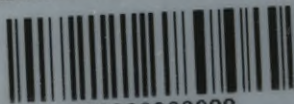


Murillo



E. H. Seemanns Künstlermappen 13

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000300988

500

Murillo

Zehn farbige Nachbildungen seiner Hauptwerke

Mit einer Darstellung seines Wirkens



ZWIĄZEK STUDENTÓW ARCHITEKTURY
PRZY AKADEMII GÓRNICZEJ
W KRAKOWIE

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann

A/8

III 18422



Verzeichnis der Farbentafeln

1. Die Geburt Mariä. Gemälde im Louvre (Paris)
2. Immacolata. Gemälde im Prado (Madrid)
3. Conception (Mariä Empfängnis). Gemälde in der Freiherrlich Speck von Sternburgschen Sammlung (Rittergut Lükschena bei Leipzig)
4. Der göttliche Hirtenknabe. Gemälde im Prado (Madrid)
5. Die Kinder mit der Muschel. Gemälde im Prado (Madrid)
6. Die heilige Familie (mit dem Vögelchen). Gemälde im Prado (Madrid)
7. Maria mit dem Kinde. Gemälde im Palazzo Corsini (Rom)
8. Die Fruchtesser. Gemälde in der Alten Pinakothek (München)
9. Die Würfler. Gemälde in der Alten Pinakothek (München)
10. Die Kreuzigung Andreaä. Gemälde im Prado (Madrid)

Unter den spanischen Malern gibt es eigentlich nur zwei, die im großen Publikum so recht populär sind und ihm in ihrer Kunst das „alte romantische Land“ repräsentieren: Velazquez de Silva und Bartolomé Estéban Murillo; Lehrer und Schüler, wie Rubens und Dyck. Jener starb 1660, dieser 1682. Beide waren in Sevilla geboren und zunächst Schüler dortiger Meister. Während sich nun Velazquez, als er Hofmaler König Philipps II. geworden war, im Porträt spezialisierte und darin den großartigsten Aufschwung nahm, ging Murillos spätere Schaffensperiode in der religiösen Malerei auf. Velazquez malte wenig für die Kirche; eine Krönung Mariä in Madrid ist sein bedeutendstes derartiges Bild. Umgekehrt wandte sich Murillo dem Porträt als Selbstzweck nur selten zu. Dagegen ist der Frühzeit beider Meister das aus dem Volksleben geschöpfte Genre gemeinsam. Natürlich stand der Schüler zunächst unter dem Einflusse des Lehrers.

Als Murillo wirkte, befand sich die italienische Malerei bereits im Abstiege. Tizian, durch dessen Bilder er angeregt wurde, gehörte dem vorangegangenen Jahrhundert an. Von Späteren war Guido Reni noch vor Velazquez gestorben, Guercino starb sechs Jahre nach dem großen Spanier, Sassoferrato und Carlo Dolce aber überlebten seinen Schüler Murillo um ein paar Jahre. Auch der Charakterkopf Salvatore Rosa, der mit Murillo das gemein hatte, daß er sich in seiner Frühzeit dem Einflusse des italienisierten Spaniers Ribera hingab, durchlief seine Bahn ungefähr zur gleichen Zeit wie unser Meister. Doch steht die Kunst aller Genannten kaum in direkter Beziehung zu derjenigen Murillos, der höchstens die zweite Florenzer Schule, der Dolce angehörte, nähergerückt werden könnte. Murillos Todesjahr fällt auch mit dem der Landschaftler Claude Lorraine (Lorrain) und Jakob Ruysdael zusammen. Der niederländische Genremaler Gerhard Terborch war ein Jahr früher heimgegangen. Das war so ungefähr die zeitgenössische Lage. Die letzten Namen führten in die Länder, in denen die Malerei im 16. und 17. Jahrhundert zu neuem Glanze aufstieg. Der große Rubens und sein Schüler Dyck, die fast gleichzeitig starben (1640 und 1641), gehörten zu den unpersönlichen Lehrmeistern Murillos, wenngleich ihr Einfluß ebenfalls nur rein formal geblieben ist.

Im Ganzen erfreute sich die Malerei zu Murillos Zeiten der ausgedehntesten und vielseitigsten Pflege. Vom religiösen Fache hatte sich das rein historische und das Porträt an sich gesondert; dazu waren auch Landschaft, Genre, Tierstück und Stilleben zur völligen Selbständigkeit gelangt. Auch Sevilla nahm teil an solchem Aufschwunge, und wie seine Kunst, so wurde dort der Maler selber gewürdigt und geachtet. Murillo fand also in seiner Zeit ein der Entwicklung seines Genies durchaus günstiges Kulturmilieu vor. In seiner Wendung zur großen nordischen Kunst hatte, wie so oft bei Leuten freien Berufes, der Zufall die Rolle der Vorsehung gespielt. Von armen Eltern geboren und schon mit zehn Jahren verwais, war der Junge zu einem hochgeschätzten einheimischen Meister in die Lehre gekommen und hatte dort „die gute Manier“ der Italiener nachahmen gelernt. Einer seiner Mitschüler zog mit dem Heeresströme nach Flandern, kam nach London hinüber und rühmte bei seiner Heimkehr die neue Kunst da oben, gegen die alles im Süden Gemalte nur alter Plunder wäre. Da überkam den jungen Murillo, der längst der ausgefahrenen Geleise überdrüssig geworden war, die Sehnsucht, die Wunder jener Kunst ebenfalls zu schauen. Zu arm, um das Quellenland selber aufzusuchen, wanderte er nach Madrid, wo er in den Schlössern des Königs genug Werke der berühmten Nordländer in Erfahrung gebracht hatte. Die Hoffnung, daß ihm dort der in königlicher Gunst stehende Landsmann Velazquez behilflich sein würde, täuschte dieser nicht: er nahm den jungen fünfundzwanzigjährigen Kunstgenossen gut auf und ließ ihn unter seiner Leitung gewissermaßen noch einmal von vorn anfangen. Die Werke Riberas, Tizians, Rubens' und Dycks wandelten Murillos bisherige Art völlig um und erschlossen ihm eigentlich erst die Welt der Farbe. Er blieb zwei Jahre in

Madrid. In Sevilla vermiste ihn niemand, so daß er dort gleichsam über Nacht als großer Künstler erschien. Dabei hatte abermals der Zufall vorsorglich eingegriffen. Das große, an Kunstschätzen reiche Franziskanerkloster wollte einen seiner Kreuzgänge ausmalen lassen und beauftragte Murillo lediglich deshalb damit, weil sein Angebot das billigste war. So entstanden, da die Freskotechnik in Spanien verloren gegangen war, elf Ölbilder nach der Ordensheiligengeschichte, die den Sevillern einen ganz „neuen, unbekanntem Stil“ offenbarten. Es frappierte die Zeitgenossen dabei besonders die alle bisherige Schulmanier verlassende Anlehnung an das wirkliche Leben, jene unbefangene Natürlichkeit, die auch in der Folge einen wesentlichen Zug in Murillos Werk ausmacht. Hatte Velazquez seinem Schützlinge doch stets geraten, hinaus auf den Markt zu gehen und sich dort das Leben anzusehen! Mit diesem großen Werke, dessen beliebtestes Stück die Engelsküche im Louvremuseum ist, stieg nicht nur Murillos äußerer Glückstern rasch in die Höhe; mit ihm brach auch seine künstlerische Entwicklung so schnell hervor, daß er bereits nach kaum einem Dezennium im Zenit seiner Meisterschaft stand.

Früher sprach man von drei deutlich gesonderten Malweisen, deren er sich je nach Erfordernis des Vorwurfes bedient haben sollte, nämlich von einem kalten, warmen und duftigen Stile. Noch früher wollte man danach sogar seine zeitliche Entwicklungsreihe der Werke in drei entsprechenden Perioden erkennen. Das ist aber verkehrt gewesen. Bei allem, was Murillo schuf, nachdem er auf die volle Höhe seiner Kunst gekommen war, ist die chronologische Ordnung eine höchst fragliche Sache, denn der Meister hat seine Werke selten signiert und noch seltener datiert. Einer der wenigen sicheren Punkte ist das Jahr 1655, in das jene Geburt Mariä fällt, deren Nachbildung man in unserer Mappe findet. Das Bild wurde für Sevillas Kathedrale gemalt, wo es bis in die napoleonsche Zeit blieb. Dann kam es ins Pariser Louvre. Man staunt über die Virtuosität, mit der hier das Helldunkel gehandhabt wurde, über das geschlossene Ebenmaß der Komposition, das Ineinandergreifen von Himmlischem und Irdischem, den lebenswarmen Realismus der Darstellung. Das Bild ist in zwei Dreiecken komponiert, deren inneres rechtwinkliges die Hauptgruppe einschließt, während das äußere gleichschenklige in der Spitze die himmlische, in den Basismwinkeln aber die beiden irdischen Nebengruppen enthält. Diese vier Figurengruppen sind die Trägerinnen des Lichtes, das hell aus dem tiefen Dunkel des Raumes heraustritt. Links, wo das Himmelbett mit der Wöchnerin und dem Vater Joachim auf dem Bettrande steht, fällt es als Sonnenstrahl durchs Fenster; rechts bei der offenen Türe strahlt es vom Kamine aus, an dem sich zwei Mädchen zu schaffen machen. Zweimal zwei Figuren, von denen je eine beleuchtet und je eine dunkel ist. Die glänzende Farbenharmonie wird von roten und gelben Tönen regiert; dazu tritt, wie als Ruhepunkt, Grün, das besonders an der aufrechten Eckfigur der Hauptgruppe ins Gewicht fällt. Die Modelle sind alle bodenständig, aus dem andalusischen Volke genommen. So erscheint die prächtige Frau, die das bereits von der Aureole umstrahlte Neugeborene auf dem Schoße liegen hat, als wahrer Typus der gesetzten Sevillerin, ebenso das ihr nächst behilfliche Mädchen als einer der sevillischen Jugend. Des letzteren Züge scheinen in der Nebengruppe am Kamine wiederzukehren. Wie geschickt leitet die im Fühlen nach der Wärme des Wassers im großen Kupferkessel halb gebeugte, in Rückenansicht gehaltene Donna zur Spitze des Dreiecks über, die in jenem grünen, Kleidungsstücke zutragenden Mädchen erreicht wird! Hilfreich geschäftig sind auch die munteren Engelsputten am Werke. Sie framen im Wäschekorbe herum, wobei des Linken Aufmerksamkeit durch das „artig“ sitzende Haushündchen abgelenkt wird, das dort die Spitze des Dreiecks ausfüllt. Die Wendung dieses Putto gab einen prachtvollen Akt. In der Beziehung fordert auch die Verkürzung des mittelsten Engels in der oben schwebenden Nebengruppe zur Bewunderung auf. Von den beiden großen der Hauptgruppe deutet der, welcher die Hände über die Brust kreuzt, auf den Einfluß des Studiums nieder-

ländischer Bilder. Seine lineare Funktion entspricht der der vorderen, halb gebeugten Frauenfigur. Hier ist auch zu beachten, wie geschickt der eine Flügel die Hypothenuse des Dreiecks zur Spitze weiterführt und dabei zugleich raumfüllend wirkt.

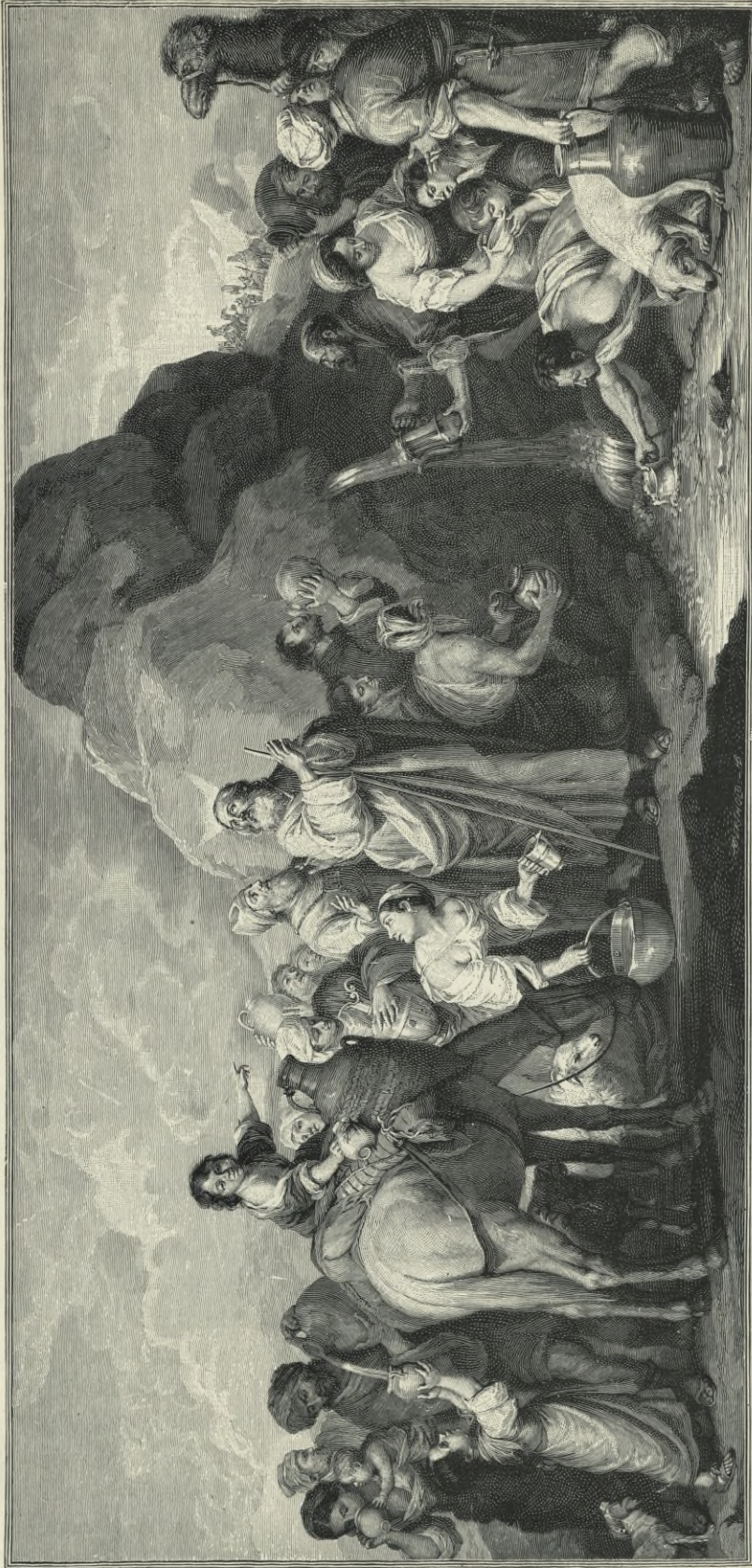
Das Domkapitel war mit diesem Bilde so zufrieden, daß es Murillo auch die Altarwand der Taufkapelle ausmalen ließ. Da entstand jenes Bild des heiligen Antonius mit dem Jesuskinde, das unter den wiederholten Darstellungen dieser Legende die berühmteste geblieben ist. Ferner mußte der Meister den Kapitelsaal mit Werken seiner Kunst schmücken. In dem so geschaffenen Bilderkreise stößt man auf einen seiner beliebtesten Kunstzweige, auf die Immacolata. Murillo blieb diesem Stoffe zeitlebens treu; er hat ihn über dreißigmal behandelt. Daß er so der eigentliche Maler der „Conceptionen“ wurde, ist auch ein bodenständiger Zug in seinem Wesen, denn Sevilla spielt in der Geschichte des Dogma von der unbefleckten Empfängnis eine gewisse Rolle. Die Franziskaner hatten sich die Verteidigung der Lehre, daß Maria von dem Makel der Erbsünde ausgenommen sei, zur Ordensaufgabe gemacht. Da die Dominikaner dagegen predigten, gab es in Sevilla so etwas wie religiösen Volksaufbruch, in den zuletzt König und Papst eingreifen mußten; letzterer mit einem Breve, laut dessen jeder öffentliche Angriff der Lehre zu verbieten wäre. Diese in ein Werk der bildenden Kunst umzusetzen, vermochte man lange Zeit nicht ohne einen reichen symbolischen Apparat, dessen Beseitigung erst im laufenden 17. Jahrhundert und zwar in Italien zustande gekommen zu sein scheint. Doch wurde alles darin Geleistete von Murillo überboten. Seine Weise hatte indessen in Spanien Vorklänge. So steht bei dem Valencier Joanes Macip die heilige Jungfrau auf dem Halbmonde, mit aufgelöstem Haar, in weißem Kleide und blauem Mantel, umgeben von Engeln, aber noch in einer Mandorla und mit den Symbolen. Bei einer Darstellung des Sevillaners Juan de las Noelas sind diese bereits frei in der Landschaft untergebracht. Aber hier war noch ein theologischer Begriff durch das Bild ausgedrückt. Murillo ließ diesen fallen; er verstand, die theologische Idee gänzlich in der Kunst aufgehen zu lassen, sie wahrhaft populär zu machen. Unter seinen Conceptionen steht die für unsere Mappe gewählte als eine der lieblichsten da. Die Mutterrolle ist hier einem unschuldigen Kinde anvertraut, was der Meister bei kleineren Bildern öfters tat. Dieser von der Pracht des dunklen Haares umwallte Kopf mit den noch knospenhaften Zügen, mit den dunklen, Wunderschauenden Augen und dem staunend geöffneten Munde — ihn anzusehen, wird man nimmer müde. Dagegen erscheint die Leibesgestalt reifer. Das weiße, wie Atlas gebrochene Kleid und der auf der einen Seite flatternde, auf der andern um den Arm geschlagene blaue Mantel kommen öfter auf diesen Bildern, wenn auch stets in neuen Variationen vor. Unten verdeckt er den einen auf die Mondichel gesetzten Fuß und trägt dort nicht wenig zur Farbenharmonie bei. Diese wird wunderbar intensiv und leuchtend durch die Glorie. Oben schauen Engelsköpfe aus dem Gewölke heraus, während die vier Putten unten typisch für viele Conceptionen Murillos sind, gerade wie ihre Palmenzweige, Rosen und Lilien. Der in Verkürzung gestellte ist wieder ein malerisches Wunder für sich. Möglich, daß Murillo bei solchen kindlichen Immacolaten das eigene Töchterchen als Modell benutzte. Von einer späteren, die gleich mehreren andern etwas an Tizians Assunta erinnert, wird das bestimmt gesagt: der Meister habe da die Tochter gemalt, als sie sich dem Klosterleben weihte.

Das Bild der Speck von Sternburgschen Sammlung, dessen Reproduktion unserer Mappe gleichfalls eingereiht ist, schließt sich diesem Kreise an. Auch hier sieht man Maria als Kind dargestellt, aber ganz im häuslichen Milieu, über der Näharbeit, was wieder so recht Murillos Art zeigt. Die sehr gedämpfte Farbenharmonie, in der das Grün und Rot, letzteres besonders durch das wunderbar geratene Blumenstillleben, großartig verwendet sind, erinnert an den Göttlichen Hirten im Prado-Museum. Jesus- und Johannesknaben bilden im Werke des Meisters

eine Bildgruppe für sich. Zwei der populärsten, deren Stahlstiche oft in älteren deutschen Gesangs- und Gebetsbüchern zu finden sind, kamen nach England. Sie gehörten zu dem Bilderkreise, den Murillo für die Kirche des Hospitals der Caridad (christlichen Nächstenliebe) schuf und mit seinen beiden berühmten Volksmassenbildern, Moses Wüstenquellwunder und Christi Speisung der Fünftausend, versah. Unser Jesusknabe, der im Prado noch sein Johannespendant hat, ist jedoch nicht minder populär. Der kleine Hirt hat das verlorene Schaf wiedergefunden und rastet nun, ermüdet vom Suchen, auf den Trümmern eines antiken Gebäudes. Der dunkle Krauskopf, der mit seinen großen Kinderaugen so ernst aus dem Wilde herausieht, ist von jeher das Entzücken der Frauenwelt gewesen. Eigentümlich verhalten ist hier der Farbenklang. Das zarte Blausrosa des Kittels, das schattendunkle Grün der Vegetation, das Gelbweiß des Schafes und der lichte Fleischton — das wirkt zusammen fast monochrom, hebt die Gruppe aber doch stark vom Hintergrunde mit der still weidenden Herde ab, den ein hell einfallendes Licht durchflutet, das Lockenhaupt des Knaben mit der Folie einer sanften Aureole umrahmend. Ein anderes Bild des Pradomuseums zeigt die Knaben zusammen. Es sind die Niños de la Concha, die Kinder mit der Muschel, vielleicht das freieste und schönste Stück Murillos in der Kindermalerei. Der Jesusknabe gibt dem am Bachrande knienden Johannesknaben aus einer Muschel zu trinken. Die Komposition ist ein gleichseitiges Dreieck, dessen Spitze der Jesusknabekopf bildet, während das gelagerte Lamm den linken Basisswinkel ausfüllt. Der die ganze rechte Seite bildende Johannesknabe hat das unten auf den Boden gestützte, oben mit dem Spruchbande umwundene Rohrkreuz über die Schulter gelehnt, wo es über die Dreiecksseite hinausragt. Er trägt das härene Gewand der Bibel, eine zerschlossene Kamelhaardecke, wohingegen der Jesusknabe einen violetten Stoff um die Hüften und den linken Arm, dessen Hand eine sprechende Gebärde macht, geschlungen hält. Beider Lockenköpfe sind blond. Das paßt besser zu dem wunderbaren Goldtone, der die Gruppe durchstrahlt und sie aus dem umgebenden Landschaftsdunkel heraushebt. Noch heller glänzt die himmlische Nebengruppe, drei Engelsputten des duftigsten Vaporoso. Hier ist besonders das mittellste Bürschchen, das so lieb die Händchen faltet, eine anmutende Kindergestalt.

Von Murillos Immacolaten sind seine eigentlichen Madonnen zu trennen. Mit ihnen steht der Meister völlig auf irdischem Boden. Das ließen schon seine heiligen Familien erwarten. Betrachtet man z. B. die del pajorito (mit dem Vögelchen), so findet man in ihr ein Genrebild, eine stille Familienszene, die ganz in bürgerliches Wohlbehagen getaucht ist. Die Mutter sitzt an der Garnwinde und guckt auf einen Augenblick ihrem Sprößlinge zu, der beim Vater steht und das Haushündchen durch ein emporgehaltenes Vögelchen zum Hübschmachen zu bewegen sucht. Das Hündchen sitzt ähnlich wie das auf dem Bilde von der Geburt Mariä da und füllt auch hier den linken Basisswinkel des Dreiecks der Hauptgruppe aus. Dieser Vater Joseph aber ist nicht nur eine der prachtvollsten Männerfiguren Murillos, sondern der Malerei überhaupt. Rechts abseits der Falken mit dem Handwerkszeuge deutet auf sein Gewerbe und verlegt die Szene vor das Haus, als dessen Mauer der dunkle Grund zu gelten hat. Die wunderbare, ruhige und doch so kräftige Farbenharmonie der Hauptgruppe spricht für sich selber. Links unten zeigt der Wäschekorb, mit welcher Sorgfalt der Maler auch Nebendinge behandelte.

Wo Murillo nun die Madonna allein, also die Mutter mit dem Kinde malt, da bewegt er sich in der Richtung, die Raffael über hundert Jahre früher einschlug, als er seine Madonna della Sedia oder die der Häuser Tempi und Colonna schuf. Murillo ist aber auch hier noch bodenständiger als der große Urbinate. Wie dessen Typen mehr ins allgemein Menschliche hinüberspielen, so bleiben die seinigen durchaus spanisch, ja meistens andalusisch, ausgesprochen sevillisch. Bemerkenswert ist, daß Murillo alle diese Madonnen, mit einer etwas an die Raffaelsche Sigrina erinnernden Ausnahme, sitzend malte. Zu den schönsten gehört die im Palazzo Corsini zu



Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. Sewilla, Kloster la Caridad

ZWIĄZEK STUDENTÓW ARCHITEKTURY
PRZY AKADEMII SŁUCHOWEJ
W KRAKOWIE

Rom. Sie gibt sich so profan, daß man sie lange Zeit gar nicht als Madonna zu bezeichnen wagte, sondern sie als donna con bambino, als Frau mit Kind kurfieren ließ. Justi sagt über das Bild: „Es sieht aus wie eine ausgeführte Modellstudie, ohne Abzug und Zusatz“, und Burckhardt nennt es im Cicerone „nicht nur höchst einfach lebenswürdig in den Charakteren der Mutter und des Kindes, sondern (bei teilweise sehr großer Flüchtigkeit) ein Wunder der Farbe“. Es ist zweifellos das schönste Bild Murillos, das in Italien zu sehen ist.

Die eigentlichen Genrebilder, deren Gebiet diese Madonna so nahe kommt, fallen in Murillos frühere Schaffensperiode. Sie waren von jeher beliebt und wanderten bis auf zwei in Madrid gebliebene ins Ausland. Wir haben von den fünf, die in der Münchener Alten Pinakothek landeten, die zwei besten für unsere Mappe ausgewählt: die schmausenden und die würfelnden Gassenbuben. Es sind Augenblickserfassungen, anscheinend rasch und mühelos ausgeführt, aber doch auf das feinste, bis ins geringste Detail hinein durchgebildet. In dem Murillo eigenen Lichtschimmer gemalt, verraten sie die aufmerksamste Beobachtung aller körperlichen Bewegungen und seelischen Regungen des sorglos glücklichen Lumpengesindels. Unbedingte Aufnahme alles Natürlichen! Ist dem einen der Schmauser, die in einen geschlossenen Raum vor dunkle Mauerwände gestellt sind, doch sogar ein Melonenkern an der kauend aufgetriebenen Backe hängen geblieben! Laden nicht diese duftigen Melonen und Weintrauben zum Mitessen ein? Mit welcher Künstlerliebe sind selbst die zerrissenen Lumpen dieser Bengel behandelt! Die Würfler sitzen draußen, an Gemäuer, auf dem wieder Pflanzen überhängen. Die beiden Spieler, deren einer sich Efeublätter in sein Kopftuch gesteckt hat, sind ganz in ihre Sache vertieft, und ihre fein gemalten Hände verraten den kritischen Augenblick. Dagegen ist der aufrecht daneben Stehende nur am Essen interessiert. Er träumt ins Weite und hat nicht einmal für den treuen Hund eine Regung übrig, der sehnsuchtsvoll nach dem eben im Munde verschwindenden Bissen hinausblickt. Auch hier die wunderbarste Durcharbeitung des Nebenwerkes: der Früchte, des schlechten Korbes, des defekten Kruges, der zerrissenen Schuhe, der Würfel usw. Licht und Farbe geben wieder ein Beispiel von Murillos Vaporoso, vom „duftigen Stil“.

Dieser estilo vaporoso gibt auch der Kreuzigung Andra ihren besonderen Licht- und Farbenzauber. Das figurenreiche Bild ist klein und unter den 46 Murillos der Pradogalerie vielleicht das lehrreichste und interessanteste, „ein Meisterstück der Luftmalerei in Licht und Sonne“ (Justi). Inmitten einer Talsenkung, deren Ränder von einer antiken Ruine und einem Kastelle bestanden sind, ist das Kreuz eingepflanzt. Die Schergen vollenden eben ihr Werk, indem sie die letzten Stricke um die Beine des Apostels schnüren. Der aber ist schon weltentrückt, sieht den Himmel offen, wo ihm Palme und Krone winken. Man wird hier an ein Bild Riberas erinnert, findet aber dessen Gräßlichkeit nicht, an deren Stelle vielmehr milde Verklärung getreten ist. Auch die beiden Reiter, der mit dem Feldherrnstabe und der mit der Fahne, glaubt man schon einmal, bei Rembrandt gesehen zu haben. Von den Figurengruppen zieht die linke der klagenden Gemeinde nicht weniger an wie die rechte mit dem prachtvollen Legionär, an dessen Seite der beliebte weiße Hund nicht fehlt. Wie dieser, so zeigen die beiden Kasse, was Murillo in der Tiermalerei zu leisten vermochte. Was er hier in den Figuren an Vielseitigkeit der Darstellung, an Verkürzungen und unmittelbar lebendigen Situationen gab, macht das Studium dieses weniger bekannten kleinen Hauptbildes unerschöpflich. In dem leuchtenden Farbenspiele dient wieder Grün als Ruhepunkt.

Im Ganzen war Murillo Martirgeschichten nicht gerade zugetan. Immerhin hat er Christus am Kreuze wie als sogenanntes Ecce-Homo mehrfach gemalt. Sein letztes großes Kirchenwerk, das ihn zum ersten Male seit seiner Jugend von Sevilla weg, nach Cadix zog, wurde die Ursache seines Todes: er stürzte vom Gerüst und starb an den Folgen im vierundsechzigsten Jahre seines nicht nur im Werke reich gesegneten Lebens.

Bruno Schrader.





















Li. 1,000.
Kounts Bl. 12/38
1949.

WYDZIAŁY POLITECHNICZ

WYDZIAŁY POLITECHNICZ

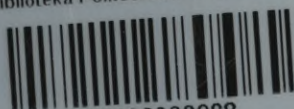
Biblioteka Politechniki Krakowskiej



III-18422

Druk. U. J. Zam. 356. 10.000.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000300988