

*Die Köpfe der Märtyrer Paulus,  
Johannes der Täufer und Jakobus*

*Las Cabezas de los mártires San  
Pablo, San Juan Bautista y Santiago*



Anonym, Sevilla, um 1660/70  
Öl auf Leinwand, 109 x 132,5 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 03/1  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Deutschland.  
Foto: Elke Estel.

Anónimo, Sevilla, ca. 1660/70  
Óleo sobre tela, 109 x 132.5 cm  
Galería Pictórica "Alte Meister", Inv. Nr. 03/1  
Colecciones Estatales de Arte de Dresde, Alemania.  
Fotografía: Elke Estel.

Stillebenartig drapiert wirken die hier dargestellten Märtyrerhäupter. Paulus, Johannes und Jakobus d. Ä. – jeder von ihnen wurde der legendarischen Überlieferung nach aufgrund seines christlichen Glaubens geköpft – werden von ihren jeweiligen Attributen begleitet und dem Betrachter auf einem von einem weißen Tuch bedeckten Tisch präsentiert. Die Edelsteine auf den Kredenzen, die die Köpfe tragen, verkostbaren und weisen die Platten als prächtige Reliquiengefäße aus. Dieser Gedanke wird auch darin bestätigt, dass hier durchaus an einen Altartisch gedacht werden könnte, auf dem an besonderen Feiertagen den Gläubigen heilsbringende Reliquien präsentiert wurden. Während das weiße Laken in diesem Sinne an ein Altartuch erinnern mag, erscheint der rote Vorhang im Hintergrund als weitere Betonung des künstlichen Zurschaustellens; auch im Kontext der Reliquienpräsentation, bei der Vorhänge im Spannungsfeld zwischen dem Verhüllen und Preisgeben des heiligen Objekts übliche religiöse Praxis waren. Gesteigert wird der artifizielle Charakter der Darstellung dadurch, dass wohl kompositionsbedingt das Schwert des Paulus hinter dem Kopf des Johannes erscheint. Der Hut des Heiligen Jakob – der Nationalheilige Spaniens – liegt weiter im Hintergrund auf einem kastenförmigen, nicht näher definierten Gegenstand, daran befestigt die obligatorischen Jakobsmuschelschalen.

Die ikonografische Quelle einer Darstellung derartiger Märtyrerköpfe liegt in erster Linie in den sogenannten Johannesschüsseln begründet: Der Kopf des Täufers auf der Platte wird aus dem Kontext der Handlung sondiert und zum einzigen Bildmotiv erhoben. Diese Bildformel fand vor allem seit dem Spätmittelalter in Form von Kleinplastiken gesamteuropäische Verbreitung. Als iberisches Beispiel aus der

Las cabezas de mártires aquí mostradas son presentadas a manera de naturaleza muerta. San Pablo, San Juan Bautista y Santiago el Mayor –según la tradición hagiográfica cada uno de ellos fue descapitado a razón de su fe cristiana– están expuestos en una mesa cubierta con una tela blanca, acompañados de sus respectivos atributos. Las piedras preciosas en los platones que sostienen las cabezas enriquecen estas bandejas y permiten identificarlas como relicarios preciosos. Esta idea encuentra su sustento al estar las charolas sobre una mesa, la cual podría hacer referencia a un altar, donde en días festivos especiales las reliquias promesas de salvación se presentaban a los fieles. Mientras la tela blanca también evoca un mantel de altar, la cortina roja del fondo refuerza la exposición artificial; ésta última puede entenderse igualmente en el contexto de las presentaciones de reliquias, donde las cortinas formaban parte de las prácticas religiosas que escenificaban el ocultamiento y descubrimiento de los objetos sagrados. El carácter artificial de la representación se intensifica, porque la espada de San Pablo está dispuesta detrás de la cabeza de San Juan, seguramente para lograr una buena composición. El sombrero del patrón de España, Santiago, se encuentra más al fondo encima de un tipo de caja no especificada, a la cual se aplicó la obligatoria ostra jacobea.

La fuente iconográfica de este tipo de representaciones de cabezas de mártires proviene principalmente de las llamadas cabezas de San Juan (en alemán *Johannesschüsseln*, bandejas de San Juan): La cabeza de Juan Bautista en una bandeja se aísla del contexto de la trama y se establece como único motivo de la imagen. Esta fórmula se difundió sobre todo a partir del Medievo tardío por toda

Barockzeit kann der *Kopf des Johannes* von Juan de Mesa stehen, der sich in der Kathedrale von Sevilla befindet. Doch wurde das Motiv auch malerisch umgesetzt, wie Tafelbilder von Dierick Bouts, Jan Mostaert oder Andrea Vaccaro zeigen.

Die Übertragung des ikonografischen Schemas der Johannesschüssel auf andere Märtyrer wie Jakobus oder Paulus stellt ein regionales Phänomen dar, ist es vor allem in der spanischen, insbesondere der andalusischen Malerei bekannt. Darstellungen nur eines einzelnen Kopfes, entsprechend der ikonografischen Grundlage der Johannesschüssel, wurden vereinzelt – wie im hiesigen Fall des Sevillaner Meisters – um weitere Köpfe erweitert, sodass mehrere „Platten“ zeitgleich präsentiert wurden. Die beliebte Ikonografie wurde sogar auf Heilige übertragen, die eigentlich gar nicht geköpft wurden, wie etwa ein *Kopf des Heiligen Petrus* von Llanos y Valdés im Louvre beweist. Der Märtyrertod durch Enthauptung, als für den Betrachter beispielhaftes Opfer, findet somit besondere Glorifizierung.

Die hohe Zahl der überlieferten Darstellungen lässt auf die große Nachfrage der Bildformel sowohl bei privaten wie kirchlichen Auftraggebern schließen. Der zentrale Absatzmarkt derartiger Bilder lag hauptsächlich in Sevilla und Córdoba und so findet sich in den Werken der Maler Sebastián de Llanos y Valdés und Juan de Valdés Leal das Motiv gleich in mehreren Ausführungen und Varianten. Das Dresdener Bild schließt sich vor allem an die Formensprache dieser sevillanischen Schule an, die sich durch einen emotionalisierenden Realismus, durch Naturalismus und durch caravaggeskes Lichtspiel ebenso auszeichnet, wie durch eine

Europa mediante esculturas de pequeño formato. Un ejemplo barroco de la Península Ibérica es la Cabeza de San Juan Bautista en la Catedral de Sevilla, realizada por Juan de Mesa. Sin embargo, el motivo también se formuló de manera pictórica, prueba de ello son las pinturas de Dierick Bouts, Jan Mostaert o Andrea Vaccaro.

La transferencia del patrón iconográfico de la cabeza de San Juan a otros mártires, como por ejemplo Santiago o San Pablo, constituye más bien un fenómeno regional y se encuentra principalmente en la pintura española, sobre todo en la andaluza. En contados casos la representación de una sola cabeza –como el aquí analizado del maestro sevillano –fue ampliada por la de otras cabezas, de manera que varias bandejas se presentan al mismo tiempo. Esta iconografía popular incluso se aplicó a santos que no habían sido decapitados, como lo demuestra la pintura de la Cabeza de San Pedro de Llanos y Valdés en el Louvre. Aquí la muerte de martirio por decapitación se glorifica de manera especial y es presentada al espectador como sacrificio ejemplar.

El gran número de representaciones conservadas permite concluir que esta fórmula iconográfica gozó de una gran demanda, tanto por parte de clientes particulares como eclesiásticos. El mercado central para tales imágenes se encontraba en Sevilla y Córdoba, de manera que en el corpus de los pintores Sebastián de Llanos y Valdés y Juan de Valdés Leal se encuentran diversas versiones y variaciones del motivo. La pintura de Dresde se relaciona en su lenguaje formal con esta escuela sevillana, que se caracteriza tanto por un realismo emocional, naturalismo y juego de luz al estilo de Caravaggio como por un colorido que evita fuertes contrastes. Fuera de este

tonige Farbigkeit. Doch auch aus dem Umkreis des Valencianers Jusepe de Ribera stammen diverse Ansichten abgeschlagener Köpfe.

Oftmals waren diese Kopfdarstellungen verschiedener Heiliger in Altarsockelzonen eingelassen, was den Stellvertretercharakter des Bildes als Reliquie und damit erneut die Assoziation mit einem Altar betont. Ob ebenfalls das Dresdener Gemälde in seinem Ursprungskontext derart angebracht war, ist durch die lückenvolle Provenienz nicht bekannt. Doch ist die Verbindung zur bereits genannten Reliquienpräsentation ausschlaggebender Aspekt, um dieses Bild zu verorten. Weiterhin tragen sozialgeschichtliche Aspekte Andalusiens zum Verständnis dieser heute eher makaber wirkenden Köpfe und ihrer Darstellung in Gemälden bei: Ökonomische Missstände und der Pestausbuch im Sevilla des 17. Jahrhunderts stellen den Hintergrund dar; die andachtsbildartig dargestellten Köpfe sind vor diesem Hintergrund letztlich nach christlichem Verständnis als Heilsversprechen zu begreifen.

centro andaluz, del círculo del pintor valenciano Jusepe de Rivera también provienen diversas vistas de cabezas decapitadas.

Muchas veces las representaciones de cabezas de diversos santos servían de frontal de altar, lo cual refuerza el carácter de la imagen como sustituto de una reliquia y vuelve a afirmar la asociación con el altar. A razón de las lagunas en la procedencia de la pintura de Dresde no se puede saber si originalmente estuvo ubicada en tal contexto. Aún así, la relación con la presentación de reliquias que mencionamos, constituye un aspecto fundamental para ubicar la imagen. Además los aspectos de la historia social de Andalucía ayudan a entender estas cabezas y su representación que hoy en día más bien nos puede parecer macabra: la crisis económica y el brote de la peste en la Sevilla del siglo XVII conforman el trasfondo de la pintura. Por tanto las cabezas representadas a manera de imagen devocional, al fin de cuentas en base a la fe cristiana se les debe interpretar como una promesa de salvación.

#### Literatur / Bibliografía

- Bestandskatalog Spanische Malerei. Gemäldegalerie Alte Meister.* Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Hrsg. Matthias Weniger. München/London/New York 2012, 140-143.
- Greco, Velázquez, Goya. Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen.* Ausstellungskatalog Bucerius Kunst Forum Hamburg, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Szépművészeti Múzeum Budapest. Hrsg. Matthias Weniger. München/Berlin u. a. 2005, 128-129.
- Arndt, Hella, Kroos, Renate: „Zur Ikonographie der Johannesschüssel“. *Aachener Kunstblätter* 38 (1969): 243–328.
- Ayala Mallory, Nina. *El Greco to Murillo. Spanish Painting in the Golden Age, 1556 – 1700.* New York 1990.

#### Melanie Kraft M.A.

Doktorandin am Institut für Europäische Kunstgeschichte  
Universität Heidelberg, Deutschland  
melanie.kraft@outlook.de