

LA PUERTA DEL LADO DEL EVANGELIO DE LA CATEDRAL DE CALAHORRA (LA RIOJA)

Juan F. Esteban Lorente

Esta puerta tiene una fecha epigráfica en una cartela: ANNO DNI 1559; es sin duda la fecha de la ejecución o terminación del trabajo. Fue realizada, al parecer, por mandato del obispo Diego Fernández de Córdoba Pacheco, que murió el 15 de septiembre de 1559, quedando la sede vacante hasta octubre de 1559. En esta época, excepto D. Juan Bernal Díaz de Luco (– 1556), los obispos solían ser no residentes, pero en Calahorra el cabildo tenía suficiente importancia y cultura como para realizar empresas de envergadura y complicación, ya que heredó la extraordinaria biblioteca de su obispo y contaba, al menos, con un canónigo humanista y su biblioteca, el doctor Camargo¹.

Esta portada consta de dos cuerpos: el de la mitad inferior consiste en una doble puerta totalmente ornamentada de grutescos; la parte superior es un tímpano cobijado por un arco ligeramente apuntado, entre dos columnas jónicas y entablamento (Lám. 1). Esta parte superior, como ya observa G. Moya²; se debe a una obra del primer tercio del siglo XVI que, coincidiendo con las obras de la nave de la iglesia, luego se aprovechó al montar la portada actual. En el tímpano se representó a la Virgen coronada y con el Niño entre los santos patronos Emeterio y Celedonio, y un ángel músico entonando cánticos de triunfo. A este grupo acompañan un cortejo de santas mártires romanas: Margarita de Antioquía, Catalina de Alejandría, Inés, Isabel de Hungría, Perpetua y Felicidad (Lám. 3). En la clave, y con sentido triunfal, aparece la Resurrección (Lám. 2). Este sentido de triunfo cristiano siguió conservándose en

1. Tomás MARIN: *La biblioteca del obispo Juan Bernal Díaz de Luco*, en Inst. "Enrique Florez", Madrid 1954.
2. J. G. MOYA VALGAÑÓN: *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, I, Madrid 1975, p. 234-235.

la nueva construcción y, por ello, se le dio ese tinte de “arco de triunfo” romano con sus dos Victorias sobre la muerte, colocadas en las enjutas, que con sus trompetas anuncian la venida del Hijo de Dios (Mateo 24, 30; Apoc. 8, 2).

En cuanto al estilo de estas figuras primitivas podemos observar la total semejanza formal del Cristo resucitado con el de la portada de Santo Tomás de Haro; las santas obedecen al elenco formal de las figuras jóvenes femeninas que utiliza Felipe de Bigarny, como la Salomé de la Capilla Real de Granada; del mismo estilo de Bigarny es el tratado de los paños, incluso algunos se repiten, como en el caso de los de Santa Isabel de Hungría y uno de los apóstoles de Haro; el tipo de vestido femenino es el utilizado por Felipe de Bigarny en el trasaltar de la catedral de Burgos. Desde nuestro punto de vista, estas son obras que hay que atribuir al taller de Felipe de Bigarny en torno a 1525, fecha en la que se encuentra trabajando en Burgos, si bien hay que tener en cuenta que había realizado encargos anteriores en La Rioja como los de Haro y Casalarreina.

La parte inferior está constituida por dos arcos carpaneles entre pilastras dobladas y entablamento. Todo aparece decorado profusamente con grutescos y con personajes de difícil interpretación. Esta zona ornamentada contrasta con la austeridad clásica de la parte superior, y ello, más que a distintas épocas de construcción, se debe a un plan de obra donde lo profano se une a lo ornamental y confuso, y lo divino a la sobriedad y sencillez clásicas. Así aparece también en la portada de Viana, que obedece a un plan uniforme ejecutado por las mismas fechas, y en la iglesia de Murillo de Río Leza.

En estos dos arcos de ingreso se pueden identificar sin error unas pocas figuras que, al ser tan significativas por su colocación y mensaje, pueden llegar a definir el concepto de esta puerta. El acceso principal es el de nuestra izquierda (derecha del programa); allí se ve, en la pilastra exterior, la escena del *Amor virtuoso sometiendo a Cupido*; y en el friso la fecha; en el otro ingreso, en la pilastra opuesta, aparecen el *Rapto de Ganímedes* y la *Fortuna*, y en la clave del arco el genio de la muerte. Haciendo correspondencia con la fecha aparece, sobre el friso de este ingreso, otra inscripción que dice así: MEMORAR NOVISSIMA TUA; esta inscripción aparece flanqueada por los dos geniecillos de la muerte apoyados sobre calaveras, *Thánatos* e *Hipnos*. Junto a la clave del ingreso principal, en una pequeña cartela, aparecen las iniciales: I R A.

El niño con la calavera proviene de la iconografía funeraria romano-pagana. En el Renacimiento, al parecer, fue inventada por primera vez por el medallista veneciano Giovanni Boldú en una medalla que se hizo para sí en 1458, cuya iconografía fue luego separada y reinterpretada por Cornelis Floris en una serie de dibujos sobre sepulcros que publicó Jerome Cock en 1557. Ya anteriormente, en un grabado de finales del Quattrocento (París, Bibl. Nat.) aparece el “putto” reclinado sobre la calavera, con un reloj de arena y con la inscripción

“L’HORA PASSA”; éste va a ser el modelo de más éxito para la ilustración del concepto “Memento mori”³, (Láms. 4 y 5).

Los genios del friso que hemos nombrado, Thánatos e Hipnos, están inspirados directamente en la xilografía anteriormente citada. Pero en este caso se trata de dos personificaciones concretas de los hijos de la Noche y del Erebo, diferenciados por aparecer representados el primero sin alas y atento, y el segundo soñoliento y alado; una representación similar se puede encontrar en el sepulcro de Dña. Catalina de Ribera, en la capilla de la Universidad de Sevilla, obra que se hizo en Génova por Pace Gazini entre 1520-1525⁴.

El otro genio de la muerte representado en la clave del arco está sacado más directamente del elenco romano-pagano, concretamente de los sarcófagos del siglo III: Es el Eros funerario, el “agri-dulce” con la calavera, que ya no se encuentra tanto dentro del sentido del “Memento mori” como en el de contraponer la corta distancia que media entre el nacimiento y la muerte. Este sentido guarda una íntima relación con el pensamiento neoplatónico de una serie de humanistas como Ficino, Pico della Mirandola o Piero Valeriano, para los que estos temas paganos servían de ilustración a los conceptos neoplatónicos del amor y del alma, pues partiendo del diálogo platónico del *Fedón*, consideraban la muerte como gozosa ya que suponía la liberación del alma⁵.

La representación del *Rapto de Ganímedes*, tal como la vemos aquí, fue una creación personal de Miguel Angel en un dibujo que, a fines del año 1532, envió al joven Tomasso Cavalieri para expresarle la sublimación del amor que por él sentía; se completaba con otro dibujo de Ticio que simbolizaba la tortura del amor⁶. El dibujo de Miguel Angel se aprovechó inmediatamente por utilizar una fábula que ya tenía sentido místico neoplatónico, y, así, lo veremos reproducido fielmente por Bocchius e imitado en Alciato⁷, (lám. 6).

El grabado de Bocchius nos presenta a Ganímedes raptado por el águila, y un fondo de paisaje con el perro de este pastor troyano en la parte inferior; esta parte del paisaje proviene sin duda del relato que sobre el tema hace Vir-

3. H. W. JANSON: *The putto with the death's head*, en “The Art Bulletin”, n.º 19, (1937) 423-449.

J. SEZNEC: *Youth, Innocence and Death. Some notes on a medallion in the Certosa of Pavia*, en “The Journal of the Warburg Institute”, vol. I (1937-38), 298.

4. Vicente LLEO CAÑAL: *Nueva Roma: Mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*, Sevilla 1979, p. 110 ss.

5. E. WIND: *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barral, Barcelona 1972, p. 155 ss.

6. E. PANOFSKY: *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid 1972, p. 280 ss.

7. Andrea ALCIATO: *Los emblemas ... traducidos en rimas españolas...* (por Bernardino Daza), Lyon 1549 (Editora Nacional, Madrid 1975), n.º 4 p. 85.

Achillis BOCCHII: *Symbolicarum quaestionum de universo genere, quas ferio ludebat*, Bolonia 1555, n.º 76.

gilio (*Eneida* V). Es la parte superior del grabado de Bocchius la que, como derivación más legítima del original miguelangelesco, se ha representado aquí; ello indica que el artista o el patrón de la obra conocían perfectamente la historia del original y sus copias, y era innecesaria la representación de la parte terrena.

Esta fábula por la que accede al Olimpo el único mortal entre los dioses, fue ya explicado por Jenofonte (*Symposium* VIII, 30) como una alegoría moral por la que se simbolizaba que eran las dotes intelectuales, y no las físicas, las que ganaban el afecto de los dioses, asegurándose la inmortalidad. La misma interpretación aceptó Cicerón (*Tusculanas* I, 26, 65; IV, 33, 70), si bien recoge además otra interpretación que ya parte de Platón (*Leyes* I, 636) en la que, con sentido peyorativo, la fábula también venía a significar las relaciones entre los hombres y los adolescentes⁸. Mito y representación de Ganímedes adquirió en el mundo funerario romano un contexto místico y, al igual que los otros amores de los dioses, fue representado frecuentemente en los sarcófagos para significar que morir era como ser amado por un dios y participar a través suyo de la felicidad eterna⁹. Los pensadores neoplatónicos con Ficino a la cabeza vieron en estas fábulas una ilustración del amor platónico, que Ficino puso a la moderna en su comentario "*Sopra lo amore over Convitio di Platone*"; más concretamente, Landino explicó esta fábula como la ascensión de la mente a un estado de contemplación del ser supremo, y el abandono de las facultades vegetativas y sensoriales, el olvido del cuerpo cárcel del alma; explicación similar la da también León Hebreo¹⁰. Se trataba pues de ilustrar las tres fases de acceso al goce divino, que Wind explica como "emanatio-raptio-remeatio", y que son ilustradas aquí también como belleza-amor-goce (o éxtasis contemplativo); esta tríada se representó más frecuentemente por medio de las tres Gracias¹¹.

Alciato, en la primera edición de sus emblemas, utilizó la iconografía mediéval de esta fábula que presenta a Ganímedes cabalgando sobre el águila. Pero después, en la edición de 1549, adoptó la interpretación miguelangelesca, y le dio un sentido moralizante con el título "Que el hombre debe ale-

8. E. PANOFSKY: *Estudios* ... p. 278 ss.

9. F. CUMONT: *Recherches sur le symbolisme funeraire des romains*, París 1942.
E. WIND: *Los misterios*... p. 155.

10. Christóforo LANDINO: *Comedia di Dante Alighieri* ... Venecia 1529, f. 156.
León HEBREO: *Diálogos de Amor*, traducción del Inca Garcilaso de la Vega (1586), ed. Espasa Calpe Madrid 1947, diálogo 1º, 2º, p. 122.

11. E. WIND: *Los misterios*... p. 45-191.
E. PANOFSKY: *Estudios*... p. 189-319.

Para el neoplatonismo ver también Eugenio GARIN: *Medioevo y Renacimiento*, Taurus, Madrid 1981, y *La revolución cultural del Renacimiento*, Crítica, Barcelona 1981.

LA PUERTA DEL LADO DEL EVANGELIO

grarse en la virtud”, explicando que el alma puede compararse a un niño, la cual se alegra en el puro amor a Dios y es ensalzada por El¹².

La obra de Bocchius, que es la que sirvió directamente de modelo formal, explicó su sentido alegórico bajo el lema “Verdadero goce en el conocimiento y perfeccionamiento”, y expresa, con palabras de Roberto Magio, que es la belleza del alma la que seduce a la divinidad..., el sumo goce del hombre está en conocer la verdad y cultivarse en la pura deleitación de la mente divina..., contemplar la divinidad. A continuación, con palabras del cardenal Reginaldo Polo, habla de que este éxtasis de la contemplación divina engendra la paz en el alma y en el cuerpo del individuo¹³. Mucho más tarde, cuando la depuración trentina ejerció su influjo en España, el mismo Pérez de Moya siguió conservando este significado de la fábula, el del hombre prudente y virtuoso que llega a Dios por medio de la sabiduría¹⁴. Sin duda, el Rapto de Ganímedes tuvo este sentido durante todo el siglo XVI, y cuando se hizo la edición comentada de los Emblemas de Alciato por el Brocense, quizá para enfatizarlo, se varió ligeramente el dibujo de Ganímedes, al que se le hizo señalar con el dedo hacia el Cielo¹⁵.

Esta representación del éxtasis y contemplación divina conseguida a través del conocimiento, debía llevar aparejado un triunfo, y éste el que se nos quiso representar con la figura de la *Fortuna favorable*, que aparece colocada sobre Ganímedes. Esta Fortuna es una divinidad romana creada, al parecer, por Servio Tulio, y, como quien dirige prósperamente el curso de la vida, acompañaba a los relieves de los sarcófagos romanos. En su iconografía aparece con un timón, una cornucopia y pisando una esfera o una rueda; la Edad Media prefirió el sentido cíclico de la vida y su incertidumbre, con lo que difundió la representación de la rueda¹⁶. El Renacimiento, con el ejemplo de los sarcófagos romanos, volvió a las fuentes y representó, como una matización de la Fortuna, a la Ocasión¹⁷.

12. A. ALCIATO: Los emblemas ... n.º 4, p. 85.

13. A. BOCCHII: *Symbolicarum* ... n.º 76 y 77.

14. J. PEREZ DE MOYA: *Filosofía secreta*, Madrid 1585, libro 4º, cap. 24.

15. Francisci SANTI BRONCENSIS, ... *Comment in AND. ALCIATI EMBLEMATA*, Lugduni, 1573.

16. G. TERVARENT: *Attributs*... sv. Roue, Navire, Corne d'Abondance.

R. van MARLE: *Iconographie de l'arte profane au Moyen Age et a la Renaissance*. La Haya 1932, II. cap. 2.

A. DOREN: *Fortuna in Mittelalter und in der Renaissance*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg* (Leipzig, Berlín) II, I, (1922-1924).

M. SKOWRONER: *Fortuna und Frauwelt. Zwei allegorische Doppelgängerinnen des Mittelalters*. Berlín 1964.

17. Ver la Ocasión en Alciato: Los emblemas... n.º 121.

La representación que aquí se nos ofrece, es una muchacha semidesnuda que utiliza un paño a modo de vela, sujeta con la mano el cuerno de la abundancia, y pisa un barco y una rueda. Su inmediato antecedente lo volvemos a encontrar en Viana, procediendo ambos de un mismo dibujo. Ignoramos el modelo dibujístico en el que se inspiró pero bien pudo ser alguno cuyo patrón se encuentra en la representación de la Fortuna que, a principios del siglo XVI, realizó Bernardino Betti, según un dibujo de Pinturricchio, en el pavimento de la catedral de Siena; esta alegoría de Pinturricchio sólo se diferencia de la nuestra en que pisa una esfera en lugar de una rueda, pero en el mismo pavimento de Siena existe otra representación medieval de la Rueda de la Fortuna.

Siguiendo la literatura emblemática de la primera mitad del siglo y especialmente a Alciato, Bocchius y Valeriano¹⁸, podemos interpretar esta figura como una alegoría de la Fortuna favorable que conduce a buen puerto la vida. Se trata de la Fortuna próspera como recompensa del goce adquirido por la contemplación divina que proviene de la virtud. Adquiere así sentido el Eros-Thánatos de la clave del arco que viene a ser como un resumen (muerte de lo material-goce espiritual), y sirve de introductor al programa superior que es la apoteosis de los mártires.

En el arco de la puerta hay muchas figuras de las que casi todas son ornamentales, pero, entre todas, algunas además pueden tener un cierto significado. Así se puede identificar al Engaño, la Victoria sobre el pecado o Pudor y el pelícano o Caridad divina¹⁹.

El tema del lado opuesto a Ganímedes se identifica con el emblema n.º 110 de Alciato "Que el Amor virtuoso vence a Cupido"²⁰, (lám. 7). El Amor virtuoso es llamado por Alciato Némesis (númen de la justicia como prudencia y en cierto modo vengadora). Pero en realidad no se trata sino de la Razón o Apolo, cuyos atributos son también arco y flechas, y que significó, para los

18. J. P. VALERIANO: *Hieroglyphica* ... libros 39, 45, 55 para este autor la representación de la esfera o la rueda bajo los pies de la Fortuna es indiferente, y ambas hablan de la inestabilidad, del curso de la vida bajo su mando; el mismo sentido tienen el barco, el timón o la vela, matizando estos por el significado de la feliz esperanza, mientras que el cuerno de la abundancia significa la prosperidad.

A. BOCCHIUS: *Symbolicarum*... n.º 23, une la Fortuna y la Abundancia en una misma empresa, como alegoría del buen gobierno del rey francés Enrique II.

A. ALCIATO: *Los emblemas*... n.º 82 y 43 relaciona la fortuna favorable con la esperanza de llegar a buen puerto, siendo la virtud el viento propicio.

19. El engaño ha sido representado muy similar a como lo traerá Cesare RIPA: *Iconologia* ... Roma 1603, sv. Inganno.

20. A. ALCIATO: *Los emblemas*... n.º 110, p. 131: "Al fuego del Amor con otro fuego,/ con arco al arco, a las alas con las alas/ la Némesis domé, porque Amor ciego/ (como las hizo) sufra cosas malas./ No le basta con llorar, no basta ruego,/ escupese tres veces en sus galas,/ como fuego el fuego (gran cosa) se inflama/ del Amor aborrece Amor la llama".

neoplatónicos del círculo de Ficino, la razón que somete a las tendencias naturales del cuerpo; así se expresó en un grabado inspirado en Baccio Bandinelli, que Vasari titula “Combate de Cupido y Apolo”, en el que Apolo es la razón divina y Cupido la pasión humana²¹. Con sentido similar, en la Escuela de Atenas, Rafael representó a Apolo sobre una escena de sátiros y violencia, para indicar a la razón (neoplatónica) sobre la vida inferior (la vegetativa y sensitiva), su complemento es la sabiduría representada como Minerva²². En ambos casos la Mens Divina ilumina a la Razón.

Con ello es fácil concluir que se trata del tema de la Razón o Verdadero Amor sometiendo a los sentidos o amor mundano. En el intradós de este arco al igual que en el del anterior, pueden identificarse dos representaciones de virtudes: la Fortaleza como Marte, y la Esperanza de iconografía netamente italiana²³.

En el pilar central hubo dos alegorías que en el estado actual apenas pueden verse sus siluetas, por lo que su identificación es totalmente hipotética y la formulamos en función de las posibilidades del programa. La superior es una dama entronizada que parece portar un largo cetro (?), y en la mano llevó un copón o más bien parece sostener y mirar con insistencia un voluminoso espejo con pie. La representación de esta figura entronizada nos recuerda a la serie de virtudes pintadas por Pollaiuolo y Botticelli (Uffizi), así como también puede tratarse de una inspiración en alguno de los numerosos “triumfos” tan frecuentes en el Quattrocento, en este caso podría ser la Fe o la Castidad. Teniendo en cuenta que Ganímedes en una copia de Miguel Angel, bien podía ser esta figura otra copia miguelangelesca, y ser la representación de un dibujo que hoy se guarda en los Uffizi y cuyo tema es la *Verdad*²⁴; nos inclinamos por esta posibilidad por las indudables semejanzas que se aprecian en la silueta: transparencia de la pierna adelantada, colocación de brazos y cabeza, inclinación de la espalda y el voluminoso espejo (lám. 8).

La silueta que está debajo de esta anterior alegoría está aún más perdida; es una figura semidesnuda (?), en una actitud similar a la de un doríforo, pisando algo con la pierna adelantada. Una doncella armada como Minerva que pisa y atraviesa con la lanza un demonio, es la manera tradicional de representar la *Virtud* en su triunfo sobre el Vicio; este tema se seguirá utili-

21. E. PANOFSKY: *Estudios...* p. 171-207.

22. E. H. GOMBRICH: *Symbolic images. Studies in the art of the Renaissance*, Phaidon, Londres 1972, p. 85 ss.

23. E. MALE: *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París 1969, p. 321.

24. R. van MARLE: *Iconographie...*, II, cap. 1 y 2. p. 67.

A. CHASTEL: *Fables, formes, figures*, Flammarion, París 1978, I, p. 256; identifica este dibujo de Battista Franco, según otro de Miguel Angel, como alegoría de la Verdad.

zando durante todo el siglo XVI, y tal es la representación que de él hace en un grabado Philippo Galle²⁵, (lám. 9).

Si lo representado en la parte superior es una alegoría moral, no sería nada extraño que ésta también lo fuera, así tendríamos en este pilar a la Virtud que vence al Mal, matizada por la Verdad como consecuencia o logro de la Virtud.

Uniendo los tres pilares y las puertas encontramos un discurso sobre tres elementos: el Amor verdadero que vence al pagano, la Virtud cuyo logro será el reconocimiento de la Verdad y que es acompañada por otras virtudes como Fortaleza, Esperanza, Caridad y Pudor, y por fin, la Contemplación Divina y su goce, que necesariamente ha de pasar por la meditación sobre los Novísimos (muerte, juicio, infierno o gloria). Estos Novísimos se nos muestran en la parte superior: Cristo triunfante, resucitado, en “parousia” pisando el mundo, acompañado de su cortejo angélico y de santos mártires, y a los lados las victorias trompeteras pisando la muerte; la Virgen con el Niño y el sepulcro nos hablan del Sacrificio de la Redención, en el Hijo de Dios, nacido para morir por ello.

No cabe duda que este texto religioso tiene todo un aspecto de discurso tradicional, pero se ha tenido cuidado en expresarlo con alegorías paganas, cargadas de resonancias neoplatónicas, con las que se nos ha podido querer decir que, en un nivel terreno, la filosofía neoplatónica acompañada por la ética tradicional, que es el pilar central, son el camino para acceder a la Gloria, teniendo siempre presente la meditación sobre los Novísimos. Este pensamiento parece ser el que motivó toda la elaboración filosófica de Ficino, el cual en su “academia” en Careggi puso los tres pilares de su filosofía y mística religiosa, en el Amor, la Inspiración y elevación espiritual, y la Virtud (la castidad en especial); los tres son las vías para el conocimiento y disfrute de la Verdad (a fin de cuentas Dios)²⁶.

Hemos querido interpretar estas figuras atendiendo al pensamiento neoplatónico de Ficino y a los emblemas de Alciato, Bocchius y Valeriano, en consideración a que estos libros figuraban en la biblioteca del obispo D. Bernal Díaz de Luco, que a su muerte en 1556 los donó a la catedral de Calahorra, y por haber encontrado evidencia de inspiración gráfica en ellos.

A los lados de la portada, sobre los pilares exteriores de la parte inferior, hay dos escudos: el de la derecha del programa es un jarro de azucenas,

25. R. van MARLE: *Iconographie...* II p. 15, fig. 11.

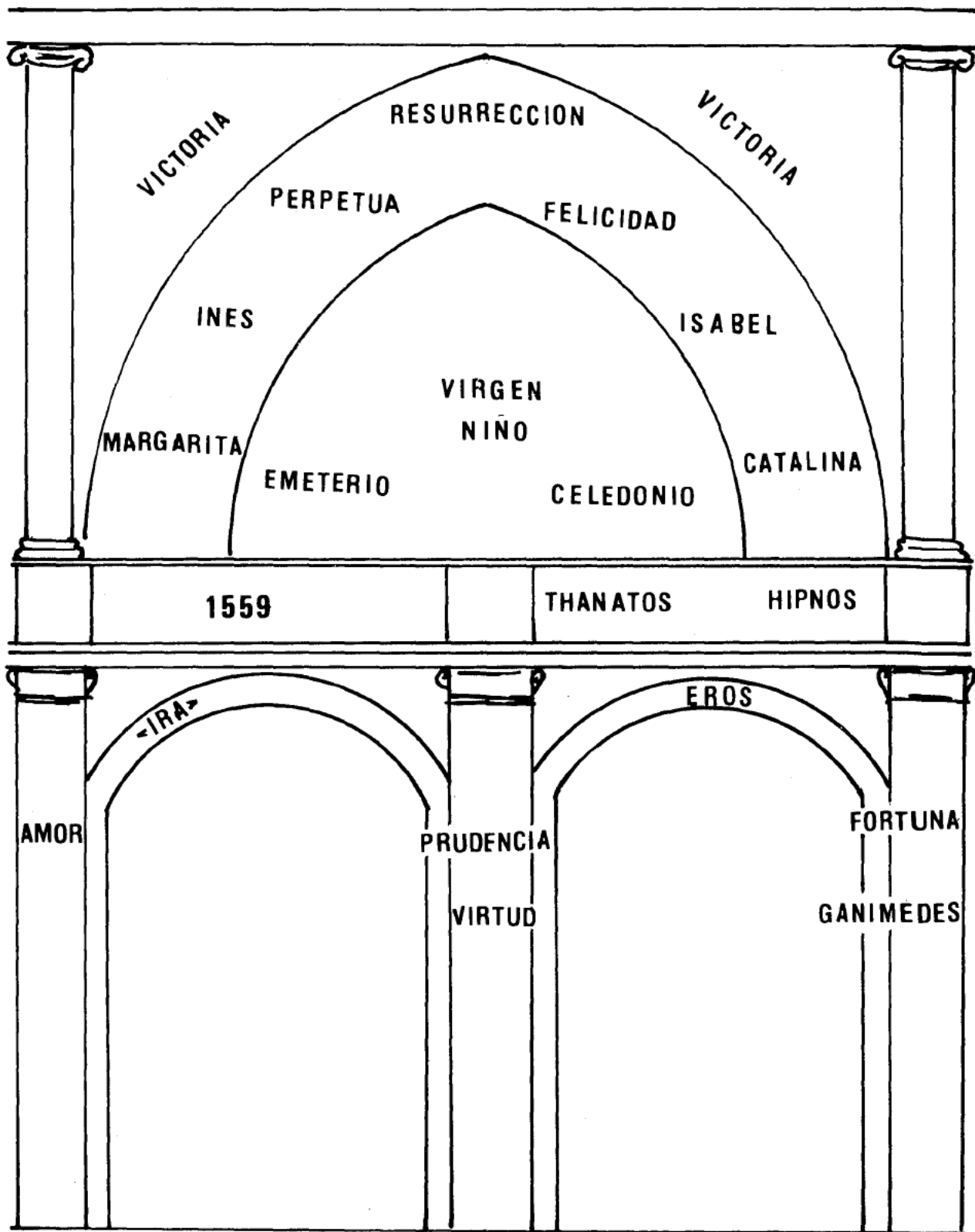
26. E. PANOFKY: *Estudios...* p. 189 ss.

E. GARIN: *Medioevo y Renacimiento*, Taurus, 1981, “Imágenes y símbolos en Marsilio Ficino”, pág. 207 ss.

A. CHASTEL: *Marsile Ficin et L'Art*, Droz, Geneve 1975, cap. 1º.

LA PUERTA DEL LADO DEL EVANGELIO

emblema de la Virgen, ya que la iglesia está dedicada a Santa María y el Salvador; el otro son dos lunas en menguante dispuestas en palo, se trata del escudo de la ciudad de Calahorra, las gargantas de sus mártires patronos.



Lám. 1.- Portada norte de la catedral de Calahorra. Esquema iconográfico.

LA PUERTA DEL LADO DEL EVANGELIO



Lám. 2.— Cristo triunfante. Resurrección. Del taller de F. de Bigarny.



Lám. 3.— Santa Inés y Santa Felicidad. Del taller de F. de Bigarny.

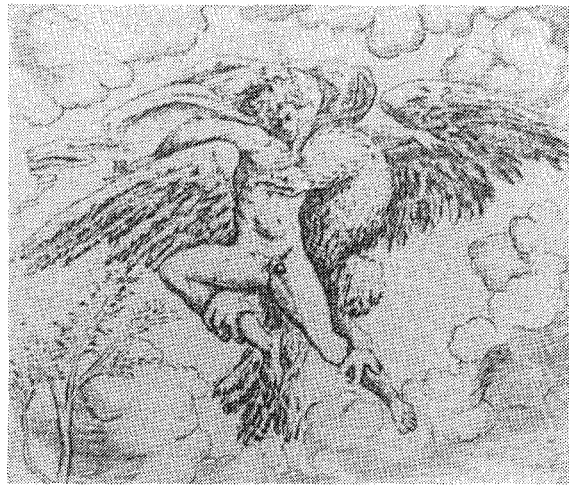


Lám. 4.- Thanatos, Hipnos y Eros funerario.



Lám. 5.- Xilografía italiana de finales del siglo XV. París, Biblioteca Nacional.

LA PUERTA DEL LADO DEL EVANGELIO



Lám. 6.—Fortuna y Ganímedes.

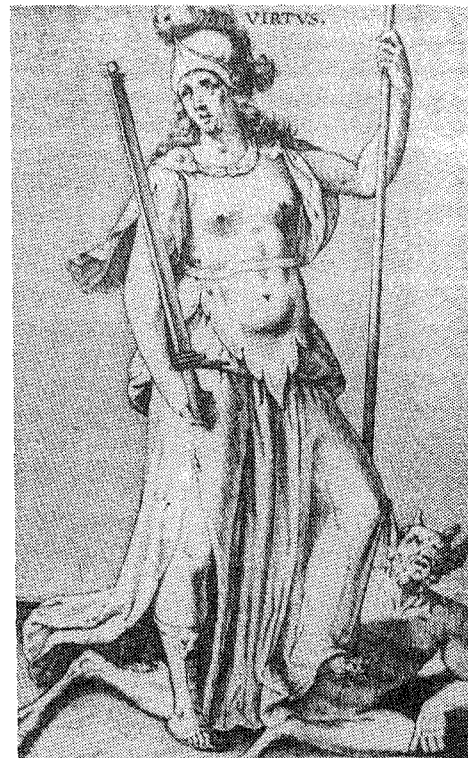
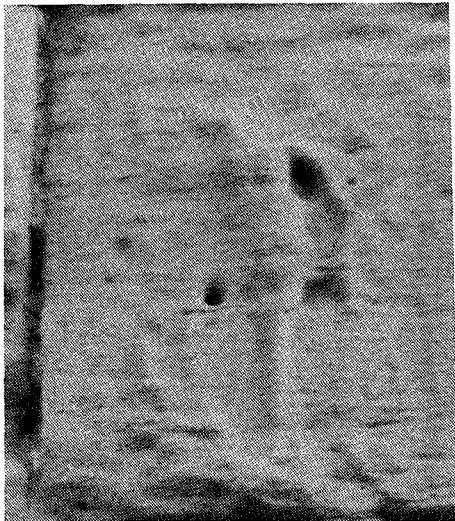
Grabado del libro de A. Bocchi, 1555.



Lám. 7.—El Amor vence a Cupido. Grabado de los Emblema de A. Alciato, 1549.



Lám. 8.– La Verdad y su posible inspiración, un dibujo de Battista Franco (Florencia, Uffizi).



Lám. 9.– La Virtud y su posible inspiración, una estampa de Philippe Galle.

Las ejecuciones aparecen invertidas respecto al dibujo y estampa, por lo que puede suponerse que se copiaron algunos grabados derivados de los dibujos originales.