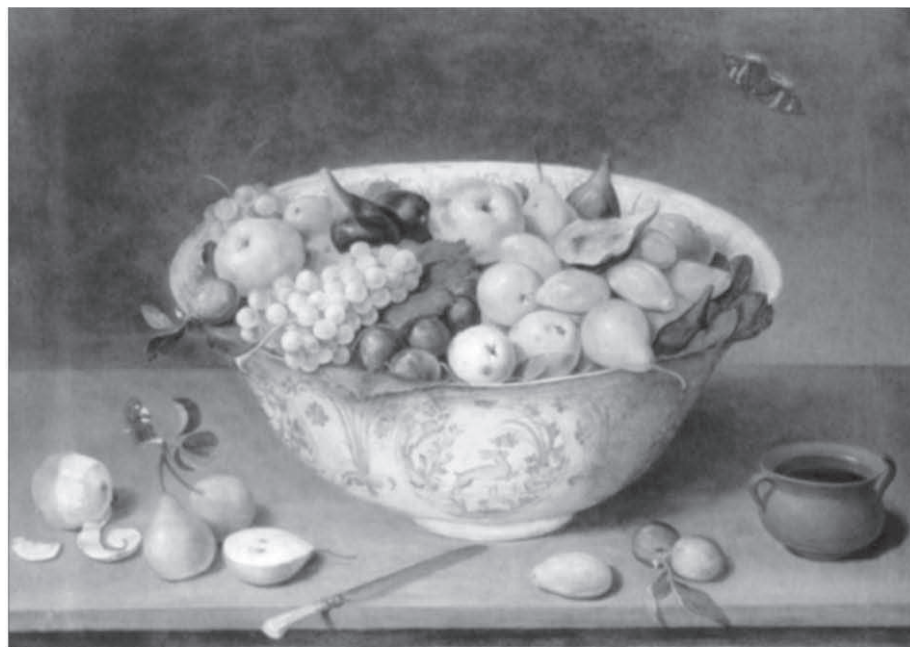
5. Juan de Zurbarán, *Martwa natura z dzbankami i filiżankami do czekolady*, olej na płótnie, 1640, Kijów, Muzeum Sztuki Zachodniej i Wschodniej, fot. ze zbiorów autora



6. Pedro de Medina Valbuena, *Martwa natura z owocami morza, pomarańczami i chlebem*, olej na płótnie, 1685, kolekcja Naseiro, fot. ze zbiorów autora



7. Francisco Barranco, *Martwa natura z ptakami i królikiem*, olej na desce, 1647, Madryt, kolekcja Juana Abelló, fot. ze zbiorów autora



8. Pedro de Campobín y Passano, *Misa owoców*, olej na desce, 1656, kolekcja prywatna, fot. ze zbiorów autora



10. Andrés Pérez, *Wazon z kwiatami*,
olej na płótnie, XVII/XVIII w., Madryt, kolekcja prywatna,
fot. ze zbiorów autora



9. Pedro de Camprobín y Passano, *Kwiaty w wazonie*,
olej na płótnie, 1666, kolekcja prywatna,
fot. ze zbiorów autora



11. Bartolomé Esteban Murillo, *Dziewczynki z owocami*, fragment, olej na płótnie, 1670-1680, Monachium, Alte Pinakothek, fot. ze zbiorów autora



12. Cornelio Schut, *Martwa natura z ptakami i królikiem*, olej na płótnie, 1665, kolekcja prywatna, fot. ze zbiorów autora



13. Juan de Valdés Leal, *Alegoria Vanitas*,
olej na płótnie, 1660, Hartford, Wadsworth Atheneum, fot. ze zbiorów autora



14. Juan de Valdés Leal, *In ictu oculi*,
olej na płótnie, 1672, Sewilla, kościół *La Caridad*, fot. ze zbiorów autora



15. Lucas Valdés, *Vanitas*,
olej na płótnie, 1670-1679, kolekcja prywatna, fot. ze zbiorów autora