

UN *ECCE HOMO* DE ANTONIO DEL CASTILLO EN GRANADA

FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ  
Universidad de Granada

Este artículo presenta el último aporte en el catálogo del pintor barroco cordobés Antonio del Castillo y Saavedra. Se trata de un lienzo con la iconografía del *Ecce Homo*, perteneciente a su última etapa artística, localizado en una colección particular de Granada.

**Palabras clave:** Antonio del Castillo; Pintura barroca cordobesa; *Ecce Homo*.

AN *ECCE HOMO* BY ANTONIO DEL CASTILLO IN GRANADA

The author presents a previously unknown painting by the Baroque artist from Cordoba, Antonio del Castillo y Saavedra. It is an *Ecce Homo*, a late work, and located in a private collection in Granada.

**Key words:** Antonio del Castillo; Baroque painting; Cordoba; *Ecce Homo*.

Es indudable que Antonio del Castillo y Saavedra fue el principal exponente de la pintura barroca cordobesa, bien como artífice de su tiempo o como inspirador de generaciones posteriores. En los últimos cincuenta años, el vacío historiográfico en torno a su vida y obra se ha visto subsanado gracias a una serie de publicaciones destinadas a reivindicar la genialidad de su quehacer artístico, que se plasmó en un amplio repertorio de lienzos y dibujos<sup>1</sup>. Paulatinamente el inventario de obras documentadas y atribuidas a Castillo se ha completado gracias a la revisión científica de su catálogo ya conocido y a la incorporación de nuevos hallazgos, procedentes en su mayoría de salas de subastas, anticuarios y colecciones particulares<sup>2</sup>. Es en este último marco y en la ciudad de Granada, donde se localiza la contribución más reciente a la producción del maestro cordobés: un óleo sobre lienzo de tamaño medio (97 × 43 cm) con la iconografía del *Ecce Homo* y firmado en el ángulo inferior derecho “Ant. Casti. Saav”<sup>3</sup> (fig. 1).

Partiendo de un análisis temático, la obra no plantea novedades respecto a realizaciones semejantes de otros pintores de la época. Así pues, recoge el momento en que Cristo, tras ser flagelado, coronado de espinas y ridiculizado con una clámide púrpura, es presentado ante el pueblo, momento en el que Poncio Pilato pronuncia la frase bíblica que da título a esta secuencia: “Aquí tenéis al hombre” (Jn. 19, 1-5). No será hasta finales de la Edad Media cuando surjan las primeras representaciones de este suceso como parte de series pictóricas dedicadas a la Pasión<sup>4</sup>. En ese momento destacará su carácter narrativo, con Cristo asomado a un balcón o dispuesto sobre un estrado acompañado de jueces, soldados y servidores, y frente a él la muchedumbre congregada que exige su

<sup>1</sup> Además de los apuntes biográficos recogidos por Palomino, Ceán y Ramírez de Arellano, destacan como estudios fundamentales: Aguilar Priego, Rafael, “Datos biográficos de Antonio del Castillo”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, núm. 20, Córdoba, 1949, pp. 153-156. Valverde Madrid, José, “El pintor Antonio del Castillo”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, núm. 82, Córdoba, 1961, pp. 5-279; “Nuevos datos sobre el pintor Antonio del Castillo”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, Sevilla, 1976, pp. 197-260; “Antonio del Castillo: su vida y su obra y catálogo de pintura”, en VV.AA., Catálogo de la exposición *Antonio del Castillo y su época*, Córdoba, 1986. Müller, Priscila E.: *The drawings of Antonio del Castillo Saavedra*, New York University, 1963. Zueras Torrens, Francisco, *Antonio del Castillo. Un gran pintor del Barroco*, Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 1982. García de la Torre, Fuensanta y Navarrete Prieto, Benito, *Antonio del Castillo (1616-1668): Dibujos. Catálogo razonado*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2008.

<sup>2</sup> Véase la monografía más completa y exhaustiva en Nancarrow, Mindy y Navarrete Prieto, Benito, *Antonio del Castillo*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2004.

<sup>3</sup> Agradezco al Dr. Rafael López Guzmán del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada las facilidades prestadas para el estudio de la obra.

<sup>4</sup> Reau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Tomo I, Vol. 2. Iconografía de la Biblia - Nuevo Testamento, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, pp. 478-479.



Fig. 1. Antonio del Castillo, *Ecce Homo*, ca. 1660. Colección particular. Granada.

crucifixión. Con el paso del tiempo se fue conformando un prototipo iconográfico de la escena gracias, entre otras, a las estampas abiertas por Durero y perteneciente a *La Pasión Grande* de 1499, a la de Sadeler a partir de Martin de Vos de 1582, o la de Goltizus de 1597<sup>5</sup>. De acuerdo con los dictámenes contrarreformistas, la búsqueda de un modelo más conmovedor provocó una síntesis figurativa. Así, surgió la imagen de Cristo maltratado en soledad, flanqueado por la Dolorosa y San Juan en el caso de pequeños trípticos de devoción particular. Uno de los artistas peninsulares que consolidó este esquema fue Luis de Morales “El Divino”, quien muestra a Cristo de tres cuartos, maniatado, con la cabeza girada y la frente ensangrentada, dotando de un evidente misticismo y

<sup>5</sup> Navarrete Prieto, Benito: “Flandes e Italia en la Pintura Barroca Madrileña: 1600-1700”, en VV.AA., *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, Arco, Madrid, 2008, fig. 103, p. 83.

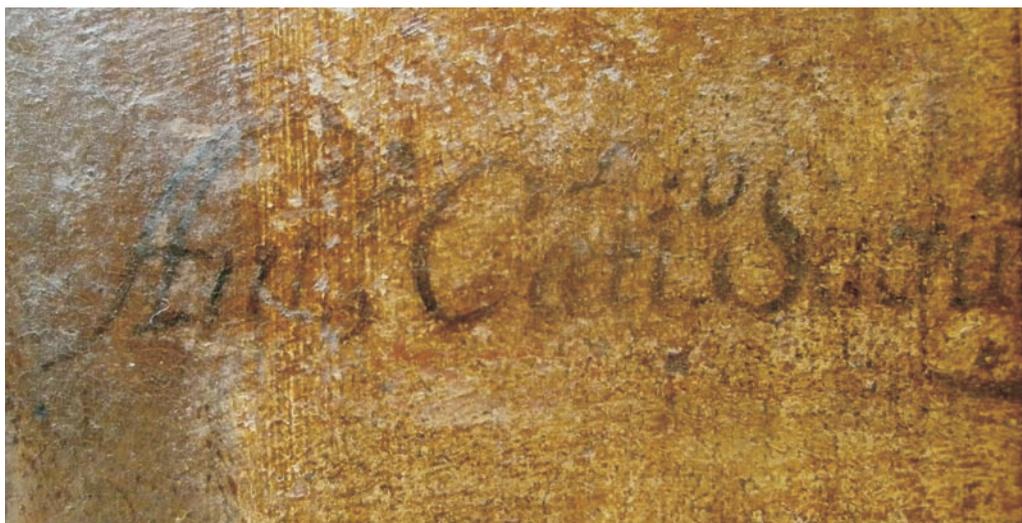


Fig. 2. Firma de Antonio del Castillo.

recogimiento al suceso, en el que se prescinde de gestos desmesurados<sup>6</sup>. Por otra parte, la impronta de las estampas flamencas se hará patente en la presencia constante de un sayón que abre la capa de Cristo y de Pilato, caracterizado como un grotesco personaje con turbante y que señala con el dedo índice, en actitud intimidatoria, al condenado. La consolidación del Ecce Homo como objeto devocional se produjo a través de la vertiente expresionista del manierismo castellano, sobre todo en las esculturas de bulto redondo destinadas a retablos y cofradías de penitencia, realizadas entre otros por Alonso de Berruguete y Gregorio Fernández<sup>7</sup>. En la pintura del siglo XVII, las primeras interpretaciones barrocas acordes con la estética tenebrista vendrán de la mano de José de Ribera, que pintó el retrato de Cristo con un acentuado naturalismo e incorporó como novedad otro lienzo de la Dolorosa haciendo pareja<sup>8</sup>. Según Valdivieso, fue a raíz de la contemplación de los cuadros de Tiziano en su viaje a Madrid, aunque no se descarta la posibilidad de que viera alguno de los grabados o modelos precedentes, cuando Murillo, impulsado por la demanda de una piadosa clientela, comenzó a ejecutar este tipo de composiciones cargadas de la dulzura y melancolía propias de su técnica<sup>9</sup>. Asimismo, proliferó la producción escultórica de bustos, inspirados según Bray en un grabado de Lucas Vorsteman sobre pintura de Van Dyck, que permitían interiorizar aún más en el sacrificio de Cristo al ser contemplados en un espacio íntimo<sup>10</sup>. En el panorama andaluz triunfará este modelo junto a la Dolorosa, como en el caso de la obra de Pedro Roldán en la iglesia de San Alberto de Sevilla, aunque será la escuela granadina la principal referencia con las patéticas creaciones de Pedro

<sup>6</sup> Gaya Nuño, Juan Antonio, *Luis de Morales*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1961, pp. 22-23. Láminas 18, 19, 20, 24 y 25.

<sup>7</sup> Bray, Xabier, *The Sacred Made Real. Spanish painting and sculpture. 1600-1700*, National Gallery, London, 2009, cat. 18, pp. 130-135.

<sup>8</sup> Pérez Sánchez, Alfonso Emilio y Spinosa, Nicola, *José de Ribera. 1591-1652*, Museo del Prado, 1992, cat. 113. Spinosa, Nicolás, *Ribera. La obra completa*, Fundación Arte Hispánico, Madrid, 2008, cat. A83, A144, A145, A177, A252, A253.

<sup>9</sup> Valdivieso, Enrique, *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Ediciones El Viso, Madrid, 2010, cat. 136, 139, 245-253, 363, pp. 177-181.

<sup>10</sup> Bray, Xabier: *Op. cit.*, cat. 20, pp. 140-143.

de Mena y sus seguidores José de Mora y José de Risueño<sup>11</sup>.

En la realización del lienzo que ahora se da a conocer está claro que el pintor Antonio del Castillo se sirvió de un grabado del holandés Lucas van Leyden (1490-1533) fechado en 1512<sup>12</sup> (fig. 3). La estampa pertenece a una de sus composiciones sueltas de tema pasionista, a las que cabría sumar las nueve ilustraciones de *La Pasión Redonda* (1509) y la más conocida de sus series basada en *La Pequeña Pasión* de Dürero (1521). También sobre el *Ecce Homo* abrió una plancha de gran tamaño, en la que recrea un amplio escenario donde los protagonistas ocupan un espacio contemporáneo al autor, que sirvió a Rembrandt en 1655 para uno de sus aguafuertes más notorios. En el ámbito peninsular, fray Juan Sánchez Cotán utilizó algunas de estas láminas en tres de los cuatro lienzos del claustro mayor de la Cartuja de la Asunción de Granada, conservados en el Museo de Bellas Artes de la ciudad<sup>13</sup> (fig. 4). Como apunta Navarrete, no solo las manifestaciones pictóricas sirven para manifestar la fuerte influencia de Leyden en Andalucía, sino también la reiterada presencia de sus álbumes de estampas en los inventarios de bienes de los artistas<sup>14</sup>.

El tratamiento de la perspectiva y el “carácter verista y dramático” de sus composiciones, sobre todo las relacionadas con la Pasión, condicionaron diversas creaciones de relevantes maestros como Zurbarán y Murillo<sup>15</sup>. De este último, en el *Cristo con la cruz auestas* del Museo Thomas Henry de Cheburgo se aprecia cómo a través del grabado se imprimen en el lienzo ciertos matices psicológicos del rostro desfigurado del protagonista<sup>16</sup>. Un hecho similar ocurre con el cuadro de Castillo aquí estudiado respecto a la estampa de Leyden, de la que adopta la misma distribución invertida, tanto en lo relativo al plano frontal como a las cabezas oblicuas de Cristo y el sayón, así como en las expresiones contenidas en las melancólicas miradas. Además, resume la escena al

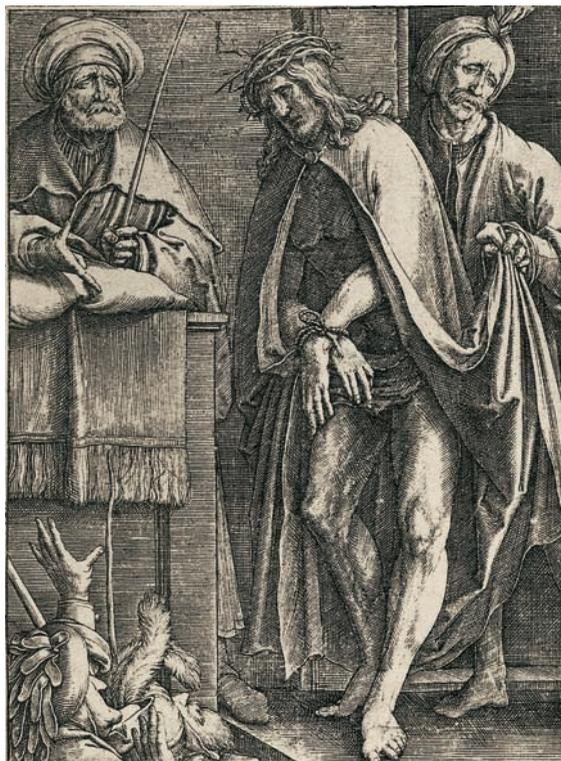


Fig. 3. Lucas van Leyden, *Ecce Homo*, 1512. British Museum. Londres.

<sup>11</sup> Martínez Medina, Francisco Javier: *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*, Universidad de Granada, Granada, 1989, pp. 87-90.

<sup>12</sup> [http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/search\\_object\\_details.aspx?objectid=1336088&partid=1&searchText=leyden+ecce&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch\\_the\\_collection\\_database.aspx&currentPage=1](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=1336088&partid=1&searchText=leyden+ecce&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=1). [Fecha de consulta: 16 de marzo de 2011]

<sup>13</sup> Martínez Medina, Francisco Javier: *Op. cit.*, p. 89. Lámina 86.2.

<sup>14</sup> VV.AA., Catálogo de la exposición *El arte del grabado flamenco y holandés de Lucas van Leyden a Martin de Vos*, Electa, Madrid, 2001, cat. 72, pp. 35, 73.

<sup>15</sup> Navarrete Prieto, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo para la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998, pp. 225-227.

<sup>16</sup> Id., figs. 454-455.



Fig. 4. Fray Juan Sánchez Cotán, *Ecce Homo*, 1626-1627. Museo de Bellas Artes de Granada.

más sueltas y enmarcados en estudiados claroscuros a través del contraste de la superposición de planos<sup>18</sup>. En cuanto a ello, se observa la silueta de Cristo casi esbozada, con las manos atadas y desnaturalizadas mediante afilados dedos que sostienen la caña, y el torso y las piernas resueltos en manchas cromáticas homogéneas que despiden un fuerte resplandor sobre el fondo neutro. El mismo efecto aparecerá recogido en otras obras del mismo período, como en las versiones de la *Piedad* o *Cristo muerto entre ángeles dolientes*, donde el juego entre luces y sombras frente a las texturas blanquecinas permite acentuar la idea de sufrimiento en una atmósfera cargada de dramatismo<sup>19</sup>. Especialmente relevante es el rostro de Cristo, al que Castillo confiere una fuerte personalidad a través de las cejas arqueadas, los ojos entornados y una pequeña boca con gruesos labios. La resignación ante el momento final se deja entrever en la actitud seria y reflexiva y en una mirada firme de profunda melancolía dirigida con fuerza al espectador (fig. 5). Como se mencionó anteriormente, el artista ha prescindido de recursos macabros para reforzar el sentimiento de dolor y únicamente utiliza unas delicadas líneas de sangre cayendo por el cuello desde una corona de espinas que apenas se vislumbra entre la espesa cabellera. Junto a ésta, solo hay otra obra en la que Castillo

omitir a los asistentes del lado izquierdo, aunque mantiene el gesto de apoyo del acompañante con la mano izquierda en la espalda del sentenciado y retira la otra del extremo del manto.

Las características estilísticas de la obra permiten situarla en la fase final de la producción de Castillo, correspondiente a la década de los años sesenta. En este período se observa una marcada evolución figurativa, condicionada en gran parte por la renovación estética introducida en Córdoba a raíz de la presencia de Valdés Leal entre 1647 y 1658. Un testimonio de esa influencia será el carácter monumental de los cuerpos, a modo casi de esculturas pintadas, por ejemplo el San Pedro y San Pablo para el cordobés Hospital de la Caridad de 1655 en relación al San Andrés del sevillano fechado en 1648<sup>17</sup>. Este detalle también repercutirá en el tratamiento de los paños, con numerosos pliegues y gran volumen, como se observa en el manto púrpura de la obra analizada, que de forma ampulosa envuelve la hierática figura para ocupar el centro de la composición. Castillo trató de rivalizar con la fuerza dramática de Valdés Leal, como señala Nancarrow, “mediante personajes de mayor animación trazados con pinceladas

<sup>17</sup> Valverde Madrid, José (1986), *Op. cit.*, pp. 31, 39; Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura barroca en España*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 369.

<sup>18</sup> Nancarrow, Mindy, “Pinturas de Antonio del Castillo en el Museo de Bellas Artes de Córdoba”, *Goya. Revista de Arte*, núm. 286, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 2002, p. 41.

<sup>19</sup> Nancarrow, Mindy y Navarrete Prieto, Benito: *Op. cit.*, cat. 73-77, pp. 278-283.



Fig. 5. Antonio del Castillo, *Ecce Homo* (detalle de la obra).

copió este diseño para la faz de Cristo. Se trata del *Jesús Nazareno* del Museo de Bellas Artes de Córdoba, procedente del depósito de los Capuchinos en 1836, en el que con una apariencia espectral asoma la misma mirada penetrante en el pálido rostro oculto tras la cruz<sup>20</sup>.

La figura de Cristo conforma el eje de simetría entre el verdugo que le acompaña y el fondo arquitectónico acotado por un elevado basamento de columna. En cuanto al primero sobresale su factura naturalista, excepto el esbozo de la mano sobre el hombro, sobre todo en el gesto compasivo plasmado en el rostro, que transmite una desoladora sensación de tristeza por el suceso acontecido. Tanto el turbante, similar al grabado de Leyden, como los rasgos faciales se aproximan a los dibujos de estudios de cabezas de Castillo, con los ojos arqueados, pómulos y nariz sonrojadas y gruesos labios<sup>21</sup>. Además, el cromatismo vibrante de unas vestiduras anacrónicas –chaleco, camisa, calzón y botas– denota una clara tendencia hacia la pintura flamenca propia en esta etapa del maestro. La sombra de la que emerge el perfil secundario en el plano posterior contrarresta el resplandor central, enfatizado por el halo luminoso alrededor del busto del reo.

Sobre el segundo aspecto, Castillo ya demostró el dominio de la escenografía en los paisajes campestres y urbanos de sus *historiejas* de medio formato, sobre todo en la serie sobre la vida de José<sup>22</sup>. Al fondo se distingue el bosquejo de una puerta con arco de herradura, seguramente tomado de la mezquita catedral cordobesa, que contextualiza el episodio en la ciudad de Jerusalén, aunque podría tratarse de un guiño del pintor a su ciudad natal, recurso utilizado en otras ocasiones como en la vista del *Crucificado* de la colección Ansorena<sup>23</sup>. La profundidad delimitada por el primer plano de la columna y la perspectiva urbana en el vano de la muralla queda

<sup>20</sup> Id., cat. 68, p. 268.

<sup>21</sup> Véase un modelo similar en García de la Torre, Fuensanta y Navarrete Prieto, Benito: *Op. cit.*, cat. 139, pp. 488-489.

<sup>22</sup> Calvo Castellón, Antonio, *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*, Diputación de Granada, 1982, pp. 282-288.

<sup>23</sup> Nancarrow, Mindy y Navarrete Prieto, Benito: *Op. cit.*, cat. 71, pp. 274-285.

revestida por una luminosidad uniforme en paralelo a la efigie de Cristo, rompiendo la atmósfera tenebrista que acoge al lacayo.

Acerca de la procedencia del lienzo no existe constancia documental ya que fue adquirido en el mercado del arte. La presencia de una inscripción con el número “43” en el ángulo inferior izquierdo evidencia que debió ser inventariado entre los bienes desamortizados de alguna iglesia o convento durante el siglo XIX. Las particularidades de la pieza, con la escena resuelta en un plano central y despojada de cualquier recurso narrativo, permiten suponer que debió formar parte de un pequeño retablo, bien como protagonista o, según la novedad del momento, como pareja de una Dolorosa hoy desaparecida. Aunque la mayor parte de la producción de Castillo se consignara en Córdoba, la hipótesis de que su destino original fuese la ciudad de Granada se sostiene por la existencia de obras suyas documentadas, como informó Palomino acerca de la mitad de una serie de *historiejas* sobre la Pasión “en poder de Don Francisco de Torres y Liñán, Contador de aquella santa iglesia”, o Ramírez de Arellano acerca de un *David con la cabeza de Goliat* en el convento de Agustinos Calzados, que podría ser el localizado en la actualidad en el palacio arzobispal<sup>24</sup>. Además, existe en otra colección particular de la ciudad un lienzo con *La adoración de los Pastores*<sup>25</sup>.

Al igual que en otras ocasiones, los seguidores del pintor copiaron esta composición, al menos en un caso conocido. El 3 de marzo del pasado año, la Sala Balclis de Barcelona subastó como de Antonio del Castillo una obra con el mismo esquema figurativo (101 × 78 cm)<sup>26</sup> (fig. 6). En el 2002, la misma pieza fue puesta a la venta por la sala sevillana *Arte, Información y Gestión*, tras lo cual fue recogida en el extenso catálogo de Navarrete y Nancarrow dentro del listado de atribuciones rechazadas<sup>27</sup>. Las únicas variantes respecto al original autografiado son la desaparición del fondo arquitectónico y la presencia de otro personaje en la parte posterior que extiende la capa de Cristo a modo de cortinaje teatral. A pesar de las evidencias estilísticas distantes del pincel de Castillo y de la opinión crítica de los especialistas, la noticia tuvo una incomprensible repercusión mediática<sup>28</sup>.

En conclusión, esta imagen del Ecce Homo responde, por un lado, a la espiritualidad de la sociedad barroca, materializada en la demanda constante de este tipo de representaciones, y por el otro, al momento personal de Antonio del Castillo. La desaparición de su tercera esposa en 1665 culmina una trágica década, acentuada por depresiones anímicas y un delicado estado de

<sup>24</sup> “Y sobre todo en las historiejas de medio tamaño fue superior, como lo manifestó en un juego de quadros de la Vida de Cristo, y martirios de Apóstoles, de los cuales tenía algunos el Prior de la Vereda don Pedro de Carranza en dicha ciudad de Córdoba; y otro juego de historias de la Pasión de Cristo, que hizo para don Francisco de Alfaro, de vara de alto: de los cuales he visto quatro en la iglesia de San Felipe de aquella ciudad, y otros quatro en Granada en poder de don Francisco de Torres y Liñán, Contador de aquella santa iglesia, junto con otros quatro paisillos del mismo autor, de a tres quartas de alto con historiejas, la una del Sacrificio de Abraham; la otra del Hijo Pródigo; otra del triunfo de Judith; y la otra del Sueño de San Joseph en zelos; todas hechas con singular gracia y primor”. Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica en que se trata el modo de pintar...*, Tomo III, En Madrid. En la imprenta de Sancha, 1797, p. 366. Acerca de la última serie, dos de ellos aparecieron en el mercado del arte y fueron adquiridos por el Museo de Bellas Artes de Córdoba en 2008. [http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/MBACO/index.jsp?redirect=S2\\_3\\_3.jsp](http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/MBACO/index.jsp?redirect=S2_3_3.jsp). En cuanto a *El hijo pródigo* se encuentra en una colección particular de Nueva York, mientras que *El triunfo de Judith* es el único en paradero desconocido. Navarrete Prieto, Benito y Nancarrow, Mindy: *Op. cit.*, p. 202. Cat. 32. Sobre el David con la cabeza de Goliat: Id., cat. 39-40, pp. 214-217.

<sup>25</sup> Nancarrow, Mindy y Navarrete Prieto, Benito: *Op. cit.*, cat. 57, p. 250.

<sup>26</sup> <http://www.balclis.com/articulos/ecce-homo-1>. Lote 1240. [Fecha de consulta: 18 de marzo de 2011].

<sup>27</sup> Nancarrow, Mindy y Navarrete Prieto, Benito: *Op. cit.*, p. 355. *Subasta de Pinturas y Joyas. Arte, información y gestión*. 14 de noviembre de 2002, lote 161, p. 58.

<sup>28</sup> <http://www.diariocordoba.com/noticias/noticia.asp?pkid=544692>. Diario de Córdoba. 6 de marzo de 2010. [Fecha de consulta: 18 de marzo de 2011]

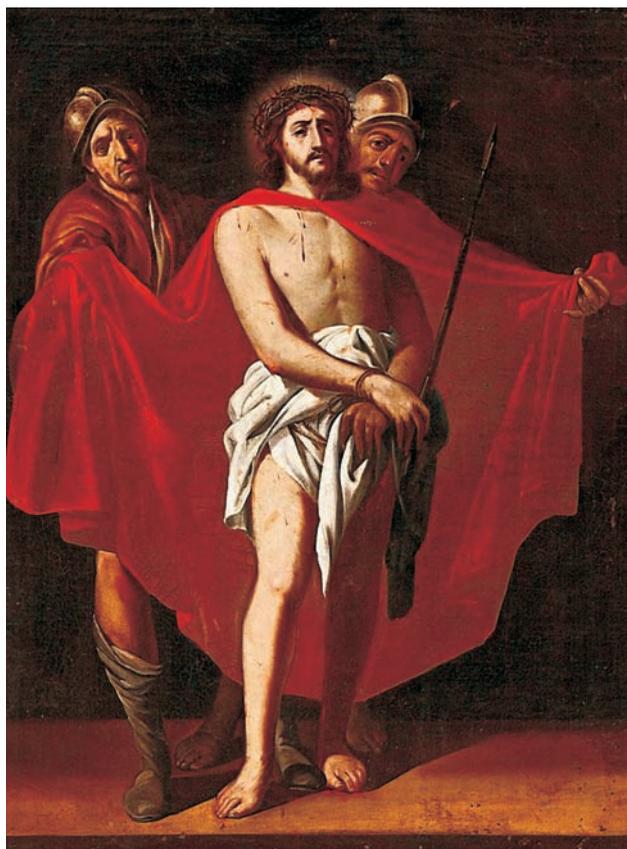


Fig. 6. Seguidor de Antonio del Castillo, *Ecce Homo*, fines del s. XVII.  
Paradero desconocido.

salud<sup>29</sup>. En la vertiente profesional, el descenso de producción y el sentimiento de impotencia que le provoca la admiración en Sevilla de los insuperables proyectos de Murillo, condicionaron un tipo de composiciones más selectivas, sobre todo en respuesta a encargos particulares. Es difícil sostener si durante aquella estancia llegó a contemplar alguno de los *Ecce Homo* que había comenzado a realizar y que le habrían podido sugerir la ejecución de este cuadro. Lo que sí está claro es que, al igual que hiciera el sevillano, en sus interpretaciones consiguió desvirtuar el dolor de Cristo y, en lugar de secuelas físicas, concentrar en la expresión patética del rostro la angustia y la soledad de los últimos momentos. En 1667, un año antes de su fallecimiento, firmó el imponente *Descendimiento de la Cruz* de la colección Kusche de Málaga, en directa consonancia con la obra comentada<sup>30</sup>. Quizás en ésta y en el *Ecce Homo* aquí presentado no solo fueron el color y la forma los elementos definitorios, sino que el hecho de un final cercano provocó en el artista un sentimiento que lo hizo encarnar a la perfección el sentido trágico y emocional de una muerte presagiada.

<sup>29</sup> Zueras Torrens, Francisco: *Op. cit.*, p. 111.

<sup>30</sup> Nancarrow, Mindy y Navarrete Prieto, Benito: *Op. cit.*, cat. 72, p. 276.