

ZURBARÁN Las doce tribus de Israel

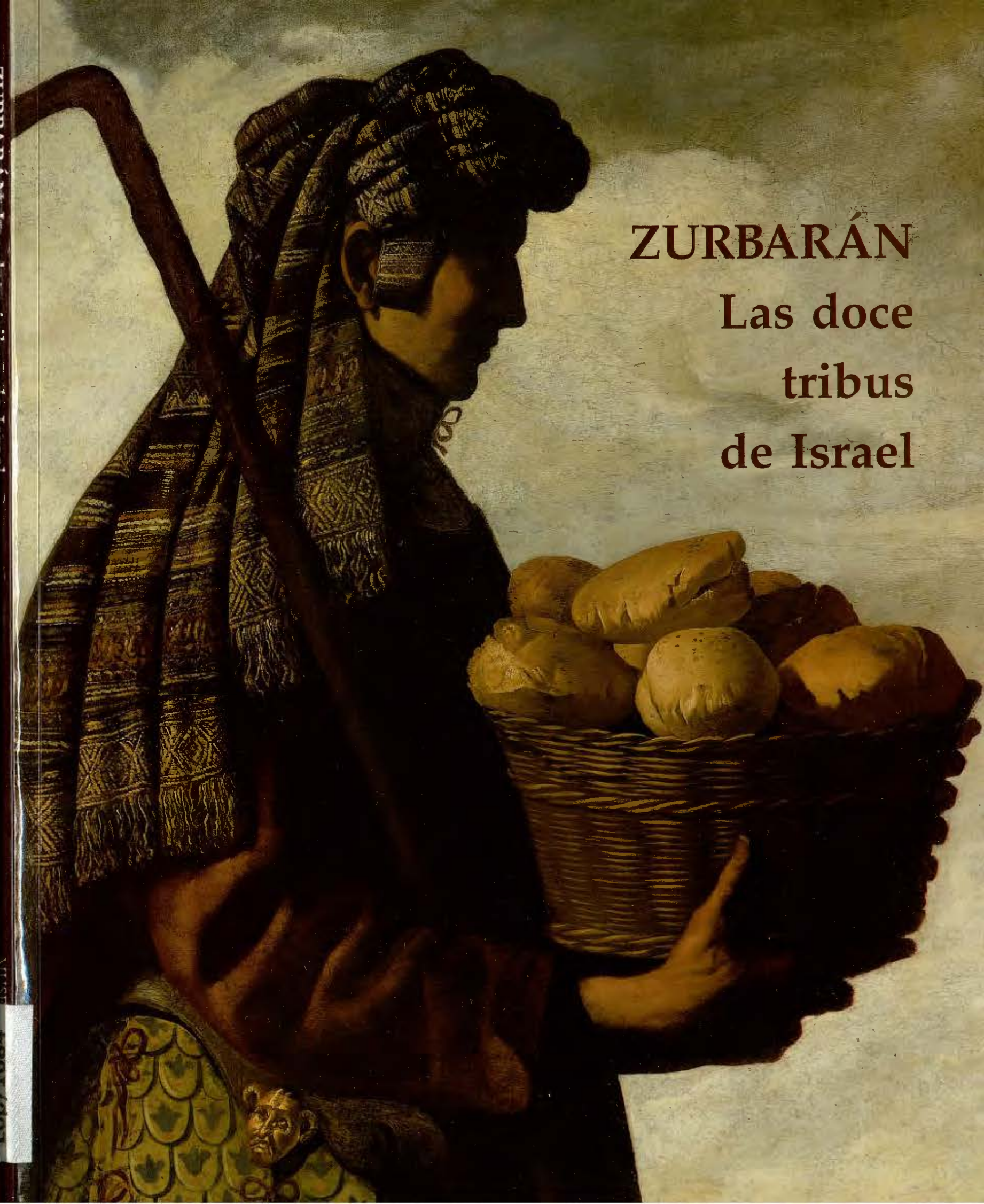
ZURBARÁN
Las doce
tribus
de Israel

175 ANIVERSARIO
MUSEO DEL PRADO

MINISTERIO DE CULTURA

ARTIST

1627/1684



Sig.: Lop/1084
Tít.: Zurbaran : las doce tribus
Aut.:
Cód.: 1104728



ZURBARÁN

Las doce tribus de Israel

CUBIERTA:
F. de Zurbarán
Aser (detalle cat. 10)

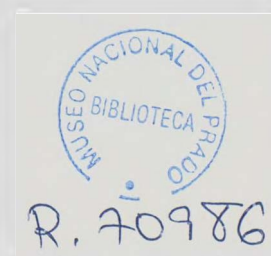
Lop / 1084

ZURBARÁN

Las doce tribus de Israel

Jacob y sus hijos

del 16 de febrero al 30 de abril de 1995



MUSEO DEL PRADO

La nueva exposición que presenta el Museo del Prado ahora, entre febrero y abril de 1995, se encuadra entre las que celebran, durante este segundo año conmemorativo del 175 Aniversario de su apertura en 1819, aquel acontecimiento de nuestra cultura, y va a constituir, sin duda, una absoluta novedad en España. Zurbarán es uno de esos artistas de nuestro Siglo de Oro que atrae y fascina al público actual y que se incluye de forma natural, dentro y fuera de nuestras fronteras, entre los grandes maestros de la pintura española de todos los tiempos. Su intensidad realista, su sobriedad y ese mundo de materia palpable y cotidiana que presenta su pintura es entendido y disfrutado por quienes contemplan sus obras desde una sensibilidad española. «Jacob y las Doce Tribus de Israel», los trece lienzos que ahora se exhiben en el Museo, tienen todos los elementos a los que he hecho mención más arriba, pero quizá mejor que otras obras de Zurbarán, o al menos de modo más directo y evidente, tienen algo más, que es también esencial a la obra de Zurbarán: un intenso «pintoresquismo», extraño y atractivo, que sugiere el mundo lejano y arcaico de los patriarcas bíblicos, de lo oriental, que tan fuertemente estaba aún ligado a lo español. Es, sin embargo, un Oriente exótico, mezcla de fantasía autóctona y de creación ajena, como demuestran bien los ensayos del Catálogo, en que de forma minuciosa se rastrean las fuentes de las composiciones y de los personajes, hallándolas las más de las veces entre los grabadores nórdicos, alemanes, flamencos y franceses, de los siglos XVI y XVII.

En la primavera de 1994, la National Gallery de Londres, en el marco del Festival de España en esa ciudad, dio a conocer por primera vez al público este impresionante conjunto de lienzos, conocidos hasta entonces minoritariamente y poco apreciados en el conjunto de la obra zurbaranesca. Ya entonces, el Museo del Prado manifestó su interés en poder contar con esta serie para su exposición en Madrid, y todo estaba gestionado para su presentación en el mes de junio del año pasado, pero por compromisos de última hora de sus propietarios, tuvo que ser aplazada. Fue éste uno de los proyectos que más atrajeron mi atención cuando en el mes de mayo accedí a la Dirección del Museo del Prado y no se escatimaron esfuerzos para poder contar con las obras. Coincidiría así su presentación en Madrid con la nueva instalación de la Galería Central del Prado, dedicada nuevamente a la Pintura Española y que se abre ahora magistralmente, en su primera sala, con las obras de Zurbarán que guarda el Museo.

La serie de «Las Doce Tribus de Israel» muestra al Zurbarán maduro, de fuerza y rudeza extraordinarias, pero de matices de color y de materia sorprendentes. Hay en todas las obras, incluso en el viejo y encorvado Jacob, una potencia de futuro que comunica con clara evidencia al espectador que de ese anciano nudoso, y monumental, habían surgido esos doce hijos fuertes, cabezas de las estirpes que llevarían adelante la semilla de Israel. El gesto severo predomina en las expresiones de todos ellos, el trabajo esforzado se hace evidente en las toscas formas de sus cuerpos que se adivinan bajo las túnicas y los mantos, unos, pobres, casi harapientos, otros, de ricas vestiduras, creando un conjunto que domina al espectador desde su altura física y simbólica.

El Museo del Prado acoge «Las Doce Tribus de Israel» con la 'hospitalidad' que ofrece otra serie famosa, en esta ocasión de carácter mitológico y perteneciente al Museo del Prado, «Los trabajos de Hércules», que dominaban las sobreventanas del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, y que Velázquez había encargado a Zurbarán. Estas obras, de difícil acceso en el Museo del Prado, por falta de espacio, expuestas en su totalidad en contadas ocasiones, se presentan ahora también como contrapunto de la serie bíblica, para disfrute y conocimiento de la obra de Zurbarán.

No me queda aquí más que agradecer a los propietarios, al obispo de Durham y a los Church Commissioners de su Catedral, que guardan doce de los lienzos en el Palacio Arzobispal, y a Lady Willoughby, propietaria de otro de los cuadros, su generosidad al permitir que estas obras viajaran a España para exponerse en el Prado. El interés con que el Dr. Gabriele Finaldi, Conservador de Pintura Española en la National Gallery de Londres, acogió la posibilidad de que las obras viajaran a Madrid y que publicó la serie en Gran Bretaña, ha dado como resultado el poder contar con esta excelente e interesante exposición. Mi agradecimiento también a la Dra. Manuela Mena y a la Dra. Trinidad de Antonio que han elaborado y coordinado la versión española de esta exposición, así como a todos los que desde el Museo del Prado han trabajado en la consecución de este proyecto con la dedicación y el esfuerzo que son habituales.

José María Luzón Nogué
DIRECTOR DEL MUSEO DEL PRADO

EXPOSICIÓN

MINISTRA DE CULTURA
Carmen Alborch Bataller

DIRECTOR DEL MUSEO DEL PRADO
José María Luzón Nogué

SUBDIRECTORA GENERAL DE
CONSERVACIÓN E INVESTIGACIÓN
Manuela Mena Marqués

SUBDIRECTOR GENERAL GERENTE
Juan Cámara Fernández de Sevilla

COMISARIOS

Gabriele Finaldi
Curator of Later Italian and Spanish Painting,
National Gallery, Londres

Trinidad de Antonio Sáenz
Jefe del Departamento de Pintura Española,
Museo del Prado

COORDINACIÓN

Felicitas Martínez
Margaret Stewart

GABINETE DE PRENSA
María Pura Ramos

MONTAJE

Jesús Moreno & Asociados,
Espacio y Comunicación

Ángel Campos, Manuel Montero,
Victoriano Moyo, Julio Tirado
(Brigada del Museo del Prado)

SECCIÓN DE OBRAS Y MANTENIMIENTO

Pedro Álvarez y Equipos de Electricidad
y Climatización del Museo del Prado

TRANSPORTES Y EMBALAJES

Momart
S.I.T. Transportes Internacionales, S. A.

SEGUROS

Gil y Carvajal

SERVICIOS DE SEGURIDAD

Enrique de la Puente, Pedro Sobrino,
Nicolás Madrid, Francisco López y personal
de vigilancia del Museo del Prado
Segur Ibérica

CATÁLOGO

TEXTOS

Gabriele Finaldi
Benito Navarrete Prieto

PRODUCCIÓN

Santiago Saavedra
Rufino Díaz
Maite Garrido
(Ediciones El Viso)

COORDINACIÓN

Lola Gómez de Aranda

DISEÑO

María José Subiela

TRADUCCIÓN

María Jesús Gonzalo

FOTOCOMPOSICIÓN

Esther Arévalo
(Julio Soto, Impresor, S. A.)

FOTOMECÁNICA

Lucam, S. A.

IMPRESIÓN

Julio Soto, Impresor, S. A.
Av. de la Constitución, 202
Torrejón de Ardoz (Madrid)

ENCUADERNACIÓN

Ramos, S. A.

ÍNDICE

- 9 **«LAS DOCE TRIBUS DE ISRAEL»**
REENCUENTRO FAMILIAR EN EL MUSEO DEL PRADO
Gabriele Finaldi

- 29 **CATÁLOGO**

- 45 **GÉNESIS Y DESCENDENCIA DE**
«LAS DOCE TRIBUS DE ISRAEL»
Y OTRAS SERIES ZURBARANESCAS
Benito Navarrete Prieto

«LAS DOCE TRIBUS DE ISRAEL»

REENCUENTRO FAMILIAR EN EL MUSEO DEL PRADO

Gabriele Finaldi

El nombre de Zurbarán no empezó a resultar conocido para el público europeo hasta la inauguración, en 1838, de la Galerie Espagnole del rey Louis-Philippe de Orléans en el Museo del Louvre, en la que había más obras de Zurbarán que de ningún otro artista¹. Vale la pena mencionar, por consiguiente, que ya entonces hacía un siglo que se encontraba en Inglaterra la impresionante serie de «Las doce tribus de Israel» o «Jacob y sus hijos», compuesta por trece representaciones, a tamaño natural, de los fundadores de las doce tribus de Israel². Actualmente repartidas entre el Auckland Castle, sede del obispado de Auckland, en el condado de Durham, y el Grimsthorpe Castle, en Bourne, Lincolnshire, fueron, casi con seguridad, las primeras obras del artista en llegar a Inglaterra, y ello en una época en la que Zurbarán era prácticamente desconocido fuera de España.

Su atribución no es ni mucho menos reciente; en una subasta que tuvo lugar en Londres, probablemente a finales de la década de 1720, ya se hacía referencia a estas obras identificándolas como de «Zuburan»³, aunque por aquel tiempo era poco lo que se podía saber en Inglaterra sobre este artista⁴.

Si bien por su estilo podemos datar la serie en la década de 1640, nada sabemos sobre su historia hasta el siglo XVIII. Cuando, en 1948, se publicaron las obras en un artículo monográfico, se sugería que, en ruta desde España hacia las colonias americanas, los cuadros fueron capturados por los piratas en medio del Atlántico y llevados con posterioridad a Inglaterra⁵. Esta conjetura no tenía nada de absurda y hay varios factores que indican que la serie estaba destinada a la exportación. El tema de «Las doce tribus de Israel» no era frecuente en Europa y sin embargo resultaba de especial relevancia en el Nuevo Mundo ya que, según una creencia común en los siglos XVI al XVIII, los indígenas que habitaban el nuevo continente descendían de las llamadas «tribus perdidas»⁶, las tribus que se dispersaron a raíz de la invasión de Israel por el rey Salmanasar (II Reyes 17). Según la documentación existente, Zurbarán realizó al menos dos series de patriarcas con destino a su exportación a las Américas. Casualmente, y si bien no hay pruebas de que se trate de éstas, en Lima, Perú,

Este texto es traducción del aparecido en la revista *Apollo*, número 392, en el mes de octubre de 1994, con ocasión de la exposición *Zurbarán: Jacob and his Twelve Sons*, en la National Gallery de Londres, del 9 de marzo al 22 de mayo de 1994. El Museo del Prado agradece a Josef Josefowitz, director de la revista, la cesión de los derechos de este artículo.



Fig. 1
 J. Collyer and R. Hutchinson, *El obispo Richard Trevor*, 1776, grabado en la obra anónima *Sketch of the Life and Character of [...] Richard Trevor, Lord Bishop of Durham*. Darlington, 1776

y en Puebla, Méjico, se pueden encontrar en la actualidad dos series de patriarcas vinculadas al taller de Zurbarán. La serie Durham-Grimsthorpe, a pesar de no ser autógrafa en su totalidad, es de calidad muy superior a la de éstas, lo que puede ser indicativo de que fue realizada por encargo de algún próspero cliente, probablemente de la América española, y no para su venta en el mercado libre de Buenos Aires o de Lima. No hay pruebas de que fueran los corsarios quienes llevaran las obras a Inglaterra. De hecho, lo más probable (aunque ciertamente mucho menos romántico) es que nunca llegaron a salir de España hasta ser embarcadas con rumbo a Inglaterra, hacia 1726, como parte de un cargamento de cuadros importados directamente por las vías comerciales ordinarias.

En Londres, «Jacob y sus hijos» entraron a formar parte de la colección de James Mendez (†1749), un rico comerciante y corredor de bolsa judío, propietario de Eagle House en Mitcham, Surrey. A su muerte, en 1756, sus propiedades salieron a subasta y doce de los trece cuadros fueron adquiridos por el obispo Richard Trevor de Durham (fig. 1), quien posteriormente los donó al Auckland Castle, residencia oficial de los obispos de Durham.

Un destacado coleccionista londinense debió de pujar más alto que Trevor y consiguió quedarse con el decimotercer cuadro de la serie, el *Benjamín* (cat. 13), por lo que el prelado tuvo que conformarse con una copia que encargó a Arthur Pond (fig. 16). El siguiente emplazamiento del *Benjamín* de Zurbarán está documentado en la capilla de Grimsthorpe Castle, residencia de la familia Willoughby de Eresby.

El Museo del Prado, como también acaba de hacer la National Gallery de Londres, expone estos lienzos reunidos por vez primera desde hace casi dos siglos y medio, a modo de un gran reencuentro familiar. La serie de «Jacob y sus hijos» presenta una gran variedad de aspectos fascinantes que merecen ser mejor conocidos.

LAS DOCE TRIBUS DE ISRAEL

La representación del tema de «Las doce tribus de Israel» o «Jacob y sus hijos» no es frecuente y su iconografía se basa principalmente en las llamadas «Bendiciones de Jacob» recogidas en el libro del Génesis (Génesis 49). *Jacob* (cat. 1) engendró doce hijos con sus dos esposas, Raquel y Lía, y con las siervas de éstas, Bala y Zelfa (Génesis 35:23-6), y, como fundadores de las tribus que formaron el pueblo de Israel, ellos fueron también llamados patriarcas (Hechos de los Apóstoles 7:8). Las «Bendiciones de Jacob» desde su lecho de muerte, cons-

tituyen en realidad una serie de profecías anunciando el destino de cada tribu.

Zurbarán pintó muy pocos temas del Antiguo Testamento, ya que entre sus comitentes monásticos había muy poca demanda de este tipo de pintura. Al contrario que Ribera (y hasta cierto punto que Velázquez), cuyos encargos procedían sobre todo de clientes seculares, Zurbarán apenas tuvo oportunidades de aprovechar las posibilidades pictóricas que ofrecían los relatos de los patriarcas y de los jueces. Es muy propio de él haber ejecutado el tema de los doce patriarcas como si se tratara de un «Apostolado» del Antiguo Testamento. Por otra parte, hizo gala de sus habilidades centrándose en la creación de una serie de personajes aislados, fuera de un contexto narrativo, y fuertemente caracterizados. Cada patriarca domina el mundo de su propio lienzo. Zurbarán buscó la mayor diversidad posible en los tipos físicos y sociales, así como en las edades, los trajes y las actitudes. Algunas figuras aparecen de frente, otras de perfil o de espaldas. Los personajes se convierten en personificaciones de las virtudes y, pese a su individualidad, pasan a ser arquetipos de sabiduría, virilidad, valor, belleza juvenil y ardiente religiosidad. La unidad pictórica de la serie viene dada por la consonancia del formato y por la utilización de un horizonte bajo y de un inmenso cielo que sirve también para aumentar la talla, tanto física como moral, de los patriarcas.

En la tradición católica se reconocía la correspondencia tipológica entre los patriarcas y los apóstoles. En el Nuevo Testamento, incluso, las doce tribus de Israel se interpretan como un presagio del Nuevo Israel –la Iglesia–, y los doce patriarcas como una prefiguración de los doce apóstoles⁸. Los Padres de la Iglesia aplicaron a los patriarcas diversas interpretaciones tipológicas y uno de los textos más conocidos que trata este tema es *Allegoriae Scripturae Sacrae et liber numerorum* de San Isidoro de Sevilla (ca. 560-636). Esta obra constituye uno de los primeros manuales de alegorías bíblicas⁹ y era ampliamente conocida en el entorno religioso en que se movía Zurbarán¹⁰. Por ejemplo, San Isidoro interpreta a Aser, cuyos «atributos» son unos panes, como una prefiguración de Cristo quien en la Eucaristía se convierte en el pan de los creyentes; a Benjamín, el hijo menor de Jacob, lo ve como una representación anticipada de San Pablo que se autocalificaba como el último de los Apóstoles; y considera a Leví como antepasado y prototipo de los Sumos Sacerdotes que crucificaron a Cristo. Más conocidos eran aún *Los testamentos de los doce patriarcas*, obra de la literatura popular, de carácter moralizante, que disfrutó de un éxito notable durante los siglos XVI y XVII, especialmente en el norte de Europa¹¹.

Todos los personajes de Zurbarán están identificados por una inscripción y un número romano marcado en un bloque de piedra, a la izquierda o a la derecha del primer término del cuadro¹². *Rubén* (fig. 3) apoya su mano sobre



Fig. 2
F. de Zurbarán, *Jacob*, detalle cat. 1



Fig. 3
F. de Zurbarán, *Rubén*, detalle cat. 2

una columna recordando las palabras de Jacob «tú eres mi primogénito, mi fuerza y el fruto de mi primer vigor» (Génesis 49:3). La profecía de Jacob relativa a *Simeón* no permite transcribirla visualmente con facilidad, ya que se refiere solamente a su furor y su maldad. Zurbarán lo representa vestido con una tosca túnica de pieles¹³, llevando un bastón y una espada (cat. 3), esta última quizá en alusión al episodio en el que Simeón y Leví degollaron a todos los habitantes varones de la ciudad de Siquem para vengarse de la violación de su hermana Dina (Génesis 34:25-29). *Leví* (cat. 4), de entre cuya tribu se eligieron los sacerdotes, aparece con vestidura sacerdotal adornada por una borla y ribetes bordados y con calzado recamado de perlas. Lleva un incensario del que sólo se ven las cadenas (Deuteronomio 33:8-10). El artista da pruebas de su originalidad al representar a Leví de espaldas, con la cabeza vuelta por encima del hombro, cuando tradicionalmente se representaba a los sacerdotes judíos mostrando el pectoral de ceremonia, como se puede apreciar en numerosas obras de los siglos XVI y XVII. Al fondo del cuadro aparece un pequeño templo circular. Zurbarán hizo gala de una gran inventiva en toda la gama de ropajes de la serie que son bien pastoriles, bien sacerdotales o ceremoniales, majestuosos o sencillos.

Como progenitor de reyes, *Judá* (cat. 5) lleva vestiduras reales y corona, y sostiene un cetro. Aparece junto a él un león agachado haciendo referencia a la bendición de Jacob (Génesis 49:8-10). *Zabulón* está representado como un navegante con un ancla y un remo (cat. 6), como corresponde a la profecía de que «habitará la costa del mar» (Génesis 49:13); éste es el único cuadro de la serie en el que se ve una franja de agua al fondo. Jacob califica a *Isacar* (cat. 7) de «robusto asno» (Génesis 49:14). *Dan* (cat. 8) lleva una vara con una serpiente

enroscada, respondiendo a la descripción de que «juzgará a su pueblo» y de que es «como víbora en el sendero, que muerde los talones al caballo» (Génesis 49:16-17), venciendo así a sus enemigos más poderosos.

Gad (cat. 9) es un soldado bigotudo que lleva un garrote: «Gad, salteadores le asaltan y él les pica los talones» (Génesis 49:19). *Aser* (cat. 10) es un pacífico agricultor y lleva el producto de los trigales que cuida con esmero, y que se ven al fondo: «Su succulento pan hará las delicias de los reyes» (Génesis 49:20). Llama poderosamente la atención el elemento de bodegón que constituye el cesto de pan. Para representar a *Neftalí* el artista prescinde de la definición de Jacob —«es una cierva en libertad» (Génesis 49:21)—, y curiosamente su aspecto no parece corresponder a ningún otro texto bíblico ni a ningún grabado. También él aparece como un agricultor y lleva una pala al hombro (cat. 11).

José es el patriarca ataviado con más esplendor (cat. 12). Porta una vara y una petición que hacen alusión a su cargo de gobernador de Egipto (Génesis 41:40-45). *Benjamín* (cat. 13), el hijo menor y preferido de Jacob, está representado con un lobo atado por una cadena: «Benjamín es lobo rapaz que a la mañana devora la presa y a la tarde reparte los despojos» (Génesis 49:27)¹⁴. Al hombro lleva un saco que recuerda el momento en que apareció en su saco de grano la copa de plata que su hermano José había mandado meter (Génesis 44:1-17).



Fig. 4
F. de Zurbarán, *Leví*, detalle cat. 4



Fig. 5
F. de Zurbarán, *Neftalí*, detalle cat. 11

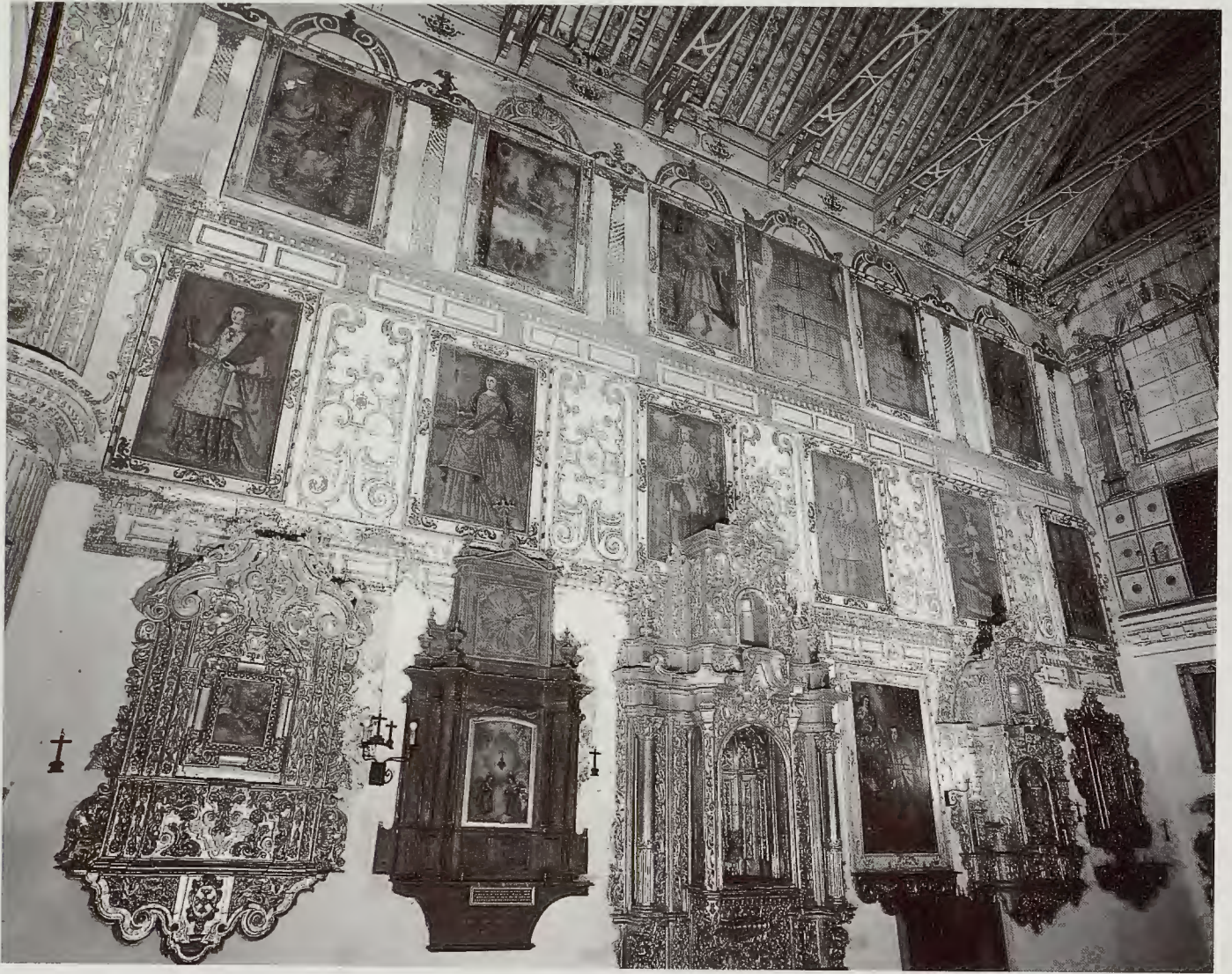


Fig. 6
Vista de la nave de la Iglesia de Santa Clara,
Carmona, con cuadros de vírgenes-mártires
y ángeles de seguidores de Zurbarán

Fig. 7 ▷
Jacob II de Gheyn según Karel van Mander,
Judd, ca. 1590-1600, grabado, 15,9 x 11,3 cm.
La Haya, Rijksbureau voor
Kunsthistorische Documentatie

Fig. 8 ▷
Jacob II de Gheyn según Karel van Mander,
Zabulón, ca. 1590-1600, grabado, 15,9 x 11,3 cm.
La Haya, Rijksbureau voor
Kunsthistorische Documentatie

Zurbarán pintó varias series de figuras de cuerpo entero. Algunas versaban sobre temas laicos como la de «Los doce césares» o la de «Los infantes de Lara»¹⁵, pero generalmente trataban temas religiosos: vírgenes-mártires, fundadores de órdenes religiosas, las tradicionales series del Apostolado y los patriarcas¹⁶. Todas ellas cubrirían los muros de las naves de las iglesias, de los efectorios y de los claustros conventuales, formando impresionantes procesiones de modelos de virtud y piedad como testimonio y, al mismo tiempo, inspiración para alcanzar la santidad. Son pocas las series completas que permanecen en su lugar de origen, si bien la nave de la iglesia de Santa Clara en Carmona, a las afueras de Sevilla, alberga dos series de vírgenes-mártires y ángeles, a tamaño natural, pintadas a imitación de las de Zurbarán (fig. 6). Los lienzos están emplazados en los frisos superior y central de la nave y se encuentran colocados en marcos de escayola blancos y dorados. Las figuras se dirigen hacia el altar, pero giran e inclinan la cabeza para mirar hacia la nave.

Los patriarcas de Durham-Grimsthorpe estarían probablemente destinados a los muros de algún convento franciscano o dominico de Perú o de Méjico. Teniendo en cuenta el tema, cabría incluso que hubieran sido concebidos para el palacio de un virrey o de un gobernador regional del Nuevo Mundo.

En lugar de concebir una nueva gama de imágenes para el tema de «Las doce tribus de Israel», Zurbarán se ajustó a los modelos ya existentes para realizar muchos de sus personajes. Siempre se ha pensado que recurría a los grabados como base de sus series pero esta cuestión no se ha enfocado debidamente¹⁷. Muchos artistas sevillanos disponían de estampas que utilizaban como fuente para sus composiciones y que solían adquirir en las almonedas de los efectos de taller de artistas fallecidos. Es bien sabido que Zurbarán se basaba frecuentemente en composiciones grabadas y a su muerte, en 1664, poseía setenta y cuatro estampas en su casa de Madrid¹⁸.

Para esta serie, Zurbarán se basó principalmente en los grabados de las

FUENTES EN LAS QUE SE
INSPIRÓ ZURBARÁN



*Non prius amittes scepterum fortissime IUDAE
Quam fuerit mundo publica nota salus.* 4



*Sidonios portus, et littora curua ZABYLON 3
Mercibus implebit. velificamq; Tyron.*

doce tribus de Israel realizados por Jacob II de Gheyn (1565-1629) según los dibujos de Karel van Mander (1548-1606)¹⁹. En ellos los hijos de Jacob están representados de medio cuerpo, en actitud heroica, con ropajes y posturas elaborados. Zurbarán adoptó algunos de los atributos que aparecen en los grabados, por ejemplo el fardo que *Isacar* lleva a la espalda (cat. 7) y el cayado rematado en ángulo recto de *Aser* (cat. 10), así como determinados detalles del atuendo, como el turbante y la capa de piel de *José* (cat. 12). El cetro rematado por una estrella, el cuello de piel y la corona sobre la capucha del *Judá* de Zurbarán (cat. 5) tienen su origen en el grabado de dicho patriarca realizado por Gheyn (fig. 7). Para la figura de *Zabulón* (cat. 6) se ajustó fielmente a la fuente original en cuanto a perspectiva, atributos y rasgos faciales (fig. 8) pero dándole un nuevo aspecto realista y algo más juvenil. Precisamente, lo que distingue las figuras de Zurbarán de los grabados es esta transformación de los modelos en personajes individualizados.

Fig. 9
F. de Zurbarán, *Epifanía* (detalle), ca. 1638-40,
óleo sobre lienzo, 2,64 x 1,76 m.
Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture

Fig. 10
F. de Zurbarán, *Circuncisión* (detalle), 1639,
óleo sobre lienzo, 2,64 x 1,76 m.
Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture

Fig. 11 ▷
F. de Zurbarán, *Cristo entre los doctores*, 1629,
óleo sobre lienzo, 1,25 x 1,04 m.
Sevilla, Museo de Bellas Artes

Fig. 12 ▷
Philipp Galle según Marten van Heemskerck,
Jonadab aconsejando a Amnón, 1559,
grabado, 20,5 x 24,8 cm.
Amsterdam, Rijksmuseum

Zurbarán utilizaba también como modelos sus propias obras anteriores. En su actitud y atavío, la figura de *Dan* (cat. 8) es muy similar a la que aparece de pie en *Cristo entre los doctores* de 1629 (fig. 11), si bien está invertida²⁰. En realidad ambas proceden de la que figura en primer término en una estampa de Philipp Galle (1537-1612), según composición de Marten van Heemskerck (1498-1574) *Jonadab aconsejando a Amnón* (1559) (fig. 12). La misma actitud de la figura de *Jacob* (cat. 1) volvemos a encontrarla en el cuadro *Nuño Salido* (colección particular, Madrid) (fig. 42), perteneciente a la serie de «Los infantes de Lara», realizada con toda probabilidad en la misma década²¹. Algunos elementos del traje provienen de obras anteriores; por ejemplo, el sobretodo entrela-



zado con cintas que luce *José* (cat. 12) es muy similar al del sacerdote de la *Circuncisión* procedente del altar de Jerez, hoy en el Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble (fig. 10), y el mascarón dorado que *Aser* lleva prendido (cat. 10) es muy parecido al que luce en el cinturón uno de los magos de la *Adoración de los Reyes* que también se encuentra en Grenoble (fig. 9). Las similitudes existentes con obras que pueden ser fechadas a finales de la década de 1630 confirman que la serie pertenece a la década de 1640.

La rica teatralidad de las figuras de Zurbarán es un eco pictórico de los pasos vivientes que solían desfilan en las procesiones religiosas de Sevilla así como de las representaciones de los autos sacramentales y de las comedias de santos. Concretamente los patriarcas aparecían con frecuencia en las celebraciones del Corpus Christi. En una ocasión se representó una obra titulada *Los hijos de Jacob*²², y en los actos celebrados en octubre de 1617 en honor de la In-



maculada Concepción se incluía una magnífica procesión organizada por los comerciantes de Sevilla en la cual desfilaban «bárbaros, turcos, antiguos caballeros castellanos, los Doce Pares de Francia, las Tribus de Israel», todos ellos al ritmo de la música²³. Con anterioridad, ya en 1594, uno de estos cuadros formado por grandes figuras, se situó a lo largo del recorrido de la procesión del Corpus Christi, con una representación de José y sus hermanos a un lado y el milagro de los panes y los peces a otro, según un esquema que asociaba temas del Antiguo y del Nuevo Testamento²⁴. El exótico «orientalismo» de los personajes de Zurbarán está en deuda con esas efímeras paradas aunque también es probable que el artista observara los atavíos de mercaderes y comerciantes procedentes del Norte de África y de Oriente Medio.

EL NUEVO MUNDO Y «LAS TRIBUS PERDIDAS»

Se podría decir que Zurbarán se especializó en pintar el insólito tema de los hijos de Jacob, y buena prueba de ello son las dos conocidas referencias documentales a series de patriarcas, así como las tres series sobre el tema que se conservan. En febrero de 1649, el pintor envió a Buenos Aires, para su venta en dicha ciudad, un lote de cuadros entre los que se encontraba una serie de «24 Santos y patriarcas»²⁵, y en 1659 entregaba a los monjes de San Jerónimo de Buenavista, en Sevilla, en concepto de garantía de una deuda, otra serie de patriarcas que, casi con seguridad, había sido concebida para su exportación a las colonias americanas²⁶. Como se ha mencionado anteriormente, las dos series de patriarcas que se encuentran actualmente en Iberoamérica –una en Lima (Pinacoteca de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima, figs. 17-20, 23, 26, 30 y 35)²⁷ y la otra en Puebla (Museo de la Academia de Bellas Artes, figs. 29 y 39)²⁸– podrían ser las mismas que se mencionan en los documentos, pero no podemos saberlo a ciencia cierta. La serie de Puebla se compone de doce cuadros, entre los que se encuentra Jacob, aunque falta Judá, y sólo cuatro de ellos presentan una estrecha relación compositiva con los patriarcas correspondientes de la serie Durham-Grimsthorpe. Su calidad es bastante floja y en general resulta inferior a la de los patriarcas de Lima. Sólo siete de éstos están basados en los cuadros ingleses, ya que los cinco restantes, de inferior calidad, no tienen relación con ellos ni con los correspondientes personajes de la serie de Puebla. Probablemente estos cinco son de realización local y se pintarían para sustituir a las obras que se habían perdido o que habían resultado dañadas²⁹. Los artistas solían confiar sus obras a los capitanes de los transatlánticos quienes se encargaban de venderlas. Por regla general, la cali-

dad de estas obras era bastante mediocre, mientras que las obras que obedecían a encargos concretos de clientes americanos eran mucho mejores³⁰. Las series de Puebla y de Lima se ajustan al primer supuesto; por el contrario, la factura de los cuadros de Durham-Grimsthorpe resulta demasiado esmerada para tratarse de obras destinadas al mercado libre.

Parece razonable suponer que todas las series de patriarcas de Zurbarán, tanto las que han sobrevivido como las que se conocen a través de documentos, incluida la serie inglesa, estaban destinadas a la América hispánica³¹. El tema tenía un significado especial en las américas, como ya se ha mencionado anteriormente. En 1585, el misionero dominico Diego Durán argumentaba en su *Historia de las Indias de Nueva-España* que la similitud entre los ritos religiosos de los indios con los de los judíos del Antiguo Testamento constituía la prueba de que aquéllos descendían de estos últimos³²; el franciscano Diego de Landa, primer obispo de Yucatán en Méjico, escribía en 1566 que los mayas creían que sus antepasados llegaron procedentes de Oriente cruzando el mar a través de doce caminos abiertos por Dios. «Si esto es verdad», manifestaba, «resulta necesariamente que todos los habitantes de las Indias son descendientes de los judíos»³³. En 1607, otro dominico, Gregorio García, hizo estudios etimológicos sobre el tema, concluyendo que el Ofir que se menciona en la Biblia es Perú: «Ofir, Firo, Piro, Perú»³⁴. Aunque resulta difícil calibrar hasta qué punto estaban arraigadas estas ideas en las colonias españolas y en la propia España, nos ofrecen un contexto a través del cual nos podemos explicar la popularidad de este tema en el Nuevo Mundo.

La primera referencia a la serie de Zurbarán en Gran Bretaña aparece en un catálogo de subastas, sin fecha, titulado *Sale of Pictures. Consign'd to S.^r Will.^m Chapman*³⁵. William Chapman (fig. 13) era un rico importador de vinos, frutas y azúcar, sub-gobernador de la London Assurance (1720) y director de la South Sea Company. Al producirse la quiebra de la South Sea Company fue detenido y en junio de 1720 se hizo el inventario de sus bienes. En él se refleja que tenía intereses comerciales con España y Portugal, y recoge que poseía treinta y dos cuadros, que claramente no son los mismos que figuran en el catálogo de subasta³⁶. En cualquier caso, el título de la subasta puede tomarse como la confirmación de que los cuadros que figuraban en el catálogo no pertenecían a su colección particular. La subasta se componía de sesenta y dos cuadros, casi la mitad de los cuales eran obra de artistas españoles: Ribera, Francisco Rizi, Zur-

Fig. 13
Godfrey Kneller, *Sir William Chapman*, ca. 1719,
óleo sobre lienzo.
Antes en Londres, Bonham's



HISTORIA DE LOS CUADROS EN GRAN BRETAÑA



Fig. 14
F. de Zurbarán, *Judá*, detalle cat. 5

barán, Valdés Leal y Murillo³⁷. Había catorce obras de Zurbarán: Una «Natividad, grande» (lote 37), sin identificar en la actualidad, y la serie «Las doce tribus de Israel» (lotes 41-53), aunque el cuadro de Jacob figuraba bajo su otro nombre: «Israel» (lote 41). El artista aparecía como «Zuberan» y «Zuburan». Había también ocho obras (una serie de escenas de edificios en ruinas) de Viviano Codazzi, pintor de vistas arquitectónicas activo en el Nápoles español y muchas de cuyas obras se encontraban en España en el siglo XVII. La gran cantidad de obras españolas presentes en la subasta, especialmente de artistas que trabajaban en Sevilla, sugiere que se trataba de una partida de cuadros adquiridos directamente por Chapman en España por medio de sus contactos mercantiles, y posiblemente a través de la organización de la South Sea Company³⁸. El embarque debió salir del puerto de Cádiz, donde tenía socios de sus negocios. Según parece, la subasta de Londres se celebró hacia 1726/7³⁹, por lo que fue una de las primeras ventas «españolas» y casi con seguridad la más importante celebrada hasta entonces.

James Mendez, el comprador de «Las doce tribus de Israel» de Zurbarán, era también un importante comerciante londinense. James, hijo de Fernando Mendez (+1724) –médico de la reina Catalina de Braganza– y padre de Moisés (+1758) –el autor de teatro y libretista– fue un destacado miembro de la comunidad de judíos portugueses en Londres. Entre sus propiedades se contaban varios carruajes, una considerable biblioteca y una casa de campo en Surrey, Eagle House, que todavía existe⁴⁰, y donde seguramente se colgaron los cuadros de Zurbarán. Entabló íntima amistad con Chapman y actuó como testigo en el contrato de matrimonio de su hijo John, en 1736⁴¹. La colección de James Mendez se componía, principalmente, de paisajes y de cuadros de animales realizados por artistas holandeses y flamencos. Tenía algunas pinturas de género y varios cuadros religiosos y mitológicos, incluida una *Sagrada Familia* que figuraba como obra de Leonardo da Vinci (lote 46, primer día)⁴². El tema de la serie de Zurbarán debió de atraerle por razones obvias, ya que en el siglo XVIII los judíos sefardíes reivindicaban ser descendientes de la real tribu de Judá.

También debió ser el tema lo que despertó el interés del obispo de Durham. Richard Trevor (obispo de Durham desde 1752) efectuó el pago de once de los trece zurbaranes al día siguiente de su venta en Longford's de Londres, en 1756. Desembolsó un total superior a 124 libras, con precios por cada uno de ellos que oscilaban, sorprendentemente, entre las dos libras y dos chelines de *Rubén* y las veintiuna libras con diez chelines y seis peniques, cada uno, de *Isacar* y de *Neftalí*⁴³. El cuadro de *José* necesitaba un reentelado y se encomendó la tarea de realizarlo al pintor-anticuario Arthur Pond. No se conserva ninguna factura independiente de la adquisición del *José*. Pond recibió

también el encargo de hacer una copia del *Benjamín* (fig. 16) por la que cobró veintiuna libras, casi tanto como por el más caro de los zurbaranes⁴⁴. No se ponen en duda las virtudes decorativas de la serie, sobre todo para una residencia de las magnitudes de Auckland Castle, pero, al adquirirla, Trevor ponía también de manifiesto las preocupaciones políticas y religiosas que le inspiraban los judíos: su nacionalización como ciudadanos británicos y su conversión al cristianismo. Los miembros eclesiásticos de la Cámara de los Lores apoyaron el llamado «Proyecto de Ley de los Judíos» de 1753, medida encaminada a otorgar la nacionalidad a los judíos residentes, y ello acarrió críticas a los obispos en todo el país. El obispo de Norwich, por ejemplo, fue el blanco de los insultos del populacho durante sus desplazamientos por diferentes puntos de su propia diócesis cuando iba a administrar la confirmación⁴⁵. En 1749, en un sermón dirigido a la Sociedad para la Propagación del Evangelio, el obispo Trevor declaró que los judíos de entonces se encontraban en «un Estado de Descreimiento dispersos por casi todos los países bajo el Cielo, un caso sin parangón en la historia de ninguna otra nación; el carácter excepcional de estas circunstancias requiere de nuestra parte una mirada temerosa y religiosa; por medio de su dispersión, Dios pone ante nuestra vista el evidente cumplimiento de sus castigos contra ese pueblo obstinado e impenitente; y al mismo tiem-



Fig. 15
F. de Zurbarán, *José*, detalle cat. 12

po, por medio de su existencia marcada y separada, nos da la promesa de que vendrán cosas mejores, y una prenda de sus futuros y mayores designios para ellos»⁴⁶. La unión de las tribus representadas en la serie de Zurbarán debió tener una profunda resonancia para Trevor.

Los doce cuadros de Zurbarán y el de Pond se colgaron en el comedor de Auckland Castle, en sustitución de los escudos de armas que decoraban la sala⁴⁷, y allí permanecen desde entonces⁴⁸.

EL BENJAMÍN

El hecho de que el *Benjamín* de Zurbarán se separara del resto de la serie y entrara a formar parte de la colección de los Willoughby de Eresby, en Grimsthorpe, dio pie a una curiosa anécdota según la cual el anticuario que vendió los cuadros al obispo Trevor era un judío perteneciente a la tribu de Benjamín y se sentía incapaz de vender el retrato de su antepasado⁴⁹. El cuadro, como bien sabemos, se subastó a la vez que los otros, pero fue adquirido por otra persona. Una anotación a tinta roja en una transcripción de la época del catálogo de la subasta de Mendez revela la identidad del comprador. Justo debajo de los lotes de Zurbarán, se puede leer lo siguiente: «B. Durham and Mr. Raymond»⁵⁰. El Sr. Raymond puede ser el comprador del *Benjamín*, ya que sabemos que éste nunca perteneció al obispo, y debe tratarse de Jones Raymond (1712?-82), comerciante e importante coleccionista londinense, director de la South Sea Company y, a partir de 1739, cliente de Arthur Pond quien le vendió algunas estampas y pinturas de maestros antiguos⁵¹. No se saben las razones que le impulsaron a hacerse con el *Benjamín*, ni cuánto pagó por él. La identificación del «Mr. Raymond» de la subasta con nuestro Jones Raymond se ve apoyada por el hecho de que otro cuadro perteneciente a la colección Raymond pasó a la de Peter Burrell, Lord Gwydyr, quien, en 1779, había contraído matrimonio con la Baronesa Willoughby de Eresby. Se trata de *Mujer bañándose en un arroyo*, de Rembrandt, que se conserva actualmente en la National Gallery⁵². El *Benjamín* de Zurbarán aparece registrado por primera vez en Grimsthorpe Castle en un inventario de pinturas del 1 de enero de 1812⁵³.

Parece ser que Peter-Robert, XIX Lord Willoughby de Eresby (1782-1865) consideró la posibilidad de donar el cuadro a Auckland Castle para completar la serie de Zurbarán⁵⁴, pero nunca la llevó a efecto y el *Benjamín* siguió estando solo en Grimsthorpe: después de casi dos siglos y medio se ha vuelto a reunir con su padre y hermanos en las exposiciones de la National Gallery de Londres y del Museo del Prado de Madrid.



Fig. 16
Arthur Pond según Zurbarán,
Benjamín, 1756,
óleo sobre lienzo, 1,98 x 1,02 m.
Durham, Auckland Castle

1

Con nuestro agradecimiento a las siguientes personas por su colaboración en la preparación de este artículo: Enriqueta Harris Frankfort, Anne Thackray, Malcolm Brown, Edgard Samuel, Margaret McCollum, Enrique Pareja López y Burton Fredericksen.

2

La primera mención a la serie en la literatura moderna se encuentra en A. L. Mayer, «Anotaciones a cuadros de Velázquez, Zurbarán, Murillo y Goya en el Prado y en la Academia de San Fernando», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 44, 1936, pp. 41-6. Los cuadros fueron publicados en su totalidad por C. Pemán, «La serie de los hijos de Jacob y otras pinturas zurbaranescas», *Archivo Español de Arte*, 21, 1948, pp. 153-72, quién publicó a continuación información adicional relativa a su historia en Inglaterra: C. Pemán, «Nuevas pinturas de Zurbarán en Inglaterra», *Archivo Español de Arte*, 22, 1949, pp. 207-13. Para un estudio más reciente de la serie ver J. Batlle (ed.), *Zurbarán*, cat. exp. Museo del Louvre, París, 1988, pp. 228-31.

3

Catálogo de ventas, sin fecha, transcrito en Ms. Houlditch: *Sale Catalogues of the Principal Collections of Pictures [...] Sold by Auction in England within the years 1711-1759*, National Art Reference Library, Victoria & Albert Museum (86.00.18-19), 2 vols., vol I (86.00.18), pp. 533-4. Únicamente una vez fueron atribuidos a otro pintor, ver E. Wedlake Brayley y J. Britton, *The Beauties of England and Wales*, vol. V, Londres, 1803, p. 221: «En el comedor (de Auckland Castle) se encuentran cuadros de cuerpo entero de Jacob y los doce patriarcas, obra de Ribera, más conocido como el Españolito».

4

Ni George Vertue ni Horace Walpole mencionan su nombre. En 1736 Vertue recogía la publicación del *Museo pictórico y escala óptica* de A. Palomino, Madrid, 1724, en el que se incluye una breve biografía de Zurbarán («Vertue Note Books», vol. IV, *The Walpole Society*, 24, 1935-6, pp. 101-109). En 1739 se publicó en inglés una versión abreviada de las biografías de Palomino, incluyendo la de Zurbarán: *An Account of the Lives and Works of the most Eminent Spanish Painters, Sculptors and Architects [...]*, Translated from the *Musaeum Pictorium of Palomino Velasco*, Londres, 1739; la biografía de Zurbarán aparece en pp. 57-8.

5

Pemán, 1948, *op. cit.* en nota 2, p. 164.

6

Ver más adelante. El primero en apuntarlo fue

D. T. Kinkead, «The Last Sevillian Period of Francisco de Zurbarán», *The Art Bulletin*, 65, 1983, pp. 305-11, ver p. 307 y la bibliografía que cita en su nota 14.

7

A Catalogue of the Genuine and Valuable Collection of Pictures of James Mendez, Esq. [...] Which (by Order of the Executrix) will be sold by Auction, Langford's, Londres, 25-26 de febrero, 1756. Los zurbaranes eran los lotes 21-33 del primer día.

8

Apocalipsis 7:4-10; Gálatas 6:16; Mateo 19:28; Lucas 22:30.

9

Ver H. O. Taylor, *The Mediaeval Mind*, 2 vols., Londres, 1911, vol. I, pp. 104-5.

10

El artista y escritor Francisco Pacheco cita varias veces los escritos de Isidoro, ver *El arte de la pintura*, Sevilla, 1649, ed. B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990, pp. 324, 671.

11

Ver I. M. Veldman y H. J. de Jonge, «The Sons of Jacob: The Twelve Patriarchs in Sixteenth-Century Netherlandish Prints and Popular Literature», *Simiolus*, 15, 1985, pp. 176-93. Los autores no recogen ninguna edición española de *Los testamentos de los doce patriarcas*.

12

Las inscripciones muestran signos de haber sido repintadas para hacerlas resaltar.

13

El obispo Moule consignaba humorísticamente que el obispo Maltby (obispo 1836-56) había tildado de «realmente frívolo» el comentario de un joven clérigo quien, estando sentado a su lado durante un almuerzo, manifestó que el cuadro debía representar a Robinson Crusoe, H. C. G. Moule, *Auckland Castle, A Popular History and Description*, Londres, 1918, p. 42.

14

Guinard sugirió que se trataba de un perro de caza y no de un lobo, pero esto parece una excentricidad, ver P. Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, París, 1960, p. 276.

15

Sobre «Los infantes de Lara» ver J. M. Serrera (ed.), *Zurbarán*, cat. exp. Museo del Prado, Madrid, 1988, pp. 247-51.

16

Ver R. dos Santos, «El 'Apostolado' de Zurbarán en Lisboa», *Archivo Español de Arte*, 17, 1945,

pp. 189-92; E. du Gué Trapier, «Zurbarán's Processions of Virgin Martyrs», *Apollo*, 85, 1967, pp. 414-19.

17

Ver París, 1988, *op. cit.* en nota 2, p. 229. No menciona la serie de grabados realizados por Jacob II de Gheyn basado en las obras de Karel van Mander, que se citan más adelante.

18

M.^a L. Caturla, *Fin y muerte de Francisco de Zurbarán*, Madrid, 1964, p. 21.

19

J. D. Passavant, *Le Peintre-graveur*, Leipzig 1860-4, vol. III, 1862, p. 123, n.^{os} 148-160; dos de ellos están reproducidos en F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Amsterdam, 1949, vol. VII, p. 180, n.^{os} 366-77.

20

Esta similitud fue apuntada por Pemán, 1948, *op. cit.* en nota 2, p. 161.

21

Ver Madrid, 1988, *op. cit.* en nota 15, p. 248.

22

J. Sánchez-Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla*, Sevilla, 1898, p. 43.

23

J. Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, 1903, 2 vols., vol. I, p. 189.

24

V. Lleó Cañal, «Un libro de dibujos inédito sobre el Corpus Christi sevillano en el siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, 48, 1975, pp. 243-58.

25

M.^a L. Caturla, «Zurbarán exporta a Buenos Aires», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 4, 1951, pp. 27-30.

26

D. T. Kinkead, 1983, *op. cit.* en nota 6.

27

Ver C. Pacheco Vélez, «La serie de los hijos de Jacob o de las doce tribus de Israel», en *Pinacoteca de la Venerable Orden Tercera de San Francisco*, cat. exp., Casa de Osambela, Lima, 1986, pp. 68-97, y también *El Siglo de Oro de la pintura sevillana*, cat. exp. Casa de Osambela, Lima, 1985, pp. 32-3, 130.

28

A. Bonnet Correa, «Obras zurbaranescas en Mé-

jico», *Archivo Español de Arte*, 36, 1964, pp. 159-68.

29

Vale la pena mencionar que algunos de los cuadros pertenecientes al envío realizado por Zurbarán en 1649 de veinticuatro santos y patriarcas, consta que llegaron en mal estado de conservación (ver M.^a L. Caturla, 1951, *op. cit.* en nota 25). En la serie de Lima todas las figuras, excepto la del llamado *Jacob*, llevan inscripciones que parecen *cartellini* sujetos a la superficie del lienzo, en los que se menciona el nombre del padre de cada patriarca (Jacob) y de su madre, y que incluyen también una referencia bíblica. El llamado *Jacob* (ver Pacheco Vélez, citado en nota 27, pp. 78-9) no lleva inscripción y de hecho no parece que formara parte de la serie original. El personaje se ajusta más al tipo del centurión Longino, ya que luce un atuendo militar y al fondo del cuadro aparece Cristo resucitado saliendo del sepulcro. El cuadro más parece basado en un prototipo de Valdés Leal que en un modelo de Zurbarán.

30

Ver los interesantes comentarios de J. M. Serre-ra sobre la calidad de las obras exportadas desde España, en el artículo «Zurbarán y América», en Madrid, 1988, *op. cit.* en nota 15, pp. 63-83. *La cena en Emaús* (Museo de Bellas Artes de San Carlos, Méjico) constituye un buen ejemplo de obra de calidad superior encargada para el convento mejicano, en el que se conserva desde el siglo XVII, *ibid.*, pp. 392-3. Ver también D. T. Kinkead, «Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century», *The Art Bulletin*, 66, 1984, pp. 303-12.

31

Pruebas adicionales de la popularidad del tema en las colonias españolas aparecen en un documento de 1665, por el cual se contrataba al maestro pintor sevillano Juan López Carrasco (1622-92?), quien trabajaba casi exclusivamente para el mercado colonial, para pintar dos docenas de patriarcas, indudablemente destinados a América, ver D. T. Kinkead, 1984, *op. cit.* en nota 30.

32

A. H. Godbey, *The Lost Tribes - A Myth*, Durham NC., 1930 (reimpreso en Nueva York, 1974, con un prolegómeno de M. Epstein), p. 2; para la traducción del texto de Durán ver D. Heyden y F. Horcasitas, *The Aztecs, The History of the Indies of New Spain*, Londres, 1964.

33

A. H. Godbey, *op. cit.* en nota 32, pp. XVIII-XIX.

34

G. García, *Origen de los indios de el Nuevo Mun-*

do, e *Indias Occidentales*, Valencia, 1607, citado por Godbey, *op. cit.* en nota 32, p. 3. Sin embargo estas ideas no se limitaban a los autores hispánicos, *ibid.*, pp. XVIII-XIX, p. 3. Entre sus más fervientes seguidores posteriores se encontraban William Penn y en el siglo XIX, Lord Kingsborough.

35

Ms. Houlditch, ver nota 3. Lugt no menciona la venta y desconozco la existencia de una copia original del catálogo. Eric Young fue el primero en identificar la procedencia Chapman-Mendez de los patriarcas de Zurbarán en E. Young (ed.), *Four Centuries of Spanish Painting*, cat. exp. The Bowes Museum, Barnard Castle, 1967, bajo cats. 63-6, pp. 50-2.

36

A True and Exact Particular and Inventory of all and Singular The Lands, [...] of Sir William Chapman, Londres, 1721, p. 20, recoge una deuda pendiente de setenta y tres libras y diez chelines, debida a Sir Godfrey Kneller en concepto de «cuadros». Pudiera tratarse de los retratos realizados por Kneller a Sir William (fig. 13) y a Lady Chapman, que salieron a subasta, respectivamente en Bonham's (1974?) y en Christie's, 10 de diciembre de 1971 (lote 5, este cuadro aparentemente está fechado en 1724). No conozco su actual paradero. La multa impuesta a Chapman por su participación en la quiebra de la South Sea Company ascendió a más de las tres cuartas partes de sus pertenencias, ver J. Carswell, *The South Sea Bubble*, Londres, 1960, pp. 216, 230, 255, 276. A su muerte era propietario, junto con su socio Thomas Emerson, de una hacienda en Battersea; su testamento, fechado el 12 de abril de 1734, se encuentra en Londres, Public Records Office, Prob. 11, 683, fols. 274r-274v; ratificado el 9 de junio de 1737.

37

Había una serie sobre los cinco sentidos de Ribera y unos *Desposorios de la Virgen*, de gran formato, de Francisco Rizi (1614-85). En el catálogo de ventas Rizi aparece como «J. Rice, Painter to Phi.^p 4.th of Spain», pero la descripción se ajusta claramente a Francisco, que fue nombrado pintor de la Corte en 1656, y no a su hermano Juan (1600-81). Uno de los dos cuadros de Murillo era una *Huida a Egipto* (lote 56) que se identifica con el que se encuentra actualmente en Detroit (como fue el primero en reconocer M. Brown, «Anglo-Jewish Country Houses from the Resettlement to 1800», *Transactions of the Jewish Historical Society of England*, 28, 1981-2, pp. 20-38, nota 15). En la subasta había también obras de Brueghel, Teniers, Tintoretto, Rottenhammer y Van Dyck.

38

La prueba de que la organización de la South

Sea Company se dedicaba a conseguir pinturas españolas para coleccionistas británicos se encuentra en el caso de Sir Benjamin Keene que era el principal representante de la South Sea Company en España desde 1723 a 1729, al tiempo que diplomático. Keene regaló a Robert Walpole un cuadro de Murillo, ver A. Braham (ed.), *El Greco to Goya: The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland*, cat. exp. National Gallery, Londres, 1981, p. 10.

39

Los registros de Aduanas e Impuestos relativos a importaciones de cuadros desde España entre 1721 y 1737, los años transcurridos entre la detención de Chapman y su muerte, recogen, sólo en 1726, una cantidad que por sí misma justifica la subasta de Chapman. Dieciséis, de un total de setenta y cinco cuadros importados ese año, medían más de un metro cuadrado, ver Kew, Public Records Office, Cust 3/28A. Eric Young ha sugerido que la subasta tuvo lugar en «1722?» (Barnard Castle, 1967), *op. cit.* en nota 35), probablemente dando por sentado que se trataba de una disposición de bienes inmediatamente después de la quiebra de la South Sea Company en 1720, pero yo he indicado más arriba que él no podía ser por aquel entonces el propietario de las obras que figuran en el catálogo de ventas. Aunque es posible que los cuadros de la subasta Chapman hubieran sido importados antes de 1720, parece muy poco probable.

40

Ver M. Brown, *op. cit.* en nota 37, pp. 22-3.

41

Londres, Guildhall Library, Ms. 8781.

42

La subasta póstuma de Mendez (ver nota 7) se componía de ochenta y ocho cuadros, dos piezas de mobiliario, un relieve de mármol y un reloj musical de gran valor. Además de los zurbaranes, había adquirido *La huida a Egipto* de Murillo (subasta Mendez, segundo día, lote 46) y probablemente varias obras más procedentes de la subasta Chapman. Según su testamento, de 26 de diciembre de 1746 (ratificado el 19 de enero de 1749), legaba todos sus cuadros a su esposa Ann Mendez, ver Londres, Public Records Office, Prob. 11, 767, fols. 161r-162v. En el catálogo se hace constar que la colección se ponía a la venta mediante su albacea.

43

El recibo (Auckland Castle Library, Co. Durham) ha sido publicado en Pemán, 1949, *op. cit.* en nota 2, p. 210. Transcribo a continuación el documento con algunas correcciones mínimas:

The R. ^t Rev. ^d Lord Bishop of Durham	
B. ^t at M. ^r . Mendes Sale of Pictures	
1 day Lot 21 a Whole Lenth of Jacob	8:15
22 Ditto of his son Reuben	2: 2
23 Ditto of Simeon	7: 7
24 Ditto of Levi	5: 5
25 Ditto of Judah	6: 6
26 Ditto of Dan	6: 6
27 Ditto of Nephthali	21:10: 6
28 Ditto of Gad	13: 2: 6
29 Ditto of Asher	15: 4: 6
30 Ditto of Issachar	21:10: 6
31 Ditto of Zebulon	16:16
	124: 5: 0

Recd 26 Feb.^{ry} 1756 this in full and all demands for M.^r Langford

[firmado] E. Sutton

44

También esta factura fue publicada por Pemán, 1949, *op. cit.* en nota 2, p. 211. Transcribo el documento con algunas correcciones menores:

1756. The Right Rev.^d the Lord Bishop of Durham

£ s d

June 11. A copy from Zurbiran of Benjamin a whole figure big as the life

21: 0: 0

A new Canvas and lining the figure of Joseph

1: 6: 0

22: 6: 0

Received the 27th of July 1756 the Contents in full of all demands

£22:6:0

[firmado] Art. Pond

(Auckland Castle Library, Co. Durham)

45

Ver C. Roth, *A History of the Jews in England*, Oxford, 1964 (3.^a ed.), pp. 216-8. E. Harris, «Review of Paris Zurbarán», *The Burlington Magazine*, 130, 1988, pp. 252-55, fue quien sugirió que podría haber existido una relación entre la indignación que produjo la ley –que a los pocos meses tuvo que ser revocada– y la adquisición de los cuadros por parte del obispo.

46

A Sermon Preached before the Incorporated Society for the Propagation of the Gospel in Foreign Parts [...] on Friday February 16, 1749 by Richard Lord Bishop of St. David's, Londres, 1749.

47

Éstos fueron trasladados a la sala de la Gobernanta donde aún se conservan (ver Ms. de J. Lambert, *Historical Notes re Auckland Castle*, 1796, p. 10, Durham University Library, Auckland Castle Episcopal Records (depósito 1973).

48

Durante los siglos XVIII y XIX los zurbaranes de Auckland Castle fueron mencionados por los

siguientes autores: T. Pennant, *A Tour in Scotland*, Londres, 1776, II parte, pp. 339-43; W. Hutchinson, *History and Antiquities of the County Palatine of Durham*, 3 vols., Newcastle, 1785-94, vol. III (1794), p. 355, donde se cita la descripción de los cuadros hecha por Pennant; en nota 3 se menciona la errónea atribución a Ribera que en 1803 hicieron Wedlake Brayley y Britton; J. Raine, *A Brief Historical Account of the Episcopal Castle, or Palace, of Auckland*, Durham, 1852, p. 108, nota 3.

49

Ver Moule, *op. cit.* en nota 13, p. 41.

50

También en el Ms. Houlditch, citado en nota 3, pp. 282-5. Los zurbaranes están en pp. 282-3.

51

Sobre Raymond, ver L. Lippincott, *Selling Art in Georgian London: The Rise of Arthur Pond*, New Haven y Londres, 1983, pp. 61-3, 94, 122, 177 nota 19, y L. Lippincott «Arthur Pond's Journal of Receipts and Expenses, 1734-1750», *The Walpole Society*, 54, 1988, pp. 220-333, ver en el índice bajo «Raymond». Pond se encargó también de parte de la decoración de la casa de Raymond en Langley.

52

Ver N. MacLaren y C. Brown, *The Dutch School 1600-1900*, The National Gallery, Londres, 1991, p. 333.

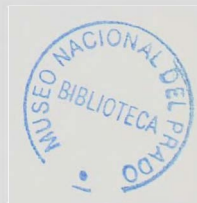
53

List of paintings at Grimsthorpe Castle from An Inventory of the Household Furniture at Grimsthorpe Castle in the County of Lincoln the Property of the Right Honorable [sic] Lord Gwydyr Corrected to 1st January 1812, copia mecanografiada de la biblioteca de la National Gallery (A. XI, 6,1), p. 12. En ella se describe el cuadro como un «Pastor» y se menciona que está colgado en la capilla.

54

Esto queda registrado en algunas notas manuscritas por el obispo Longley en 1869 (fue obispo de Durham a partir de 1856) y conservadas en el ejemplar que se guarda en Auckland Castle de *A Brief Historical Account*, de Raine, *op. cit.* en nota 48. Longley daba cuenta de una conversación mantenida con Lord Willoughby de Eresby en 1859 durante la cual éste último le dijo que el *Benjamín* había pertenecido a la colección de su padre y que, antes de la subasta que se llevó a cabo, tras su muerte, y durante la cual se vendió casi toda su colección de pintura (Christie's, 8 y 9 de mayo de 1829), se reservó el cuadro para él con el fin de mantenerlo en la familia.

CATÁLOGO





Cat. 1

JACOB

Óleo sobre lienzo, 1,98 x 1,02 m
The Lord Bishop of Durham and the
Church Commissioners for England
Auckland Castle, condado de Durham



Cat. 2

RUBÉN I

Óleo sobre lienzo, 1,98 x 1,02 m
The Lord Bishop of Durham and the
Church Commissioners for England
Auckland Castle, condado de Durham



Cat. 3

SIMEÓN II

Óleo sobre lienzo, 1,98 x 1,02 m
The Lord Bishop of Durham and the
Church Commissioners for England
Auckland Castle, condado de Durham



Cat. 4

LEVÍ III

Óleo sobre lienzo, 1,98 x 1,02 m

The Lord Bishop of Durham and the
Church Commissioners for England
Auckland Castle, condado de Durham



Cat. 5

JUDÁ III

Óleo sobre lienzo, 1,98 x 1,02 m
The Lord Bishop of Durham and the
Church Commissioners for England
Auckland Castle, condado de Durham



Cat. 6

ZABULÓN V

Óleo sobre lienzo, 1,98 x 1,02 m

The Lord Bishop of Durham and the
Church Commissioners for England
Auckland Castle, condado de Durham



Cat. 7

ISACAR VI

Óleo sobre lienzo, 1,98 x 1,02 m
The Lord Bishop of Durham and the
Church Commissioners for England
Auckland Castle, condado de Durham



Cat. 8

DAN VII

Óleo sobre lienzo, 1,98 x 1,02 m

The Lord Bishop of Durham and the
Church Commissioners for England
Auckland Castle, condado de Durham



Cat. 9

GAD VIII

Óleo sobre lienzo, 1,98 x 1,02 m

The Lord Bishop of Durham and the
Church Commissioners for England
Auckland Castle, condado de Durham



Cat. 10

ASER VIII

Óleo sobre lienzo, 1,98 x 1,02 m

The Lord Bishop of Durham and the
Church Commissioners for England
Auckland Castle, condado de Durham



Cat. 11

NEFTALÍ X

Óleo sobre lienzo, 1,98 x 1,02 m
The Lord Bishop of Durham and the
Church Commissioners for England
Auckland Castle, condado de Durham



Cat. 12

JOSÉ XI

Óleo sobre lienzo, 1,98 x 1,02 m

The Lord Bishop of Durham and the
Church Commissioners for England
Auckland Castle, condado de Durham



Cat. 13

BENJAMÍN XII

Óleo sobre lienzo, 1,98 x 1,02 m
Grimsthorpe and Drummond Castle
Trust. Grimsthorpe Castle, Bourne
(Lincolnshire)

GÉNESIS Y DESCENDENCIA DE «LAS DOCE TRIBUS DE ISRAEL» Y OTRAS SERIES ZURBARANESCAS¹

Benito Navarrete Prieto

Al estudiar César Pemán a los colaboradores y discípulos de Zurbarán presentaba al taller del maestro como «un grupo de ayudantes más bien vulgares y que se nos aparecen como tiranizados para colaborar en la producción de abundantes series de tipo industrializado para España y América, sobre todo por los años cuarenta y tantos»².

Muchos han sido los zurbaranistas que han considerado el obrador del maestro como la asignatura pendiente para poder comprender aquellos cinco círculos que María Luisa Caturla señalaba con tanto conocimiento y precisión³.

En la hora actual y tras la publicación por el Dr. Palomero Páramo⁴ de un documento fundamental, encontrado en el Archivo General de Indias, relativo al pleito entre Zurbarán y el capitán Diego de Mirafuentes, sabemos no sólo los nombres de los integrantes de su obrador, sino el lugar del mismo –un cuarto en los Alcázares– y el sistema de trabajo que en él se empleaba en 1636, año en el que fueron enviados unos lienzos a Portobelo y Lima y objeto del pleito por el «mal cobro» que las obras sufrieron.

En el pleito interpuesto en 1639, aparecen testificando a favor de Francisco de Zurbarán los integrantes de su obrador en 1636; unos eran «aprendices» y otros, «oficiales». Sus nombres son: José Durán, Ignacio de Ríos y Alonso Flores, antiguos oficiales de Zurbarán, y Diego Muñoz Naranjo antiguo aprendiz de Zurbarán⁵. De todos ellos es Ignacio de Ríos el único de quien se conserva obra y del que se advertía un evidente zurbaranismo⁶. Éstos eran, pues, sus ayudantes y gran parte de la obra que entre 1630-40 envió a América fue realizada con su colaboración, tal como el documento citado indica.

La serie de «Las doce tribus de Israel» o «Jacob y sus hijos» se relaciona indudablemente con el mundo americano, y su realización, como más tarde veremos, presenta los caracteres propios de la actividad mercantil de los obradores sevillanos de pintura, aunque las obras que expuso la National Gallery y ahora expone el Museo del Prado pueden considerarse, como ya lo hizo Pemán, como la versión príncipe de todas las conservadas a juzgar por la calidad que presentan⁷.

El sistema de comercio de obras de arte con América durante fines del siglo XVI y todo el XVII, ha sido determinante para el funcionamiento de diversos obradores de pintura en la Sevilla del Siglo de Oro. Estas pinturas eran consideradas por sus artífices como puras mercaderías y como tal son descritas en la documentación⁸, observándose cómo los obradores funcionaban como verdaderas fábricas. Así, en 1678, Matías de Arteaga, pintor de imaginería y Juan Josep, interponen un pleito porque se pretendía cobrar derechos de salida a «la pintura de devocion que fabrican en esta ciudad los maestros del dicho arte en sus casas y obradores»⁹ y remitían a vender por su cuenta a los puertos de mar y de Indias.

De la mercantilización y sistema de trabajo da también idea el número de pinturas enviadas a América: 1.309, entre 1647 y 1665¹⁰.

El tema fue analizado pormenorizadamente por Serrera¹¹, sacando de ello interesantes conclusiones, tales como la estandarización de tamaños para agilizar la labor de los oficiales, la repetición de temas y el subsiguiente mayor rendimiento económico. Esta última cuestión, la económica, es importante para comprender el funcionamiento de obradores como los de Juan de Luzón, Luis Carlos Muñoz o el Miguel Güelles que en 1619 manda cobrar «un cajón con treynta lienzos pintados al olio de hechura de ermitaños y ermitañas» que envió a la ciudad de Méjico¹².

Zurbarán, de la misma manera, se lanza a la aventura americana, contando para ello con un amplio obrador de oficiales y aprendices, y de los beneficios que este mercado le daba es buen ejemplo el testimonio de uno de sus aprendices en el citado pleito: «que la dicha pintura era mui buena y la maior parte de ella eran originales y hechos todos los mas de mano del dicho Francisco de Zurbaran y que si los uviera querido bender en esta ciudad se los pagavan aventajadamente por ser mui buenos y que la causa de darselos al dicho D. Diego de Mirafuentes fue porque le dijo que en las yndias le haria dar tresdoblado el dinero que aqui le davan por ellos»¹³.

Para atender estos continuos envíos de obras a América en el obrador de los pintores se debía contar con un gran número de oficiales y aprendices. De ello dan también cuenta los documentos; así, es curioso observar cómo el citado Miguel Güelles acoge un buen número de sus aprendices en 1633, cinco en total, o Juan de Luzón, entre 1655 y 1661, recibe a cuatro, justo en el momento de mayor envío de pinturas a América.

Bajo esta perspectiva, pues, es como hay que analizar la serie de «Jacob y sus hijos», ya que la temática de patriarcas estaba preferentemente destinada al Nuevo Mundo. Esto nos lleva a señalar la iconografía de las pinturas que Zurbarán destinó a América.

Principalmente se trata de santas mártires, patriarcas, césares romanos a caballo, reyes y hombres insignes o «de la fama»¹⁴. Esta temática coincide con las obras enviadas a América por otros artistas, ya que tanto unos como otros respondían a la misma demanda y seguramente utilizaban los mismos modelos. No sabemos la iconografía de los lienzos que fueron destinados a Portobello, objeto del citado pleito, por la pérdida de la memoria que los describía, pero, a juzgar por el testimonio de uno de los oficiales del «mal cobro» que sufrieron los lienzos, podemos hacernos una idea: «y asimismo a oído desir este testigo a muchas personas que yvan con el dicho don Diego de Mirafuentes que en una fiesta que hicieron por la mar colgo en el galeon muchas de las dichas pinturas y de esa causa le pudo suceder el matratarse»¹⁵.

Como bien apunta Palomero, cuadros adecuados para adornar el galeón en alta mar durante la fiesta pueden ser perfectamente los «hombres de la fama», césares a caballo, o los mismos hijos de Jacob.

Sentados los condicionantes bajo los que estas pinturas eran realizadas, analizaremos ahora cómo fueron compuestas, cuál fue su génesis, qué prototipos engendraron y, sobre todo, cuál fue la razón de la demanda por parte del mercado americano.

Las series de patriarcas, «Jacob y sus hijos», constituyen una parte importante de los envíos destinados a América. Así, en 1665, el maestro pintor Juan

Fig. 17
Juana de Valera (?), *Leví*, antes de 1667,
óleo sobre lienzo, 1,90 x 1,07 m.
Lima, Tercera Orden Franciscana Seglar

Fig. 18
Juana de Valera (?), *Zabulón*, antes de 1667,
óleo sobre lienzo, 1,90 x 1,07 m.
Lima, Tercera Orden Franciscana Seglar



López Carrasco entregó a don Juan Antonio de la Torre dos docenas de patriarcas, dos de hechuras de vírgenes, dos de ángeles y dos juegos de apóstoles, junto con otras sin duda destinadas al mercado americano. Curiosamente –como hemos indicado más arriba– las medidas de todos los lienzos eran las mismas: dos varas y tercia de alto y una vara y tercia de ancho¹⁶, lo que indica una especie de estandarización de las dimensiones.

Zurbarán envió a Buenos Aires en 1649 «quince vírgenes de cuerpo entero, quince pinturas de cuerpo entero de Reyes y hombres insignes y veinticuatro santos y patriarcas, alguno de los cuales llegaron con avería»¹⁷. Además, en 1659 se conservaban en su casa, entre otras obras, veinticuatro cuadros, «los doce de ellos son Patriarcas de a dos varas de largo». Algunos autores¹⁸ han querido vincular esta última serie, que estaba en 1659 en casa de Zurbarán, con la conservada en Auckland Castle y que hoy expone el Prado. Las razones para ello son un tanto difíciles de aceptar, principalmente porque las obras de Inglaterra miden 1,98 m –más o menos dos varas y cuarto– y no dos varas como aparece en el documento citado¹⁹.

La temática de los patriarcas no creemos que interesase en la Sevilla del momento. En los inventarios analizados entre 1600 y 1670 no hay ni una sola serie de patriarcas²⁰. Estas obras parecen destinadas especialmente a América. Con respecto a la demanda de patriarcas por parte del mercado americano, varios autores²¹ han apuntado la idea de relacionarla con la tradición de que los indios eran descendientes de una de las diez tribus de Israel. Así, Diego Andrés Rocha²² nos dice: «yo tengo por cierto que muchos de estos Indios occidentales descienden de las diez tribus que desterró Salmanasar, y que entraron poblando esta América por las costas de México». Con ello los comitentes no hacían más que reafirmar su identidad, vinculándose a las legendarias tribus de Israel, y utilizando las pinturas como transmisoras de las Sagradas Escrituras²³.

Actualmente se conservan tres series de «Jacob y sus hijos» relacionadas con Zurbarán: la de mayor calidad –sin duda alguna de su mano y nos atrevemos a decir que comparable en maestría a los cuadros de la Cartuja de Jerez– es la que hoy se expone en el Museo del Prado, procedente de Auckland Castle de Durham y del Grimsthorpe Castle en Bourne y que fue publicada por Pemán²⁴. La segunda serie es la que publicó Bonet Correa²⁵ y que entonces se conservaba en la Academia de Bellas Artes de Puebla, Méjico. Ésta es enteramente del obrador de Zurbarán y podemos decir que realizada por los oficiales del pintor sin intervención del maestro.

La última es la que publicaron en su día Gento Sanz y Schenone²⁶, conservada en el refectorio de la Tercera Orden Franciscana de Lima. Esta serie plantea ciertos problemas que analizaremos más tarde, ya que, a nuestro juicio,

estilísticamente difiere del mundo zurbaranesco, pudiendo ser obra, como se verá, de la pintora peruana del siglo XVII Juana de Valera y Escobar.

En este tipo de cuadros era normal, como la documentación demuestra, la utilización de oficiales para su realización. El testimonio de José Durán, antiguo oficial de Zurbarán, nos habla de que la pintura enviada a Portobelo era «mui buena y la maior parte de ella eran originales hechos en casa de el dicho Francisco de Surbarán por su mano y de otros oficiales de el arte de la pintura de los mejores de esta dicha ciudad»²⁷.

Pero, como hemos dicho, de las tres series, la versión príncipe por su calidad y por la belleza de sus modelos es la que se distribuye entre el Auckland Castle y el Grimsthorpe Castle, Bourne, realizada por Zurbarán hacia 1639-40, y que sin duda alguna constituiría el modelo para que los oficiales pudieran realizar en el obrador otras copias. Aunque, como hemos apuntado, no creemos que esta serie pueda relacionarse con las obras que aparecen en su casa en 1659 y que se ponían como fianza ante el convento de San Jerónimo de Sevilla, no debemos olvidar tampoco que, si estaban en su casa en fecha tan tardía, cuando el pintor ya se encontraba en Madrid, pudiera haber sido la que, por su calidad, sirviera de modelo a los oficiales en el obrador, y aunque el pintor se encontrara en Madrid, podría quizás estar siendo utilizada por otros pintores. Este aspecto es importante y puede ponerse en relación con el caso del citado pintor Juan Luzón que, como hemos visto, destinó su producción exclusivamente al mercado americano. Tras su muerte en 1663, aparece su mujer al frente del obrador enviando la misma cantidad de lienzos que su marido mandaba²⁸.

Lo cierto es que, si sirvieron de modelos, engendraron un grupo de obras que pertenecen a lo que se denomina círculo de Zurbarán y que serían realizadas por sus oficiales.

La serie ahora expuesta consta de trece lienzos que representan a Jacob y sus doce hijos. Para realizarla, Zurbarán no sólo se valió de diferentes estampas, como veremos, sino que tuvo que tomar en consideración fuentes literarias para representar con precisión a cada personaje.

La prueba de que esta serie es la primera –y la de mayor calidad– es que las otras no prestan tanta atención a la identificación de los personajes. La de Puebla, por ejemplo, carece de letreros indicativos, y la de Lima, que sí los posee, confunde la referencia bíblica en algunos casos, bien porque Zurbarán no puso en ellas el pincel, bien porque fue realizada en Lima, copiando alguna de las muchas que Zurbarán enviara.

La primera fuente básica sería la Biblia: Génesis 48-49, donde se habla de la muerte y bendición de Jacob a sus hijos. Así Rubén se presenta como el primogénito, «cumbre de dignidad y cumbre de fuerza», y como tal aparece repre-



Fig. 19
Juana de Valera (?), *Isacar*, antes de 1667,
óleo sobre lienzo, 1,90 x 1,07 m.
Lima, Tercera Orden Franciscana Seglar



Fig. 20
Juana de Valera (?), *Aser*, antes de 1667,
óleo sobre lienzo, 1,90 x 1,08 m.
Lima, Tercera Orden Franciscana Seglar

sentado con la indicación «Ruben I» (cat. 2). A Simeón y Leví se les denomina «hienas» y se alude a sus espadas como instrumentos de violencia, con las que ambos aparecen representados y con los números II-III siguiendo su orden de nacimiento y respetando siempre el texto bíblico (cats. 3 y 4). Interesante es la alusión bíblica a que ambos desjarretaron toros, pues el atuendo de Simeón parece incorporar esa piel.

Con respecto a Judá (III), a quien se le denomina «cachorro de león» y personaje regio ante el cual se postrarán sus propios hermanos²⁹, aparece portando el cetro al que expresamente se refiere la bendición paterna. La alusión a que «lavará en vino sus vestidos y en la sangre de las uvas su ropa» reaparece en el color rojo de la túnica (cat. 5).

De Zabulón (V) nos habla la bendición de que «habitará la costa del mar», y como marinero se le representa con un ancla y la costa al fondo (cat. 6).

A Isacar (VI), que se dejó esclavizar por los cananeos, se le representa servil y con el asno al que la bendición alude (cat. 7): «Isacar es un robusto asno que descansa en sus establos», haciendo alusión a su pereza. La actitud de cargar se refleja también en la bendición diciendo que «prestó los lomos a la carga» y «hubo de servir como tributario», reflejo esto de haber sido sometido.

Dan (VII) se presenta como «serpiente en el camino» y como tal porta una vara con una serpiente colgada (cat. 8). Se reconoce en esto su voluntad y constancia, ya que, expulsado de su territorio por los amorreos, pudo conquistar otro al norte del país.

Gad (VIII) es en el texto bíblico defensor de su pueblo –«salteadores le asaltan, y él les pica los talones»–, y aparece como guerrero (cat. 9).

La referencia a Aser (VIII) es la que Zurbarán logra representar con mayores calidades: «Aser: su pan es succulento. Hará las delicias de los reyes». Aparece con un cesto de crujientes panes recién hechos (cat. 10).

De Neftalí (X) se dice que es «como una cierva en libertad», alusión ésta a su territorio, al oeste del lago Genesaret, y que Josefo describe como un paraíso. Aparece portando una pala y en actitud contemplativa (cat. 11).

A José (XI) le presenta la bendición paterna como un «novillo hacia la fuente» Se le muestra con traje de rey y portando una misiva (cat. 12), porque sobre él recaen las mayores bendiciones paternas que le califican de «príncipe de sus hermanos».

A Benjamín (XII) se le describe en el texto bíblico como un «lobo rapaz que a la mañana devora la presa y a la tarde reparte los despojos». Zurbarán por ello le representa con un lobo encadenado (cat. 13).

Jacob aparece como un anciano decaído que acaba de dar las bendiciones a sus hijos y que está dispuesto a morir (cat. 1).

De todo lo expuesto se advierte la completa fidelidad de Zurbarán al texto bíblico, pero no debemos olvidar que también pudo utilizar otras fuentes literarias para configurar la iconografía de sus lienzos. En este sentido debe recordarse un libro que hasta ahora no ha sido tenido en cuenta y que hemos hallado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Se trata de la obra de Adrichomio Delpho, *Theatrum Terrae Sanctae et Biblicarum historicarum...*³⁰, publicada en 1600 y que es una fuente importantísima para conocer la vida y la dispersión de las tribus de Israel, expresándose en mapas la distribución y territorio que cada una de ellas ocupó (fig. 21). Zurbarán pudo haberla conocido en cualquier biblioteca sevillana del momento.

Teniendo presentes estas fuentes, pasamos ahora a ver de qué recursos plásticos se valió el pintor para realizar la serie.

Sabida es la utilización de estampas por Zurbarán para configurar sus lienzos³¹. Este recurso de las estampas es especialmente significativo en el momento en el que hay que atender a una amplia clientela que demanda un tipo determinado de obras, generalmente de una figura, donde la falsilla de la estampa ahorra trabajo, tiempo y sobre todo dinero, ya que en un corto plazo de tiempo los reyes, patriarcas y césares a caballo podían partir en los cargazones de Indias y ser vendidos donde le darían «tresdoblado el dinero que aquí le daban por ellos»³².

Ya Martín Soria³³ señaló la posible dependencia de estos cuadros de

Fig. 21
Mapa de distribución de la tribu de Aser, en Adrichomio Delpho, *Theatrum Terrae Sanctae et Biblicarum historicarum*, 1600

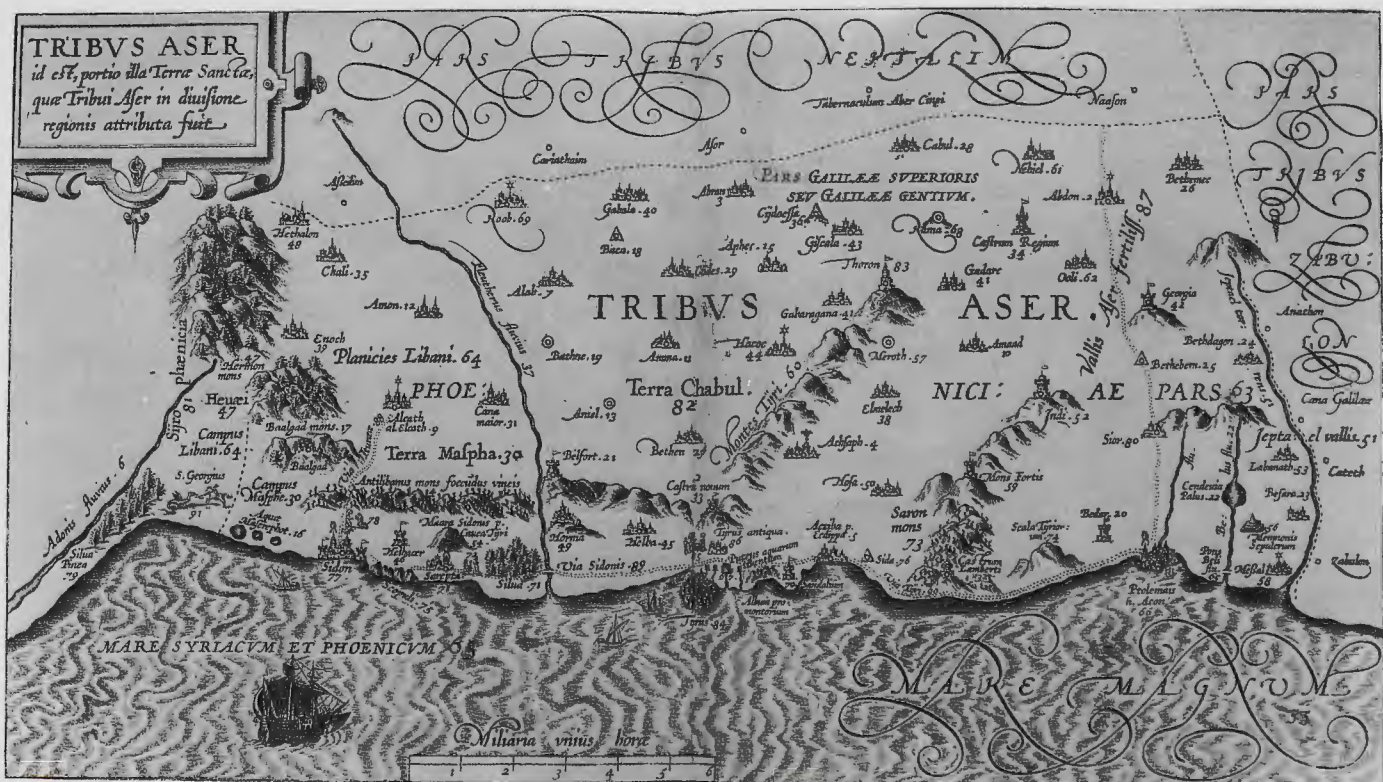




Fig. 22
Philipp Galle según Marten van Heemskerck,
Nabucodonosor glorifica a Dios (detalle), 1559,
grabado, 20,5 x 24,6 cm

estampas flamencas de Philipp Galle, siguiendo modelos de Marten van Heemskerck. Concretamente señalaba una serie de estampas de 1559, aunque no precisaba el modo en que Zurbarán las utilizó.

Cesar Pemán, al publicar las obras, no dudó en pensar que «esta serie ofrecía pocas dudas de derivar de un modelo flamenco u holandés, entre los que el atuendo en cuestión es frecuente, precisamente para caracterizar a los judíos»³⁴. Además, Soria al estudiar el lienzo de Zurbarán de *El niño Jesús entre los doctores*, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (fig. 11), advertía que la figura de primer término del lienzo era la invertida del *Dan* de «Jacob y sus hijos» (cat. 8). Como veremos, será frecuente por parte de Zurbarán, así como por otros pintores, la inversión de modelos tanto gráficos como pictóricos, para solucionar problemas compositivos que reflejan su torpeza y humildad como apuntó en su día Pérez Sánchez³⁵.

Aparte de los modelos de Marten van Heemskerck, grabados por Philipp Galle, he advertido que para otras figuras, que a continuación estudiaremos, Zurbarán empleó los grabados de la «Pequeña Pasión» de Durero y del *The-saurus sacrarum* de Gerard de Jode, editado en 1585, además de un emblema de Otto Venius para la serie poblana de «Jacob y sus hijos».

Con respecto a los modelos de Heemskerck, en este mismo catálogo Gabriele Finaldi³⁶ señala de manera evidente la relación entre el *Dan* y un personaje que aparece en el grabado de la historia de Amnón y Tamar: *Jonabad aconsejando a Amnón*, grabado en 1559 por Philipp Galle sobre composición de Marten van Heemskerck (fig. 12)³⁷. La figura de Jonabad ha servido como modelo para realizar el *Dan* alterando tan sólo el rostro y disponiendo la vara con la serpiente que alude a la bendición paterna. Este grabado fue también utilizado por Zurbarán para componer la citada obra de *El niño Jesús entre los doctores*, analizada, como he dicho, por Soria.

Pero al comparar esta versión magistral de *Dan* del Auckland Castle con el que se conserva en la Academia de Bellas Artes de Puebla, Méjico, advertimos que el *Dan* poblano sigue el modelo realizado por Zurbarán que hoy se expone en Madrid. Sigue también a la serie inglesa *José*, siendo diferentes los demás y faltando en la poblana *Judá*. Cuando Bonet los estudió eran doce lienzos, de los cuales parece ser que actualmente se conservan sólo diez en el Museo Universitario, ex-Casa de los Muñecos de la Universidad Autónoma de Puebla. Allí se custodian como obras anónimas: «Escenas bíblicas, serie de patriarcas, siglo XVIII». Las dimensiones de estas pinturas son 1,92 x 1,05 m³⁸. Las obras de Puebla, pues, serían de los oficiales que en aquel momento se encontrarán en el taller entre 1640-45.

Los grabados de Philipp Galle sirvieron a nuestro pintor también para

inspirarse en el atuendo judío, que no es otro que el de los modelos bíblicos que inventó Heemskerck. Así, la figura de *Leví* (cat. 4) ha sido realizada tomando como referente el modelo de la derecha del grabado del *Cántico de los tres muchachos*. *Nabucodonosor glorifica a Dios* (fig. 22)³⁹. Tanto la postura como el traje y las telas se toman de esta estampa, incluso se utiliza el turbante del personaje que asoma a la derecha. La maestría de Zurbarán se manifiesta en el modo de utilizar los modelos de la estampa y los plegados de las telas transformándolos en obras de una categoría absoluta, tanto en su tratamiento como en la disposición de la pasamanería.

Este gusto de Zurbarán en el tratamiento de sedas y terciopelos puede quizás relacionarse también con su vida personal, pues sabemos por María Luisa Caturla que al final de sus días se dedicó también al comercio de sedas, como se ve en el inventario de sus bienes⁴⁰.

Esta figura de *Leví* no se repite ni en la serie de Lima ni en la de Puebla, quizás por resultar más difícil de copiar.

Otro ingrediente importante para la realización de estas obras lo hemos encontrado en los grabados de «La pequeña Pasión» de Alberto Dürero, edita-



Fig. 23
Juana de Valera (?), *Benjamín*, antes de 1667,
óleo sobre lienzo, 1,90 x 1,08 m.
Lima, Tercera Orden Franciscana Seglar

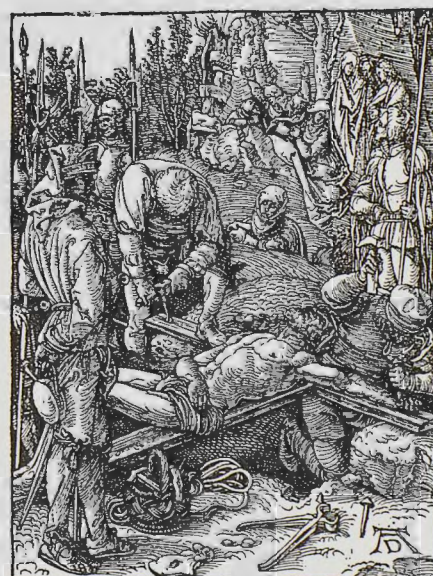


Fig. 24
Alberto Dürero, *Preparativos para la
Crucifixión*, 1509, grabado de la serie
«La pequeña Pasión», 12,7 x 9,7 cm



Fig. 25
Obrador de Zurbarán, *San Longino*,
óleo sobre lienzo, 1,89 x 1,02 m.
Londres, mercado de arte

da hacia 1509-11. Zurbarán utilizó diferentes figuras de estas estampas para configurar a *Benjamín* y *Neftalí*, y sus colaboradores acudieron a la misma fuente para el *Zabulón* de la Academia de Bellas Artes de Puebla (fig. 29).

La más excelente y personal trasposición de una estampa en obra maestra nos la ofrece el ejemplo de *Benjamín* (cat. 13). Zurbarán escogió el grabado de Durero de *Los preparativos para la Crucifixión*⁴¹, eligiendo para ello al personaje de la izquierda que contempla la colocación de Cristo en la Cruz (fig. 24). La sequedad y aspereza de la estampa se convierten en su interpretación en un elegante y exquisito juego de lazos plegados, y la obra adquiere categoría autónoma, ejemplificando cómo Durero sólo es un pretexto para mostrar la belleza y la refinada apostura del joven personaje, porque, como dice Palomino a propósito de Cano, «Esto no es hurtar sino tomar ocasión, pues por último, lo que él hacía ya no era lo que había visto»⁴².

Zurbarán utiliza la misma actitud que tiene el personaje en la estampa; incluso en el detalle del turbante y los dobleces, para componer el de *Benjamín*, pero gira su cabeza y convierte el rostro del hombre barbudo en el joven y bello semblante de *Benjamín* que nos mira de manera desafiante.

Si comparamos el cuadro estudiado con el *Benjamín* que se conserva en el refectorio de la Tercera Orden Franciscana de Lima (fig. 23), veremos que el modelo es el mismo, pero indudablemente ambos fueron pintados por manos diferentes en sensibilidad y concepto. Como vemos, la serie de Lima mantiene algunas figuras que siguen la serie de Inglaterra, pero en otras se distancia notablemente, como en *Neftalí*, *Rubén*, *Dan*, *Leví* y *Aser*, que difieren de los modelos de la serie príncipe. *José*, *Benjamín*, *Simeón*, *Isacar*, *Gad* (que en realidad es *Neftalí*), *Zabulón* y *Judá* son, sin embargo, los mismos modelos de la inglesa. Resulta interesante advertir que el *Dan* de la serie limeña ofrece al lado de la cartela identificativa otro letrero que dice «David»; además el modelo presenta a medio borrar el arpa, atributo del rey David, lo que nos asegura la facilidad con la que los personajes eran permutados, según la demanda del mercado⁴³.

Con respecto al *Jacob* limeño, hay que advertir que la figura que aparece citada como tal no pertenece a la serie inicial, ya que es virtualmente idéntica al *San Longino* que apareció en el mercado de arte en 1991 (fig. 25), formando parte de una serie con otros tres: *El Centurión* (fig. 58), *Zaqueo* y *David*, obras pertenecientes seguramente al obrador de Zurbarán⁴⁴.

Las obras que se conservan en Lima ofrecen, pues, varios problemas. En primer lugar no sabemos el momento en que llegaron a Perú ni desde cuándo están en la Tercera Orden Franciscana, aunque se piensa que pudieron formar parte de uno de tantos envíos que desde Sevilla se mandaron a América. Para Stastny⁴⁵ estas obras no son de la mano de Zurbarán por la evidente diferencia

en la pincelada. Por otro lado, están brutalmente repintadas y, aunque han sido restauradas recientemente, su aspecto es sin duda el de obras de un imitador de Zurbarán. En este sentido conviene apuntar que incluso pudieran ser de pintores limeños del siglo XVII que copiaran los modelos que Zurbarán realizara. Sabemos que la pintora peruana Juana de Valera y Escobar realizó obras de este carácter, muy concretamente una serie de «Las doce tribus», de dos varas y cuarto, y, según testimonio de su marido, pintadas por ella misma⁴⁶.

Además, en el inventario de los bienes del marido de la dicha Juana Valera aparecen también pintados por ella misma, antes de 1667, doce infantes de Lara, doce ángeles y las citadas doce tribus de Israel, lo que nos indica la huella que los temas de las obras de Zurbarán dejaron en América y que, como señala Serrera, lo que hacen es reforzar la identidad cultural originaria de los españoles de América⁴⁷.

En esta hipótesis de que la serie de Lima fuera pintada por Juana de Valera debe recordarse que en el inventario aparecen doce obras, y en la serie limeña, una vez separado el *Jacob* que no es tal sino *Longinos*, tenemos doce obras; y como hemos visto, las medidas coinciden, ya que dos varas y cuarto se acercan bastante a los 1,90 m de la serie.



Fig. 26
Juana de Valera (?), *Neftalí*, antes de 1667,
óleo sobre lienzo, 1,90 x 1,06 m.
Lima, Tercera Orden Franciscana Seglar



Fig. 27
Alberto Dürero, *Cristo apareciéndose a la
Magdalena*, 1510, grabado de la serie
«La pequeña Pasión», 12,7 x 9,7 cm

Por otro lado, no es extraño que las obras del pintor de Fuente de Cantos se copiaran en América, ya que tanto los apostolados⁴⁸ que de él se conservan en Lima, como *La huida a Egipto* que hoy conserva el Museo de Besançon fueron copiados; esta última en 1767 por Joaquín de Urrieta.

Siguiendo con el análisis de cómo fueron engendrados «Jacob y sus hijos», señalaremos que la figura de *Neftalí* (cat. 11 y fig. 26) también ha sido realizada utilizando la «La pequeña Pasión» de Durero, inspirándose Zurbarán en la figura de Jesús del grabado de *Cristo apareciéndose a la Magdalena* (fig. 27)⁴⁹.

Zurbarán coloca a *Neftalí* en la misma actitud que Cristo, siguiendo la disposición del manto y pala y cambiando la tipología del sombrero. Ocurre lo mismo en el *Zabulón* de la serie de la Academia de Bellas Artes de Puebla (fig. 29), en Méjico, cuyo autor utiliza esta vez, para componerlo, un personaje del grabado de *Jesús ante el pueblo*, nuevamente de la «La pequeña Pasión», de Alberto Durero⁵⁰, grabada en 1512 (fig. 28). Se selecciona aquí el personaje de primer plano que contempla a Cristo. Ya Bonet Correa⁵¹ señaló la dependencia medieval del aditamento del *Zabulón*, inspirada, como hemos demostrado, en el personaje de la estampa de Durero, siendo literal tanto el manto como el gorro. Al *Zabulón* se le añade el ancla y el astrolabio, haciendo referencia, como hemos dicho, a su condición de marinero que refleja la bendición paterna. «La pequeña Pasión» de Durero ofrece

Fig. 28
Alberto Durero, *Jesús ante el pueblo*, 1512,
grabado de la serie «La Pasión grabada»,
11,7 x 7,5 cm

Fig. 29
Obrador de Zurbarán, *Zabulón*,
óleo sobre lienzo, 1,92 x 1,05(?) m.
Puebla (Méjico), Academia de Bellas Artes



a Zurbarán elementos continuos para configurar tanto personajes aislados como composiciones para algunas de sus más importantes obras.

En el caso de *Neftalí*, como en el de *Benjamín*, *Dan* y *Leví*, los modelos fueron seleccionados de estampas con varias figuras, escogiendo aquellas que mejor sirvieran a sus propósitos. No ocurre lo mismo en la de *Simeón* (cat. 3 y fig. 30). Aquí Zurbarán utiliza una serie de reyes que Gerhard de Jode publicó en 1585⁵², utilizando para componer el personaje la del *Rey Darío* (figs. 31-32). Estas series de reyes y profetas del Antiguo Testamento o personajes bíblicos realizados por Jode tienen, además, mucho de lo que caracteriza la esencia de las figuras zurbaranescas, que tan bien definió Pérez Sánchez: «Los cuerpos de sus personajes, yertos maniquíes que repiten con rigidez de palo gestos aprendidos, teatrales convencionalismos que saben casi siempre a cosa ya vista»⁵³.

Esta actitud de fuerte tono procesional es la que Julián Gállego define como la del «Santo-andarín», relacionándola con el taller de Zurbarán⁵⁴. No son, pues, como advierte el citado autor, santos para rezar, sino figuras que miramos como si fuesen figurantes en una procesión que desfila ante nosotros.

Estos figurines no son otros que los que presentan las estampas de Jode. Lo curioso es que, para el *Simeón*, Zurbarán utilizó dos estampas del rey Darío: una que editó el citado grabador aislada, y otra, en compañía del rey Artajerjes.



Fig. 30
Juana de Valera (?), *Simeón*, antes de 1667,
óleo sobre lienzo, 1,90 x 1,06 m.
Lima, Tercera Orden Franciscana Seglar

Fig. 31
Gerhard de Jode, *Rey Darío*, grabado del
*Thesaurus sacrarum historicarum Veteris
Testamenti*, 1585

Fig. 32
Gerhard de Jode, *Rey Darío* (detalle),
grabado del *Thesaurus sacrarum historicarum
Veteris Testamenti*, 1585





Fig. 33
F. de Zurbarán, *Diego Bustos de Lara*,
ca. 1641-58, óleo sobre lienzo, 2,00 x 1,04 m.
Madrid, colección particular

La estampa donde está Darío aislado (fig. 31) presenta el bastón y la mano que lo sostiene en la misma disposición en la que aparecen en el lienzo de Zurbarán; la estampa donde aparece Darío acompañado (fig. 32) de Artajerjes presenta la figura de manera mucho más estática y en una postura que se acerca más directamente a la obra de nuestro pintor. En ambas estampas se presenta al rey mirando de la misma manera en la que lo presenta Zurbarán. El *Simeón* de la Tercera Orden Franciscana de Lima se limita a copiar el modelo del Auckland Castle. Resulta interesante también relacionar el grabado de Jode de *Darío*, el que presenta al rey aislado, con la representación que Zurbarán hace de *Diego Bustos de Lara* (fig. 33), perteneciente a la serie de «Los infantes de Lara»⁵⁵.

No resulta extraño que tan diferentes personajes se relacionen plásticamente, ya que en el obrador de Zurbarán los modelos funcionaban con absoluta permeabilidad, y la postura y aditamentos que aparecen en la figura de la

estampa eran utilizados como nuevos componentes para solucionar otras obras. Entre ambos modelos hay también bastantes puntos en común; por ejemplo, el modo como *Diego Bustos de Lara* sostiene la maza, así como la postura de las piernas y sobre todo los plegados del faldellín.

Especial estudio requiere la manera en cómo ha sido compuesto *José* (cat. 12 y fig. 35), ya que, Zurbarán utilizó y alteró la estampa de *El rey Manasés* perteneciente a la serie de reyes de Jode. Si comparamos la estampa y la obra observaremos que la estampa se ha invertido y que sólo se utiliza para componer la silueta del personaje. Más fiel será la transformación de este modelo en el *Almanzor* (fig. 36), como veremos al analizar la serie de «Los infantes de Lara».

Siguiendo con las fuentes para «Jacob y sus hijos», terminaremos analizando un último modelo que relaciona la figura de *Nestali* de la Academia de Bellas Artes de Puebla (fig. 39) con el emblema vigesimocuarto del libro de Otto Venius (Van Veen) *Theatro moral de la vida humana*⁵⁶. En él se representa a Zetho y Anfión y se elogia la verdadera amistad que reside en querer y no querer lo mismo (fig. 37). Zetho ama la caza y Amphión la cítara y por ello se contraponen las actitudes. Curiosamente este grabado de Otto Venius fue el que utilizó Juseppe Martínez para componer, en 1627, su estampa de *La partida de San Pedro Nolasco* (fig. 38), y que, como demostró Santiago Sebastián, Zurbarán utilizó para su lienzo del mismo título conservado en el Museo Mayer, Méjico⁵⁷.



Fig. 34
Gerhard de Jode, *Rey Manasés*,
grabado del *Thesaurus sacrarum historicarum
Veteris Testamenti*, 1585

Fig. 35
Juana de Valera (?), *José*, antes de 1667,
óleo sobre lienzo, 1,90 x 1,07 m.
Lima, Tercera Orden Franciscana Seglar

Fig. 36
F. de Zurbarán, *Almanzor*, ca. 1641-58,
óleo sobre lienzo, 2,00 x 1,04 m.
Madrid, colección particular

LA FIRME AMISTAD, ES QUERER, Y NO QUERER
LO MISMO.



Fig. 37
Otto Venius, *Zetho y Anfión*,
emblemata del *Theatro moral de la vida humana*,
(1.ª ed. 1607)

Fig. 38
Federico Greuter según Juseppe Martínez,
La partida de San Pedro Nolasco, ca. 1627,
grabado. Madrid, Biblioteca Nacional

Fig. 39
Obrador de Zurbarán, *Neftalí*,
óleo sobre lienzo, 1,92 x 1,05 (?).
Puebla (Méjico), Academia de Bellas Artes

El personaje que se selecciona del emblema para componer al *Neftalí* es Zetho, que aparece como cazador con zurrón y lanza al hombro, en la misma disposición y actitud que lo presenta la obra de la academia poblana. No hay duda de que las dos figuras se relacionan en la silueta, musculatura y disposición de perfil. Sólo que, como en casi todos los modelos utilizados, el semblante del personaje se altera y se prescinde del gorro.

Punto importante en el estudio de la configuración de los modelos visuales en la obra de Zurbarán es el vincular a los protagonistas de sus lienzos con los figurantes en procesiones y cortejos de los muchos que se celebraban en la Sevilla del momento. María Luisa Caturla⁵⁸ ha señalado la posible influencia de las «máscaras», que consistían en desfiles de patriarcas, reyes y «hombres ynsignes» o personificaciones alegóricas, vestidos de rasos y tafetanes gironados de plumas, joyeles y estrafalarios tocados. En este sentido no podemos olvidar las procesiones que con motivo del Corpus Christi se celebraban en Sevilla y las danzas que en dicha ocasión se representaban. Así, en 1595, se dieron 36.606 maravedises al «gigante D. Juan», por hacer de San Cristóbal en dicha procesión; 20.000 maravedises, por la molestia de salir, y los 16.606 maravedises restantes, por el coste de 14 varas y media de tafetán encarnado para el manto, a más de 48 reales por los borcegués y el cinto argentado que llevó, y seis ducados por el peso y hechura de la diadema de plata⁵⁹.

Al analizar esta descripción, tomada por Sánchez Arjona del *Libro de Propios* del Ayuntamiento de Sevilla, se nos vienen a la memoria los motivos y ornamentos de los personajes zurbaranescos. Otro elemento característico en la festividad del Corpus era el desfile de carros procesionales. Así, en 1570, Juan Fernández sacaba «El Carro de los hijos de Jacob con nueve figuras vestidas de

seda» para la festividad del Corpus⁶⁰, nota ésta interesante en relación con las pinturas que estudiamos. Del análisis que hemos realizado de las danzas, carros y autos sacramentales que con ocasión de la festividad del Corpus se realizaron en Sevilla⁶¹ hemos deducido indudables paralelismos tanto con las obras de Zurbarán como con las destinadas a América. En este sentido, las obras que se envían a América con el nombre de «Los hombres de la Fama» pueden estar en estrecha relación con las danzas que en 1583 Diego de Ayala realiza sobre «Los nueve de la Fama»⁶² o «la serie de los Siete Infantes de Lara» «con 16 figuras» que Francisco Fernández realizó en 1620⁶³ puede también relacionarse con la serie zurbaranesca que más tarde estudiaremos.

Por otra parte, el sentido procesional de estas figuras se entiende también por los desfiles que los integrantes de los carros estaban obligados a realizar antes de la procesión, unas veces a pie y otras a caballo, por las calles por las que pasaría luego la procesión. Testimonio de estos carros en la festividad del Corpus nos lo ofrecen los lienzos que estaban en la iglesia de Santa Ana de Cuzco, donde se llevaban a cabo procesiones y autos sacramentales, análogos a los de Sevilla en los siglos XVI y XVII⁶⁴, o de la Valencia del mismo tiempo. Así, es curioso observar cómo la pintura cuzqueña que representa el carro de la Virgen de la Candelaria (fig. 40) sigue literalmente uno de los grabados que aparecen en el libro de Valda (fig. 41) sobre las fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción⁶⁵, lo que nos confirma la difusión del libro en América y las relaciones entre América y España en la festividad del Corpus, tan importantes para lo que nos ocupa.

Otro elemento interesante, por la concomitancia en «hatos» e indumentaria, nos lo ofrecen los trajes que se utilizaban para estas representaciones y que conocemos gracias a los alquiladores de trajes estudiados por Mercedes Agulló y Cobo⁶⁶. Así, la ropa de brocado, los cinco baqueros, la tunicela blanca con



Fig. 40
Anónimo cuzqueño,
Carro de la Virgen de la Candelaria,
óleo sobre lienzo, 1,50 x 2,50 m.
Cuzco, Museo de Arte Religioso

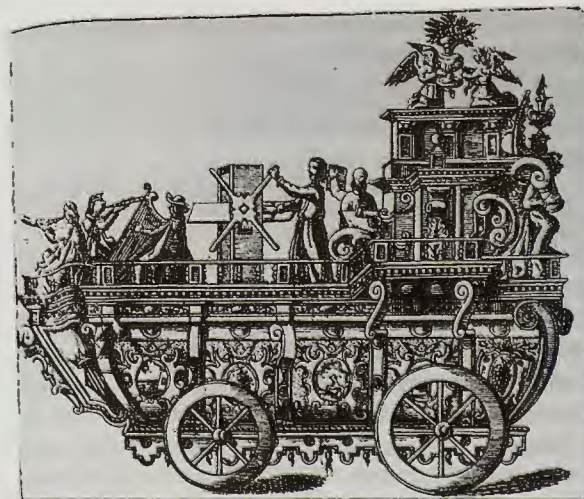


Fig. 41
José Caudí o Francisco Quesádez,
Tercer carro, grabado en J. B. Valda,
*Solemnes fiestas que celebró Valencia
a la Inmaculada Concepción*. Valencia, 1663



Fig. 42
F. de Zurbarán, *Nuño Salido*, ca. 1641-58,
óleo sobre lienzo.
Madrid, colección particular

Fig. 43
Philipp Galle, según Marten van
Heemskerck, *Amán, favorito del rey*, 1559,
grabado, 20,2 x 24,7 cm



estrellas, la jineta, la montera y las siete piezas de pelo que constituían el «hato» alquilado en 1611 para las fiestas del Corpus de Torrelaguna, nos informan de elementos de *atrezzo* que se relacionan con la indumentaria que los personajes del pintor utilizan, como veremos al analizar las santas zurbaranescas.

Tras haber analizado «Jacob y sus hijos» en cuanto a lo variado de sus fuentes, queremos ahora señalar con qué obras de Zurbarán se relacionan y qué prototipos engendraron en el total de su producción. Ya César Pemán al publicar la serie señalaba sus evidentes paralelismos con otras obras del maestro sobre todo en gestos y actitudes, relacionando estos lienzos con la producción de Zurbarán para América y con las figuras de tipo procesional. Consideraba el citado autor, además, que el conocimiento de estos cuadros del Auckland Castle era una de las aportaciones más importantes de los últimos tiempos en el estudio de la obra zurbaranesca⁶⁷. Sin duda alguna estos lienzos son de gran importancia y, sobre todo, en relación con la obra del maestro, se presentan como piezas de una gran calidad equiparables a las de la Cartuja de Jerez o a las del Monasterio de Guadalupe, que representan lo mejor y más excelso en la producción del artista. Apuntaba además Pemán que, si existiera otra serie, no alcanzaría la calidad que la inglesa presenta. Efectivamente, como hemos dicho, creemos que ésta fue la que se utilizó en su obrador como modelo de las otras.

Casi todas las figuras que la integran mantienen puntos de contacto con otras obras de la producción de Zurbarán. *Jacob* (cat. 1), por ejemplo, se relaciona de manera muy estrecha con la figura de Nuño Salido de colección particular madrileña (fig. 42), que forma parte de la serie de «Los infantes de Lara». Ambas figuras se encuentran apoyadas en un bastón de la misma manera y presentan la posición de piernas y brazos de forma semejante. Esta similitud ha hecho pensar a Eric Young que «Jacob y sus hijos» se realizaron antes que los infantes por la mayor elaboración en los modelos de estos últimos, hipótesis ésta bastante posible a juzgar por el estilo de una y otra serie⁶⁸.

Pemán, en el citado artículo, señala también la dependencia entre *Jacob* y el *San Francisco de Paula* que fue de la colección Macdougall de Sevilla. La figura de *José* también se relaciona estrechamente con el *Almanzor* de colección particular madrileña (fig. 36) y que debió también formar parte de la serie de «Los infantes de Lara». La relación se comprende al proceder ambas figuras del modelo del *Rey Manasés* de la citada serie de reyes de Jode (fig. 34). Analizando ambas figuras observamos que, aunque los ropajes, brocados y pasamanería difieren, la postura y, sobre todo, la disposición de piernas son las mismas. El *José* está también muy cerca de los modelos que aparecen en el *Martirio de Santiago* que perteneció al retablo de Llerena, hoy en el Prado, y que estilísticamente se hermana con los cuadros de la Cartuja de Jerez.

La figura de *Aser* (cat. 10) muestra diversas relaciones con otras obras zurbaranas. No se ha advertido que su posición de piernas y manos y, sobre todo, su disposición de perfil se emparentan con el sirviente que en primer plano aparece en la obra de la Cartuja de las Cuevas *San Hugo visitando el refectorio*. Incluso la manera en que el rostro de *Aser* se recorta en el paisaje encuentra paralelo en la manera de solucionarse el perfil del citado paje. Esta última figura, así como la composición general de la obra, como ya apunté en otra ocasión, provienen del grabado de un banquete que ilustra la novela florentina de *Gualteri e Griselda* de hacia 1550⁶⁹. Esta última relación entre *Aser* y el cuadro de la Cartuja de las Cuevas confirmaría por otra parte la teoría de Jeannine Baticle que sitúa los cuadros de las Cuevas en fecha tardía dentro de la producción del artista⁷⁰. Gran interés presenta el mascarón que lleva *Aser* como broche en el traje. Su relación con otro similar en uno de los reyes de la *Epifanía* de la Cartuja de Jerez, actualmente en Grenoble (fig. 9), es evidente, ya que ambos han sido realizados según el grabado de Philipp Galle sobre composición de Marten van Heemskerck, *Amán, favorito del rey* (fig. 43). Sobre todo se vincula con la estampa la figura del rey que toma como modelo la indumentaria de Amán y el tocado del rey Asuero.

Otro elemento interesante que se relaciona con la obra de Zurbarán, hacia 1639, es la soberbia cesta de panes que porta *Aser* (fig. 44), que tiene la categoría de verdadera naturaleza muerta, y de las mejores que nuestro pintor realizara. El recuerdo y la relación con el cesto de panes que fray Martín Vizcaíno reparte a los pobres en uno de los cuadros de Guadalupe es evidente (fig. 45). Las calidades de los panes, de tan crujiente corteza, son las mismas y, por otro lado, la manera como la cesta está resuelta recuerda también a su más importante naturaleza muerta: la de la Norton Simon Foundations en Pasadena (fig. 46).



Fig. 44

F. de Zurbarán, *Aser*, detalle cat. 10

Fig. 45

F. de Zurbarán, *Fray Martín Vizcaíno repartiendo limosnas* (detalle), 1639, óleo sobre lienzo, 2,90 x 2,22 m. Monasterio de Guadalupe

Fig. 46

F. de Zurbarán, *Bodegón de naranjas*, ca. 1633, óleo sobre lienzo, 0,62 x 1,09 m. Pasadena, California, Norton Simon Foundations

En cuanto a la figura de *Gad*, su rostro se vincula con el rey que aparece de frente en la *Epifanía* de la Cartuja de Jerez.

Los cuadros de la Cartuja ofrecen además unas calidades en telas, brocados y pasamanería que se acercan mucho a las obras ahora estudiadas y que nos hacen situar estos lienzos hacia 1640, cenit en la producción del artista.

SERIE DE LAS SIBILAS

Otra serie de lienzos que se relacionan bastante con la de «Jacob y sus hijos» es la de «Sibilas» que publicó Guinard⁷¹, analizándolas en función a las fuentes grabadas que se emplearon para realizarlas.

Se relacionan por varias razones. Ante todo, por su propio sentido de serie, realizada de manera industrial y probablemente destinada al mercado americano; después, por la existencia –igual que en la serie de «Jacob y sus hijos»– de otra versión virtualmente idéntica a la francesa que dio a conocer Guinard (figs. 48 y 52), desmembrada actualmente en Sevilla, y de la que conocemos al menos otras cuatro *Sibilas* que publicó Gómez del Castillo⁷². Además, de una de ellas, la *Sibila Eritrea*, he localizado una versión de más de medio cuerpo, que ha sido convertida en *Santa Inés* (fig. 50). Aunque la conozco sólo a través de una fotografía del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla⁷³, parece de cali-

Fig. 47
P. de Jode, *Sibila Eritrea*, grabado.

Fig. 48
Obrador de Zurbarán, *Sibila Eritrea*, ca. 1640-50,
óleo sobre lienzo, 1,80 x 1,03 m.
Francia, colección particular

Fig. 49
Obrador de Zurbarán, *Sibila Eritrea*,
colección particular. Antes en Lugano,
Colección Thyssen-Bornemisza





Fig. 50
F. de Zurbarán, *Santa Inés*.
Paradero desconocido

dad más alta que las otras sibilas, y desde luego más próxima a la mano del propio Zurbarán. Otro modelo idéntico, pero sin el cordero y también cortada por el mismo lugar que la anterior, se encontraba en la colección J. Domínguez y luego formó parte de la colección Thyssen en Lugano (fig. 49); desconocemos su actual emplazamiento. También es obra del obrador del maestro.

Otro punto de contacto son los rótulos y su soporte, que sirven para la identificación de las mismas, cuya grafía corresponde exactamente a la empleada en la serie inglesa de «Jacob y sus hijos». Por otro lado, si analizamos sus actitudes, su manera de recortarse en el espacio, los fondos y lo primoroso en el modo de hacer brocados, ropajes y rostros, así como la manera en que, por ejemplo, la *Sibila Samia* (fig. 52) nos mira, es evidente que recuerdan gestos y semblantes de «Jacob y sus hijos», especialmente de *Benjamín*, y se relacionan



Fig. 51
P. de Jode, *Sibila Samia*, grabado



Fig. 52
Obrador de Zurbarán, *Sibila Samia*, ca. 1640-50,
óleo sobre lienzo, 1,80 x 1,03 m.
Francia, colección particular



Fig. 53
Imitador de Zurbarán, *Arcángel*,
óleo sobre lienzo, 2,04 x 1,12 m.
Sevilla, Hospital del Pozo Santo

con obras posteriores de imitadores del maestro extremeño como los ángeles del Pozo Santo de Sevilla (fig. 53)⁷⁴.

Nuevamente, ante esta serie, nos encontramos con otra príncipe, probablemente la francesa a juzgar por su calidad, y otra que la copia. Las cuatro *Sibilas* que pertenecieron a don Antonio Gómez del Castillo parecen ser de inferior calidad.

Por otro lado, su realización obedece al mismo sistema de configuración de modelos que estamos estudiando. Esta vez, en el obrador de Zurbarán, se empleó la serie de «Sibilas» grabada por P. de Jode (figs. 47 y 51) y otra similar que grabó Vignon. No acertamos a decir cuál de las dos pudo ser la fuente por la similitud entre ambas, aunque, como dice Guinard, pudo perfectamente emplear las dos porque de ambas se encuentran paralelismos en las sibilas zurbaranescas. Con respecto a los grabados de Vignon, no es extraño que los conociera, ya que, como se ha señalado recientemente, el *San Guillermo de Aquitania* de Zurbarán, actualmente en colección particular de Nueva York, sigue literalmente una estampa de Vignon⁷⁵. También en las series de sibilas encontramos una estrecha relación con las danzas que se realizaban para el Corpus Christi sevillano. Así, en 1614, Hernando Mallén, «autor de danzas», representaba *Las Sibilas* para la festividad del Corpus, y Ana de Medina, en 1639⁷⁶. Eran, pues, familiares al espectador sevillano.

Series de sibilas de este tipo, así como ángeles, fueron frecuentes en Sevi-

lla⁷⁷ y se enviaron al Nuevo Mundo. Con respecto a su emplazamiento original, González de León, al hablar de la iglesia de San Román, nos dice: «En esta iglesia hay muchos cuadros, pero de poco mérito, y sólo hay regulares unas sibilas mayores que el natural colocadas en los muros, de la escuela de Zurbarán»⁷⁸.

Pintores como Francisco Polanco realizaron series de sibilas, ya que aparecen citadas en el inventario de sus bienes: «iten, doce quadros de angeles de a dos varas y quarta cada uno; otros doce lienzos de çivilas de a dos varas y tercia cada uno»⁷⁹. Curiosamente las medidas de las doce sibilas, dos varas y tercia, se acercan a las de las doce que figuran en el inventario de don Aniceto Bravo: 1,80 x 1,05 m⁸⁰, y a las publicadas por Guinard que hoy se conservan en una colección particular francesa. Todo ello nos indica, como dice Valdivieso⁸¹, que tanto sibilas como ángeles eran comunes en los obradores sevillanos del siglo XVII, y que no podemos apresurarnos a adjudicar las obras a ningún autor en concreto. En nuestra opinión, la serie de sibilas publicada por Guinard puede considerarse como obra perteneciente al obrador del maestro de Fuente de Cantos de hacia 1640-50.

Especial estudio por su vinculación con «Jacob y sus hijos» merece la serie de «Los infantes de Lara». Son varias las circunstancias que vinculan también esta serie con los envíos destinados a América. En primer lugar, «Los infantes de Lara» pueden ser considerados entre las series de «Hombres Ynsignes» destinadas al mercado americano. Así, en 1649, el citado pintor Juan Luzón envía a tierra firme «un juego de doce lienzos de pintura de famosos...»⁸², y en 1665 Luis Carlos Muñoz manda, entre otros lienzos, «doce lienzos de los hombres de la fama»⁸³. En el envío que Zurbarán consigna a Buenos Aires en 1649 aparecían, entre otras obras, «quinze pinturas de cuerpo entero de Reyes y onbres ynsignes».

Por otra parte, ya hemos visto que la pintora peruana Juana de Valera produjo antes de 1667 una serie de «doce Infantes de Lara», como consta en el inventario de los bienes de su marido⁸⁴. Esto nos indica que los prototipos creados por Zurbarán, que el mercado americano demandaba, iban a seguir siendo reproducidos en América por los pintores locales. Cuadros del mismo asunto han sido también localizados en inventarios sevillanos; así, en 1690, aparecen en poder de doña Francisca de la Fuente, viuda de Juan Moreno de Heredia, «doce cuadros historia de los Infantes de Lara con molduras de media caña y quantas doradas»⁸⁵. No podemos asegurar que esta serie fuera una de las rea-

SERIE DE
«LOS INFANTES DE LARA»

lizadas en el obrador del maestro, pero sí nos sirve para constatar una vez más la identidad temática entre España y América.

Esta serie ha sido estudiada por varios autores⁸⁶, destacando últimamente el análisis del profesor Serrera. No queremos repetir aquí lo ya dicho y sólo pretendemos precisar algunas fuentes que hasta ahora no habían sido señaladas y que habrán de ser tenidas en cuenta.

La serie sobre «Los infantes de Lara» hace referencia al hecho histórico-legendario ocurrido hacia el año 974 y calificado por Ramón Menéndez Pidal como «sangrienta epopeya de la venganza»⁸⁷. Trata de la matanza que Ruy Velázquez, tío de los infantes, planeó, instigado por su mujer doña Lambra, entregándolos a los moros en una emboscada en el campo de Almenar. También moriría en ella el ayo de los infantes, Nuño Salido. Les cortaron las cabezas y se las presentaron a su padre, Gonzalo Gustios, que se encontraba prisionero de Almanzor en Córdoba. Pero, años más tarde, Mudarra González, hermanastro de los infantes, pues era hijo de Gonzalo Gustios y de la mora hermana de Almanzor, y que «nacería para resucitar la gloriosa estirpe de Lara», vengaría la muerte de sus hermanastros, matando al traidor Ruy Velázquez⁸⁸.

Para realizar la serie, de la que se conservan incompletas al menos dos ejemplares, Zurbarán acudiría a alguna de las varias obras de teatro que se representaron sobre el tema, como la de Juan de la Cueva de 1579 o la que en 1612 estrenó Lope de Vega: *El bastardo de Mudarra y los siete infantes de Lara*. Pero sobre todo señalaremos el auto sacramental que en 1635, con objeto de la fiesta del Corpus, se representó en Sevilla por Álvaro de Bustillos: *La gran tragicomedia de los siete infantes de Lara*⁸⁹ o la danza que en 1620 Francisco Fernández representara para el Corpus: *Los siete infantes de Lara* «con 16 figuras». Nuevamente observamos vinculaciones entre la festividad del Corpus Christi y los personajes de las obras de Zurbarán, aspecto éste que, como señaló Serrera, es de gran importancia por la posibilidad que brinda el pintar personajes vestidos exóticamente⁹⁰.

Pero queremos citar una obra que consideramos interesante y que probablemente debió conocer Zurbarán. Se trata de la *Historia septem infantium de Lara* de Otto Venius, publicada en 1612⁹¹, realizada sobre dibujos de Tempesta y grabados del propio Otto Venius. La obra, además de presentar cuarenta excelentes estampas sobre el legendario hecho histórico, muestra al pie de las mismas un texto castellano-latino que, de manera detallada, cuenta el suceso histórico y que sin duda alguna informó a Zurbarán sobre los protagonistas de la historia y el modo de representarlos. No obstante, estas estampas no fueron utilizadas como fuentes formales, sino sólo, quizás, como fuentes literarias, ya que, como veremos, para configurar a los protagonistas de la historia, Zurbarán se valió de estampas de diversa procedencia.

Desde que en 1905 fueran expuestos por vez primera, *Diego Bustos de Lara* (Diego González), el mayor de los infantes, y *Gonzalo Bustos de Lara* (Gonzalo Gustios) (fig. 54), el padre de los infantes⁹², han ido apareciendo otros personajes de la historia. En 1960 Paul Guinard⁹³ incluye en su catálogo estas obras y añade, además, a *Almanzor* (fig. 36). Las medidas de estas tres obras son 2,00 x 1,04 m con lo que permite creerlas de la misma serie. En 1964, en la exposición conmemorativa de la muerte de Zurbarán⁹⁴, apareció una nueva obra de la serie: el ayo Nuño Salido (fig. 42), que murió junto a los infantes que tutelaba en la emboscada preparada por el traidor Ruy Velázquez. En 1966, en el catálogo del Musée Goya de Castres, aparece *Alvar Belázquez de Lara*, que en la historia es Alvar Sánchez, primo de los infantes, y quien provoca a uno de ellos iniciándose así el desencadenamiento de muertes y venganzas.

En el catálogo de Gállego-Gudiol de 1976⁹⁵ aparecen, además de los ya citados, otro hijo, *P. Bustos de Lara*, de la colección Julius Weitzner de Nueva York (fig. 59), y otra versión idéntica del cuadro de Castres, *Alvar Belasquez de Lara*, perteneciente al Museo Franz Mayer de Méjico (fig. 56), además de otro infante no identificado, también perteneciente a dicho museo.

Existen, pues, ocho obras, dos de ellas idénticas, lo que nos habla de la existencia, al menos, de dos series. Pero en 1978 Eric Young⁹⁶ dio a conocer otro personaje de la historia, el traidor *Ruy Velázquez*, del que también encontró dos versiones, una en colección privada inglesa y otra que perteneció a la de Walter P. Chrysler (fig. 57), evidenciando claramente que Zurbarán y su obrador realizaron más de una serie. A la vista de lo existente, quedan todavía por aparecer más obras, entre las que, además de algún que otro infante, deberíamos contar con el bastardo Mudarra. No debemos de olvidar la serie que se cita de Juana Valera y que se componía de doce telas de dos varas y cuarta.

La serie, pues, resume todos los caracteres que hasta ahora hemos visto: varias versiones, diferencia de calidad entre unas y otras, y, como veremos, uso de estampas para su ejecución.

Esta vez Zurbarán acudió para alguno de los personajes a grabados de Lucas de Leyden y Gerhard de Jode, además se dan ciertos paralelos con modelos que aparecen en las estampas de Philipp Galle.

Como ya hemos visto, para configurar a *Diego Bustos de Lara*, Zurbarán se valió de la estampa ya estudiada del *Rey Darío*, perteneciente al *Thesaurus* de Jode (fig. 31-32). Postura, gestos, mirada y bastón se sitúan de la misma manera que en la estampa. Más interesante es el comprobar cómo la indumentaria de *Gonzalo Bustos de Lara* ha sido realizada por Zurbarán tomando como modelo la que presenta el *Rey Manasés* (fig. 34) del *Thesaurus* de Jode, utilizada ya para el *José* y para el *Almanzor*. Si para estas obras Zurbarán eligió sólo la silueta del rey,



Fig. 54
F. de Zurbarán, *Gonzalo Bustos de Lara*,
ca. 1641-58, óleo sobre lienzo, 2,00 x 1,04 m.
Madrid, colección particular



Fig. 55
 Lucas de Leyden, *Guerrero portando una bandera*, ca. 1510, grabado, 11,7 x 7 cm

Fig 56
 F. de Zurbarán, *Alvar Velázquez*, ca. 1641-58, óleo sobre lienzo. Museo Franz Mayer, Méjico



para *Gonzalo Bustos* toma tanto la manera de hacer las mangas de la capilla como las vueltas de piel con repulgo terciado de lo mismo, a manera de cortapisa.

Lucas de Leyden será también un grabador al que recurra Zurbarán para realizar la silueta de *Alvar Belasques*, que procede de la estampa de un guerrero portando una bandera⁹⁷. Piernas y torso están inspirados en la citada estampa, así como la cabeza y casco (fig. 55).

Finalmente, cabe señalar que la serie sobre los infantes de Lara, sobre todo la figura de *P. Bustos de Lara*, muestra cierta relación en su postura con una nue-

va obra que presentamos y que citábamos como compañera del *San Longino* (fig. 25) que apareció en el mercado de arte en 1991 (fig. 58). Nos referimos a la figura de *El Centurión* del que, además de la citada versión, existe otra que, como dejamos dicho, perteneció a don Ignacio Vázquez. Este lienzo formaba serie con *Zaqueo*, *San Longino*, y el *Rey David*. Su destino, el mercado americano, parece claro merced al *Longino* aparecido en Lima. Procederán, probablemente, del obrador de Zurbarán. Si observamos la manera de disponer las piernas en *El Centurión* veremos cómo se relacionan con las de *P. Bustos de Lara*.

La relación directa de «Los infantes de Lara» con otras obras de Zurbarán



Fig. 57

F. de Zurbarán, *Ruy Velázquez*,
ca. 1641-58, óleo sobre lienzo.
Antigua colección Walter P. Chrisler. Jr

Fig. 58

Obrador de Zurbarán, *El Centurión*,
óleo sobre lienzo, 1,89 x 1,02 m.
Londres, mercado de arte

Fig. 59

F. de Zurbarán, *P. Bustos de Lara*, ca. 1641-58,
óleo sobre lienzo. Nueva York, colección
Julius Weitzner

se subraya también al advertir cómo el *Ruy Velázquez*, publicado por E. Young, se vincula con el personaje que en la *Defensa de Cádiz* (1635) se vuelve a conversar con los personajes de la derecha, en la misma actitud y gesto.

En cuanto a la fecha aproximada de la ejecución de la serie de los infantes de Lara, debido a la ya estudiada relación con los hijos de Jacob, debe situarse por los años de 1640. Como hemos dicho, para Young esta semejanza hace pensar que la serie de «Los infantes de Lara» fuera realizada inmediatamente después a la de «Jacob y sus hijos»⁹⁸.

LAS SANTAS MÁRTIRES ZURBARANESCAS

Alonso de Morgado en su *Historia de Sevilla* dice de las mujeres sevillanas:

«Ninguna mujer de Sevilla cubre manto de paño, todo es buratos de seda Tafetán, Marañas, Soplillo, y por lo menos Anascote. Usan mucho en el vestido la seda, telas, bordados, colchados, recamados y telillas, las que menos larguetas de todos colores. El uso de sombrerillos las agracia mucho, y el galano toquejo, puntas y almidonado.

Usan el vestido muy redondo, préciense de andar muy derechas, y menu-do el paso, y así las hace el buen donaire y gallardía conocidas por todo el Reino, en especial por la gracia con que se loçanean y se atapan los rostros con los mantos, y mirar de un ojo, y en especial se precian de muy olorosas, de mucha limpieza, y de toda pulicia, y galantería de oro y perlas»⁹⁹.

Esta descripción de la mujer sevillana nos hace pensar inmediatamente en las santas zurbaranescas que visten a la moda de Sevilla, no según la de los años 1630-40, sino como la de 1580-90, fecha en la que Morgado escribe.

Un inventario de bienes perteneciente a Juana Cortés, esposa del Duque de Alcalá, Fernando Enríquez de Ribera, que en breve publicaremos, nos hace ver las estrechas semejanzas entre la indumentaria de las santas y la de la nobleza de fines del siglo XVI¹⁰⁰.

El destino de este tipo de obras se encuadra por un lado en la clientela sevillana, eclesiástica y privada, y por otro en el mercado americano. En 1649 Zurbarán envió a Buenos Aires, entre otras obras, «quince Virgenes de cuerpo entero» y en 1647 recibió dos mil pesos de la abadesa del Monasterio de Nuestra Señora de la Encarnación de la Ciudad de los Reyes del Perú por, entre otras obras, veinticuatro vírgenes de cuerpo entero¹⁰¹. Otros pintores del momento como Juan Luzón, Luis Carlos Muñoz o Juan López Carrasco enviaron a América gran número de «hechuras de Virgenes», generalmente en juegos de veinticuatro. El tipo de obras seguramente seguía el modelo de las santas zurbara-

nescas que con tanta frecuencia se encuentran por América y que han de ser de estos artistas o de otros que desde Sevilla las enviarían, como las que Bonet Correa dio a conocer y que se encuentran en el Museo de Guadalupe de Zacatecas¹⁰². También en Sevilla fueron coleccionadas santas mártires, y curiosamente sus propietarios eran mujeres. Así, en la dote de doña Ángela María, esposa de don Andrés Palomino, en 1675, aparecen «cinco cuadros de a dos varas y media de las virgenes pintura de Zurbarán a seis ducados cada uno»¹⁰³.

Mucho se ha escrito sobre el significado y funcionalidad de este tipo de obras. Para Orozco Díaz¹⁰⁴ estas santas no eran más que retratos a lo divino. Apoyaba su tesis en la existencia de precedentes donde damas se hacen representar con los atributos de la santa de su nombre, además de precisarlo en interesantes textos literarios que aporta, como éste del Príncipe de Esquilache:

«¡O qué bien, Lucinda, estais	Y si esto sucede assí,
Disfrazada Santa Elena,	Traer la cruz por los dos;
Con insignias de la pena,	Pues no sois la santa vos,
Que de continuo me dais!	Y en la vuestra padecí» ¹⁰⁵ .

Dicha hipótesis, aunque no ha tenido mucha fortuna en la crítica posterior, podría mantenerse sólo para algunas santas cuyos modelos están bastante individualizados, como es el caso de las santas Catalina y Eulalia (?) del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que, como bien apunta Serrera, pudieron ser «retratos a lo divino» de dos hermanas por su parecido físico¹⁰⁶, o la *Santa Catalina* de la colección Masaveu, estudiada por el mismo autor¹⁰⁷.

Con respecto a las demás santas que repiten el mismo modelo físico, recientemente Hiroshige Okada¹⁰⁸ ha apuntado que la semejanza de modelos y su inexpresividad obedece a su relación con las imágenes del Corpus Christi y al control iconográfico de las santas por parte de la Iglesia, reflejando el carácter conservador del mecenazgo eclesiástico.

Ello nos pone en contacto con otro asunto: la evidente relación que existe entre esas santas y las danzas y carros de la festividad del Corpus Christi, aspecto éste que fue apuntado por vez primera por María Luisa Caturla, como más arriba hemos dicho. En este sentido hemos de hacer referencia a los lienzos citados que se encuentran en Cuzco, y que representan la festividad del Corpus. En uno de ellos aparece la representación del auto sacramental de la Sagrada Cena y en las fachadas sobre el tablado para dicha representación aparecen cuadros engalanando la escena al aire libre, entre los que se advierten santas zurbaranescas y ángeles (fig. 60).

Esta forma de engalanar calles y plazas parece que era precisamente la empleada en la Sevilla del siglo XVII. Sánchez Arjona nos describe así la preparación de los autos sacramentales:

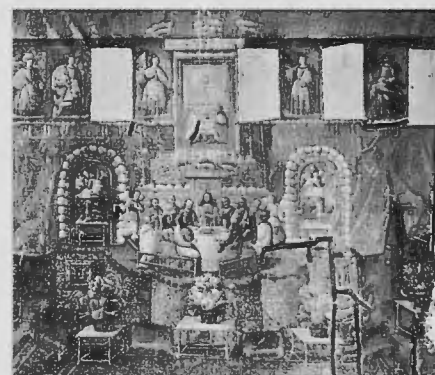


Fig. 60
Anónimo cuzqueño, *Altar procesional de la Santa Cena*, óleo sobre lienzo, 2,00 x 2,00 m aprox.
Cuzco, Museo de Arte Religioso



«En el siglo XVII, terminada la procesión, se representaban los autos sacramentales frente a la puerta grande de la Catedral, o sea del Perdón, en la que, para que los cabildos pudiesen ver las representaciones, se levantaban dos tablados, uno destinado al cabildo de la ciudad, en el lado opuesto, o sea hacia la puerta del Bautismo. Colgábanse las paredes, y se cubrían con alfombras los asientos de los tablados»¹⁰⁹.

Otro punto interesante es la relación temática y de indumentaria de estas santas con el mundo de los autos sacramentales y comedias de santos.

Por ejemplo, en la fiesta del Corpus de 1597, Melchor de León presentó un auto de *Santa Elena*, y Marcos de Cardenal, en 1582, autor de comedias, la de *Santa Felicitas y otros santos*, mandándosele en el ensayo «que mejorase las ropas y los muchachos sacasen borceguíes»¹¹⁰ y, en 1577, Juan Bautista de los Santos, «escultor de figuras» y «autor de Danzas», presentó una danza de *Las vírgenes*.

Mayor interés aún presenta el poder rastrear el hato que para estas representaciones fue utilizado y encontrar sorprendentes e indudables relaciones. Así, por ejemplo, en 1646, para la comedia de Hernando de Rivera *La Cruz descubierta por la reina Elena*, que habría de representarse para la festividad del Corpus, éstas eran las indicaciones: «Las cuatro mujeres de tabíes labrados de colores todas y igualmente lo mejor que se pueda, muy bien tocadas con sus penachos y la reyna bestida de tela con su corona y una banda de puntas de oro muy lucida y muy bien tocada con valona de puntas y plumas y guarnecida la corona de perlas contrahechas»¹¹¹. O la indumentaria que en 1630 se emplea para la danza de *Las gitanas* de Ambrosio de Aguilar: «Con 13 personas, con el tañedor, con sayas de tafetán guarnecidas con pasamanos de plata, y mantos grandes de tafetán de cuatro varas, con argentería y mangas labradas de colores, con sus rodela en las cabezas, con rosas y flores y cintas de resplandor»¹¹².

Al leer esta descripción tan precisa vienen a la memoria los trajes y tocados de la *Santa Isabel de Portugal* del Museo del Prado (fig. 62) o la *Santa Casilda* de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza (fig. 61).

Esta última santa viste¹¹³ sayo de seda con motivos alcachofados de brocado y brocatel de colores acanelados y acenizados sobre campo leonado en cuerpo, mangas y saya. Los motivos de piña y orlas, así como los alcachofados, mantienen la tradición gótica que se evidencia en el terciopelo brocado gótico de fabricación toledana que conserva el Instituto Valencia de Don Juan¹¹⁴. El cuerpo queda ajustado con cabezón redondo y estrangulado, medias mangas rematadas en rabos de zorra de galón de oro doble y apretadores de oro, perlas y azabache. Por debajo asoman otras mangas leonadas y con hendidura

Fig. 61
F. de Zurbarán, *Santa Casilda*, ca. 1630-35,
óleo sobre lienzo, 1,71 x 1,07 m. Madrid,
Fundación Colección Thyssen-Bornemisza





Fig. 62

F. de Zurbarán, *Santa Isabel de Portugal*,
ca. 1630-35, óleo sobre lienzo, 1,84 x 0,90 m.
Madrid, Museo del Prado



Fig. 63

Alberto Dürero, *La boda española, en Arcó
de triunfo del Emperador Maximiliano I, 1515*,
grabado, 340,9 x 292,2 cm

para lucir las de la camisa que, en cambio, no asoman. La saya se remata con una tirana terciada de galón de oro, pedrería y perlas. Asoma por debajo la saya del medio, labrada y de color vinagre. Como sobretodo, lleva manto de seda amalvado con pestaña de encaje de puntas españolas de plata. En los cabellos luce trencilla de oro sustituyendo el garvín y majuelas de seda leonada, y al cuello, hilo de perlas. Porta en las manos rosas y flores como las descritas en la danza *Las gitanas*.

La *Santa Isabel de Hungría* del Prado también se ajusta a la descripción que en la mencionada danza aparece. Para dicha santa señaló Soria como modelo grabado una estampa de *Santa Cecilia* de Pieter de Baillin. Aunque no se pueden establecer relaciones formales directas, el grabado de Baillin sí proporciona ese sentido procesional que caracteriza a las santas de Zurbarán¹¹⁵. Para con-

figurar el modelo de esta santa no se ha mencionado, en cambio, la relación existente con los grabados de Durero realizados en 1515 para el *Arco de triunfo de Maximiliano I*. En ellos aparece una dama (fig. 63) que viste saya recamada de brocatel con motivos de granadas y aderezada de elementos suntuarios que se acercan bastante a los que utiliza la santa que guarda el Museo del Prado. Nuevamente la estampa no es más que un pretexto para configurar a la santa ataviada como hemos descrito más arriba.

La representación de santas nacidas en la Península como *Santa Casilda* o *Santa Isabel de Portugal* hace pensar a Jeannine Baticle que Zurbarán reflejaba así las vivas inquietudes nacionalistas de sus clientes¹¹⁶. Con respecto a la datación de las mismas, Trapier apunta la posibilidad de que, en su periodo temprano, Zurbarán estuviera más interesado en ajustar los plegados de las ropas y sus valores táctiles y, en cambio, su pasión por reflejar la riqueza en ornamentos y joyas corresponda a su periodo más tardío¹¹⁷.

Lo cierto es que los detalles de brocado y brocatel, los aljófares y las tiranas con filigranas y pedrería serían objeto del más minucioso trabajo por parte de sus oficiales. Así, un ejemplo paradigmático de la laboriosidad de dicho obrador es una *Santa Margarita de Antioquía* inédita, de colección particular (fig. 64) que refleja el eco de lo zurbaranesco y de la mercantilización que sufren los modelos empleados por Zurbarán. Este prototipo sigue literalmente a la llamada *Santa Marina* que se encuentra en las colecciones reales de Hampton Court, y que figuró en la Galerie Louis-Philippe¹¹⁸. La *Santa Margarita* aparece vestida de pastora, tal como se la menciona en *La leyenda dorada*, describiéndola como una pastorcita que cuida las ovejas de su nodriza. El garfio hace referencia al desgarrar de su cuerpo por el martirio, y el libro al dominio de las Sagradas Escrituras, con las que la santa pretendió catequizar a su verdugo¹¹⁹.

Se toca la santa pastora con sombrero de casco cuadrado y ala de dos aires. Viste camisa de espumilla con sus dos puertas desatacadas y cabezón vuelto con labores de encaje erudito, muy ancho, acastañuelado, mangas de farol y encima otras angostas estranguladas y labradas de soles de Salamanca. Luce sayuelo de terciopelo color de teja ajustado de dos hojas y botonadura de perlas con guarnición de hojarascas que recorre también las faldillas; saya cimera de seda de color de oliva y tirana de hojas de roble y caracoles de oro bordeando la saya medianera con el campo de seda asalmonada, con motivos alcachofados de plata; alrededor, tirana ancha con bordados de oro y azabache, de carácter erudito y dos vías de perlas en los extremos. Lleva alforjas de cerristopa labradas en telar casero y bordadas de grecas y rosas treboladas y aceitunadas, alternando con listas de color de coral; en los extremos, dos copetones. Al cuello, muestra un hilo de granos de coral.



Fig. 64
Obrador de Zurbarán, *Santa Margarita de Antioquía*, óleo sobre lienzo, 1,75 x 0,99 m.
Colección particular

La indumentaria, igual que la anteriormente comentada, recuerda vivamente las descripciones de las danzas que se representaban para la festividad del Corpus. Así, en 1613, «los diputados de fiesta» decidían que una muchacha que salía a representar la loa lo hiciera «con hábito pastoril de villana»¹²⁰. Y en 1613 se tiene noticia de la representación de una obra titulada *Santa Margarita*. En este sentido, Argensola criticaba en 1598 los abusos de los actores en estos términos: «De manera que el cebo de que el demonio usó para ellos y ellas, fue el cantar, bailar, el danzar y traje exquisito, y diferencia de personas que cada día hacen, vistiendose como reinas, como diosas, como pastoras, como hombres»¹²¹.



Fig. 65
Hans Springinklee, *Santa Margarita*, grabado,
11,8 x 8,1 cm, en *Hortulus animae*

Fig. 66
F. de Zurbarán, *Santa Margarita de Antioquía*,
anterior a 1635, óleo sobre lienzo, 1,94 x 1,12 m.
Londres, National Gallery



No debemos confundir, como se ha hecho hasta la fecha, la iconografía de Santa Margarita de Antioquía con la de Santa Marina. De Zurbarán no se conserva ninguna *Santa Marina*, ya que, si leemos *La leyenda dorada*, la historia de «Fray Marino», injustamente calumniado por una paternidad falsa¹²², nada tiene que ver con la de Santa Margarita de Antioquía. El letrero indicativo «S. Marina» que figura en la santa del Museo de Bellas Artes de Sevilla (fig. 68) es erróneo y no obedece a la verdadera iconografía de la santa que se representa y que, como queda dicho, es *Santa Margarita* a juzgar por sus atri-

butos. Esto indica, una vez más, descuido o urgencia en el obrador del maestro de Fuente de Cantos, cuando en obras, como en ésta del Museo de Sevilla, no se supervisaba la producción y se rotulaba después de modo erróneo.

Obra maestra, dentro de la iconografía de *Santa Margarita*, es la que atesora la National Gallery de Londres (fig. 66). Nunca Zurbarán consiguió sublimar las calidades de las telas con la maestría que lo hizo en ese caso, y más interesante aún es observar cómo se valió –una vez más– de un grabado nórdico, transformándolo de tal manera que hace ver cómo la estampa es pretexto para realizar una obra maestra.

Zurbarán utiliza esta vez para componer la *Santa Margarita* una estampa de Hans Springinkle perteneciente al *Hortulus animae*¹²³ y que representa a la santa de Antioquía (fig. 65). La estampa se ha invertido, sirviéndose de la disposición general de la figura, posición de manos e incluso los ropajes, pero el dragón es virtualmente idéntico en su boca, lengua y orejas. También se mantiene la forma en que sostiene la cruz en la estampa y el garfio del martirio en el lienzo.

Viste la santa de pastora, tocada con sombrero, como el que refiere Alonso de Morgado, de paja trenzada de centeno, el casco recto y dos vuelos recogidos por su corcheta y corchete de muleta de la misma fábrica. Viste camisa de lienzo con el cuello y bocamangas alechugadas y sus cabos o ataderos de lo mismo. Lleva cuerpo de lana de color de fuego de cabezón cuadrado y estrangulado para lucir la camisa y los dos hilos de avellanas de cocos y oro con que adorna el cuello. Las mangas son de lana de color de pasa, incorporadas y abotonadas, formando bocadillos y cuchilladas y las bocamangas vueltas, asomando un forro de fuego. Viste saya cimera vuelta, del mismo color y fábrica que las mangas, dejando asomar la medianera, azafranada y con un ribete de terciopelo. Como sobretodo, lleva una zamarra a uso de pastores con un botón de muleta. Calza sandalias sin pedal y acordonadas. Además del garfio y el libro, sobre uno de los brazos porta alforjas de estopa de telar casero, guarnecidas con listones y ojitos de perdiz, en colores de coral, gualda y lana negra de borrega; en los extremos, tres copetoncillos.

También en estas santas se cumplen los caracteres que hemos venido viendo en las demás series: un modelo príncipe y luego repeticiones más pobres que salían del obrador o de los imitadores del maestro. Es así como hay que analizar la *Santa Margarita* recientemente adquirida por la Fundación Thyssen (fig. 67), la mal llamada *Santa Marina* del Museo de Bellas Artes de Sevilla (fig. 68) y la que se encuentra en el Konstmuseum de Göteborg que sigue en su modelo a las demás. La santa de la Fundación Thyssen puede considerarse como el modelo príncipe, cortado, y la del museo sevillano como obra del obra-

Fig. 67
F. de Zurbarán, *Santa Margarita*, ca. 1640,
óleo sobre lienzo. Barcelona, Fundación
Colección Thyssen-Bornemisza,
Palacio de Pedralbes

Fig. 68
Imitador de Zurbarán, *Santa Margarita*,
ca. 1640-50, óleo sobre lienzo, 1,70 x 1,02 m.
Sevilla, Museo de Bellas Artes



dor del maestro o quizás, como recientemente ha apuntado el profesor Valdieso, obra de un imitador¹²⁴.

Otros ejemplos curiosos en este sentido son el de la *Santa Lucía* de la Hispanic Society (fig. 69), la misma santa inédita y que ahora presentamos, perteneciente a una colección particular francesa (fig. 70), y la *Santa Águeda* que perteneció a la colección Arburúa¹²⁵. Esta última sigue en su ejecución el modelo príncipe de la Hispanic Society, al igual que la *Santa Lucía* francesa, que será pieza cortada, salida del obrador del maestro. Vemos, una vez más, la fuerza de los modelos zurbaranescos y el tipo de obras que engendran para poder satisfacer la demanda del mercado. Pero también es interesante rastrear los modelos y actitudes de las santas zurbaranescas en la propia obra del pintor extremeño. Es así como hemos podido identificar al modelo de la *Santa Eufemia* que se conserva en el Museo del Prado (fig. 71) y de la que el Palacio Bianco de Génova posee una versión de cuerpo entero. La manera en que se resuelven los plegados del manto y la disposición de la mano sobre el pecho aparece en uno de los reyes de la *Epifanía* de colección particular barcelonesa, publicada por Gudiol (fig. 72)¹²⁶.

Sobre la funcionalidad de estas obras, ya hemos indicado su posible uso para acompañar los autos sacramentales en la festividad del Corpus Christi, que lo confirma con el ejemplo del cuadro cuzqueño. También habría que citar

Fig. 69

F. de Zurbarán, *Santa Lucía*, ca. 1641-58, óleo sobre lienzo, 1,82 x 1,11 m. Nueva York, Hispanic Society of America

Fig. 70

Obrador de Zurbarán, *Santa Lucía*, óleo sobre lienzo, 0,65 x 0,48 m. Francia, colección particular

Fig. 71 ▷

F. de Zurbarán, *Santa Eufemia*, ca. 1641-58, óleo sobre lienzo, 0,83 x 0,73 m. Madrid, Museo del Prado

Fig. 72 ▷

F. de Zurbarán, *Epifanía* (detalle), ca. 1616-30, óleo sobre lienzo, 1,24 x 1,045 m. Barcelona, colección particular





la posibilidad de utilizar estas santas como elemento decorativo para los mismos carros del Corpus. Así, en 1623, en el auto de *Los corporales de Daroca* se precisa que «el carro a de ir cerrado por de fuera con sus quadros y bastidores según y conforme siempre se a hecho y muy bien encadenados y enclavados en los pies derechos»¹²⁷.

En este sentido, Julián Gállego hablaba del cierto «tufillo» –no totalmente santo– a escenario teatral, o, por lo menos a cuadro vivo, a procesión o a cortejo¹²⁸.

Otro uso seguro es el que apuntó en su día María Luisa Caturla al señalar que estas santas se colocaban en las naves de las iglesias avanzando hacia el presbiterio en sentido procesional, poniendo como ejemplo indudable el interesantísimo conjunto de Santa Clara de Carmona, obra de un pobre imitador de Zurbarán (fig. 6)¹²⁹.

Otra serie de pinturas íntimamente ligada al mercado americano es la de los «Césares romanos a caballo» o «Emperadores romanos», pues de las dos formas aparecen denominadas en la documentación.

Este tipo de obras eran enviadas al Nuevo Mundo generalmente en series de doce, correspondientes a los doce césares. Sabemos que desde 1593 se man-

LOS «CÉSARES ROMANOS
A CABALLO»



Fig. 73
Stradanus, *Tito*, ca. 1590, grabado



Fig. 74
Obrador de Zurbarán, *Tito*, ca. 1645-50,
óleo sobre lienzo. Colección particular

daron emperadores romanos a América, concretamente al puerto de Veracruz¹³⁰. En 1604 el pintor Diego Saravia había mandado, entre otras obras, doce emperadores y esperaba el pago a la llegada de la flota de Veracruz¹³¹. Curiosamente, el precio de cada emperador era de 55 reales, igual que el consignado a cada uno en el envío de 1593. Posteriormente, el mercado americano seguiría demandando este tipo de obras. Es así como en 1647 Zurbarán encomienda a Antonio de Alarcón, vecino de la ciudad de Lima de los reinos del Perú, que cobre del capitán Andrés Martínez «todos los marabedises poseidos de doze lienços de pintura de doze sesares romanos a caballo de tres baras menos quarta de alto que yo le entregue en esta ciudad de sevilla para que los llebase a yndias»¹³².

Como es lógico, para atender a esta continua demanda de césares romanos, los pintores sevillanos en sus obradores debían aferrarse a modelos ya establecidos que servían para resolver la composición y agilizar la realización de las obras por sus oficiales. Para ello en el siglo XVII se disponía de abundantes fuentes grabadas que representaban emperadores romanos. Entre otras, los pintores contaban con las estampas de Tempesta y las de Stradanus. La serie de Stradanus fue grabada hacia 1590 para ilustrar la famosa biografía de Suetonio *De cesarum XII vitis*, publicada como impreso primeramente en 1470. Desde ese año se publicaron nuevas ediciones cada tres o cuatro, así como tra-

ducciones a los principales idiomas. En España un volumen de las *Vidas de los doce césares* se publica en Tarragona en 1596¹³³. Las estampas de Tempesta fueron grabadas hacia 1596, y también fueron utilizadas para ilustrar la célebre obra de Suetonio. De este libro además se sirvieron los montadores de comparsas y figurantes en procesiones aprovechando sus ilustraciones¹³⁴. En Sevilla, por ejemplo en 1635, Juan Félix de Moncada presentaba para el Corpus la danza *Los emperadores romanos*. Nuevamente tenemos constancia de la relación entre pintura y fiesta del Corpus.

Estampas de césares romanos se hallan, además, en el inventario de bienes de Zurbarán, donde se anotan: «doce Emperadores asimismo en papel, en seis reales todos»¹³⁵.

Del obrador de Zurbarán han aparecido hasta la fecha cuatro césares a caballo, aunque estamos seguros de que tanto en colecciones españolas como extranjeras han de aparecer más, merced a la gran cantidad de obras que se realizaron para atender la demanda americana. Cesar Pemán encontró dos, que copiaban las estampas de Tempesta, en el Palacio Junqueira de Lisboa, mansión del Vizconde Botelho¹³⁶. María Luisa Caturla halló otras dos procedentes de la Quinta «Su Eminencia» en Sevilla, que al publicarlas se encontraban en el mercado de arte madrileño (fig. 74)¹³⁷. Estas últimas copiaban las estampas de Stradanus (fig. 73). En el obrador de Zurbarán se sirvieron, pues, de ambas fuentes: Tempesta y Stradanus.

Lamentablemente, ninguno de los investigadores citados proporciona las medidas de los lienzos publicados, no pudiendo cotejarlas con las medidas que aparecen en el documento de 1647: «tres varas menos cuarto de alto» (2,20 m).

En este tipo de obras encontramos el obrador de Zurbarán completamente mercantilizado y copiando literalmente las estampas para facilitar así la rapidez en su realización. Es probable que el maestro no pusiera en ellos apenas el pincel y que fueran obras de oficiales en su mayoría. En éstas se prescinde del fondo arquitectónico a cambio de un paisaje. El destino de este tipo de obras sería preferentemente civil: ayuntamientos o galerías de retratos de personas acomodadas, como altos funcionarios. Pero la temática de los emperadores no es exclusiva de América, ya que en Sevilla han aparecido en los inventarios gran número de este tipo de obras. Entre 1600 y 1670 se contabilizan ciento cinco emperadores¹³⁸. Curiosamente, en los inventarios estudiados por Kinkead, correspondientes a la segunda mitad del siglo, no hallamos ni un solo emperador, lo que vendría a indicar que la producción y la demanda de los mismos se realizaría preferentemente en la primera mitad del siglo XVII.

LA SERIE DE
«LAS FUERZAS DE HÉRCULES»

Con funcionalidad y sentido diferente a las anteriores series, y de mayor responsabilidad personal por dedicarse a un palacio real, la de las «Fuerzas» o «Trabajos de Hércules» recurre a su vez para su realización a la utilización de fuentes grabadas, y parece vinculada también a las danzas del Corpus Christi.

La serie, injustamente descalificada por gran parte de los críticos que han hablado de ella, presenta, sin embargo, un gran misterio y unos paisajes de fondo de excelentes calidades –sobre todo en el *Hércules desviando el curso del río Alfeo*– que nos muestran al pintor extremeño pintando rocas y agua con una gran soltura y presentándonos un escenario cavernoso de tono cuasi romántico.

Palomino, al hablarnos de Zurbarán y de su viaje a Madrid para hacer las «Fuerzas de Hércules» para el saloncete del Buen Retiro, nos dice que, pasando Felipe IV a verle pintar, «se llegó a él una vez, y poniéndole la mano en el hombro le dijo: ¡Pintor del Rey, y Rey de los pintores!»¹³⁹. El poeta portugués Manuel de Gallegos exaltó en 1637 las pinturas y al Salón de Reinos, refiriéndose a las «Fuerzas de Hércules» como verdaderos frisos.

Posteriormente, los críticos han calificado a menudo la anatomía de los cuerpos de Hércules como desmañada y desproporcionada. Quizás estas torpezas se deban al empleo, para su realización, de grabados como los de Hans Sebald Beham, que transmiten ese canon más corto, además de haberse hecho para ser vistas de *soto in su*.

Esta serie tiene significado y función diferente al de otras que hemos analizado. Su realización parte del encargo del Conde-duque de Olivares para glorificar a los Habsburgo con la ayuda del poeta sevillano Rioja, supervisando Velázquez el aspecto artístico. Así, hacen venir a Zurbarán, que conocía a Velázquez desde su juventud, pues en 1658, en las pruebas para la concesión a éste del hábito de Santiago declara Zurbarán que conoce a Diego de Silva y Velázquez «quarenta años ha».

Gracias a las investigaciones de María Luisa Caturra sabemos hoy que Zurbarán vino a Madrid en 1634 y que el trece de noviembre recibió quinientos ducados de los mil cien «que an montado la obra de los diez quadros grandes que ha hecho del Socorro de Cadiz todo para El Salon grande de buen Retiro»¹⁴⁰.

Zurbarán en un principio se comprometió a realizar doce obras sobre los trabajos o fuerzas de Hércules, tal y como aparece en la documentación¹⁴¹. Posteriormente, el número se redujo a diez, como hemos visto en el pago anterior. La razón estriba en la colocación de los lienzos sobre cada una de las ventanas del salón, que eran sólo diez.

El significado y simbolismo de la figura de Hércules como antepasado de la monarquía española ha sido señalado en frecuentes ocasiones. Símbolo de la



Fig. 75
F. de Zurbarán, *Lucha de Hércules con la hidra de Lerna*, 1634, óleo sobre lienzo, 1,52 x 1,66 m.
Madrid, Museo del Prado



Fig. 76
F. de Zurbarán, *Lucha de Hércules con el jabalí de Erimanto*, 1634, óleo sobre lienzo, 1,32 x 1,53 m.
Madrid, Museo del Prado



Fig. 77
F. de Zurbarán, *Hércules y el toro de Creta*, 1634, óleo sobre lienzo, 1,33 x 1,52 m.
Madrid, Museo del Prado



Fig. 78
F. de Zurbarán, *Hércules separa los montes Calpe y Abyla*, 1634,
óleo sobre lienzo, 1,35 x 1,67 m.
Madrid, Museo del Prado



Fig. 79
F. de Zurbarán, *Hércules y el cancerbero*, 1634,
óleo sobre lienzo, 1,32 x 1,51 m.
Madrid, Museo del Prado



Fig. 80
F. de Zurbarán, *Hércules abrasado por la túnica del centauro Neso*, 1634,
óleo sobre lienzo, 1,36 x 1,67 m.
Madrid, Museo del Prado



fortaleza y la virtud, ejemplificaba dos de los pilares en los que se apoyaba la política de Felipe IV que, como apuntaron Brown y Elliot, se constituiría en el Hércules *Hispanicus*¹⁴². La serie de Zurbarán quedaba, pues, convertida en una alegoría de las ideas expresadas en el Salón de Reinos. Estos mismos autores han sido quienes han intentado justificar la desproporción y sequedad de las figuras al ser concebidas como emblemas.

Para su realización, Zurbarán contaría con fuentes literarias como *Los doce trabajos de Hércules* del Marqués de Villena, además de la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya. No se ha señalado, sin embargo, la posible relación de esta serie con las danzas que para la festividad del Corpus se interpretaban. En 1630, en Sevilla y para la festividad del Corpus, Hernando de Ribera presentó la danza *Las fuerzas de Hércules*. Habiendo observado ya esta continua relación entre Zurbarán y la festividad del Corpus, no tendría nada de extraño que nuestro pintor recordara elementos de estas danzas para configurar sus obras.

Con respecto a sus fuentes grabadas, desde que Soria publicó los grabados de Cornelis Cort sobre composiciones de F. Floris, como posible fuente para los «Trabajos de Hércules», la historiografía artística posterior lo ha recogido sin mostrarse crítica en este aspecto, aunque, a nuestro entender, en realidad no resultan enteramente convincentes. Sin embargo, en 1949, el mismo autor publicó otra fuente que parece sin duda más fiel a la serie de Zurbarán: nos referimos a los grabados de Hans Sebald Beham sobre los trabajos de Hércules¹⁴³.

Es evidente que Zurbarán utilizó la estampa de Beham para componer su

Fig. 81
Hans Sebald Beham, *Hércules y Anteo*,
grabado de la serie «Los trabajos de
Hércules», 50 x 72 cm

Fig. 82
F. de Zurbarán,
Lucha de Hércules con Anteo, 1634,
óleo sobre lienzo, 1,36 x 1,53 m.
Madrid, Museo del Prado

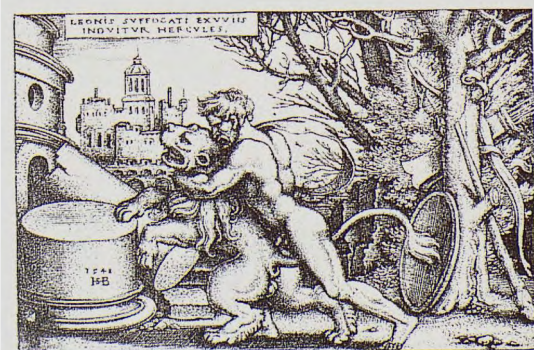
Lucha de Hércules con Anteo tanto en la disposición de piernas como de brazos, y lo más importante es que su canon desproporcionado se advierte ya en la estampa (figs. 81-82). Para la *Lucha de Hércules con el león de Nemea*, Zurbarán aprovechó la estampa correspondiente de Beham (figs. 83-84), aunque invertida, y en el centauro que aparece a la derecha del lienzo en *Hércules abrasado por la túnica del centauro Neso*, siguió literalmente el centauro que huye en la estampa de Beham de *Hércules matando a Neso* (figs. 85-86). Estos grabados ofrecen también los modelos de rocas aristadas y misteriosas que aparecen en «Las fuerzas de Hércules» de Zurbarán.

Pero además de estas fuentes hemos encontrado otras que hasta la fecha no habían sido advertidas y que creemos de interés porque también las utilizó Diego Velázquez para su lienzo del *Príncipe Baltasar Carlos a caballo* del Salón de Reinos.

Lo más interesante es que Zurbarán y Velázquez debieron inspirarse o al menos manejar la misma fuente: la portada grabada del libro de Girard Thibault d'Anvers: *Academie de l'espèe*, que versa sobre el manejo de la espada exigible a cualquier caballero¹⁴⁴. Su portada ofrece, a la derecha del título, la figura de Hércules como modelo de príncipes y reyes a los que el libro va dirigido. Es este Hércules el que Zurbarán habría utilizado para realizar el mejor lienzo de la serie, *Hércules detiene el curso del río Alfeo* (figs. 87-88). El personaje de la estampa se invierte y de ella procede tanto la actitud como la musculatura y desnudez, así como el semblante barbudo, bien parecido, y la piel de león que tapa el sexo. Más interesante aún es observar cómo en la parte inferior de la estampa, bajo el título, aparecen tres jinetes: el central, en corveta, es el mode-

Fig. 83
F. de Zurbarán, *Lucha de Hércules con el león de Nemea*, 1634, óleo sobre lienzo, 1,51 x 1,66 m. Madrid, Museo del Prado

Fig. 84
Hans Sebald Beham, *Hércules y el león de Nemea*, grabado de la serie «Los trabajos de Hércules», 53 x 78 cm





lo que utiliza Velázquez para su *Príncipe Baltasar Carlos a caballo* (figs. 89-90). Para esta obra, Soria apuntó la relación con el grabado del *Domitiano* de Stradanus¹⁴⁵, y recientemente Pérez Sánchez ha señalado la también evidente dependencia del príncipe Baltasar Carlos con respecto al grabado de Tempesta, *Enrique IV*¹⁴⁶. Sin rechazar estas semejanzas que han de ser tomadas en cuenta, pensamos que Velázquez pudo también conocer e inspirarse en el modelo que ahora proponemos. Caballo, botas, espuelas y bandas al vuelo parece que han sido realizadas teniendo presente la estampa del libro de Thibault, así como el sombrero y el sombreado de la mitad del rostro, que son similares en la estampa y en el lienzo. Pero, además de para esta obra, Zurbarán podría haberse servido también para realizar la indumentaria de los personajes del lienzo de la *Defensa de Cádiz*. Los modelos utilizados en el libro como figurines para el manejo de la espada visten las cuchilladuras, borlas y encajes que aparecen en muchos de los personajes del lienzo, aunque no debe olvidarse tampoco que se trata de trajes habituales en aquel tiempo y que pudieron ser tomados del natural.

Zurbarán y Velázquez, inspirándose en la misma fuente para dos lienzos pertenecientes al Salón de Reinos, no sólo reafirman su amistad y el intercambio —entre dos pintores que por el mismo tiempo se habían formado en Sevilla—, sino también, quizás, las directrices de Velázquez para el programa iconográfico del Salón de Reinos. El libro editado en 1628 iba destinado «aux Tresauguste, Treshaults, Trespuissants, Tresillustres, Haults, Magnifiques, Empereur, Roys, Princes, Ducs, Comtes, et tous autres seigneurs et nobles fauteurs & Amateurs de la tresnoble science de manier les Armes». Era una obra seguramente de gran

Fig. 85
Hans Sebald Beham, *Hércules matando a Neso*
(detalle del centauro), grabado de la serie
«Los trabajos de Hércules», 51 x 79 cm

Fig. 86
F. de Zurbarán, *Hércules abrasado
por la túnica del centauro Neso*
(detalle del centauro), vid. fig. 80

Fig. 87
Hércules, detalle de la portada del libro de
G. Thibault, *Academie de l'espèe...*, 1628

Fig. 88
F. de Zurbarán, *Hércules detiene el curso del
río Alfeo*, 1634, óleo sobre lienzo, 1,33 x 1,53 m.
Madrid, Museo del Prado



Fig. 89
Diego Velázquez, *El príncipe Baltasar Carlos
a caballo*, 1634-35, óleo sobre lienzo, 2,09 x 1,73 m.
Madrid, Museo del Prado

Fig. 90
Caballo en corveta, detalle de la portada del
libro de G. Thibault, *Academie de l'espèe...*, 1628



interés para Velázquez, a juzgar por los libros encontrados en su biblioteca, y no sería nada de extraño que pudiera haber pertenecido al propio rey o al Conde-duque de Olivares, y que Velázquez llegara a conocerla y hacerla conocer a su colega.

Aparte de esta interesante fuente, hemos creído ver también el modelo anatómico de *Hércules vence a Gerión* en el Hércules grabado por Durero de hacia 1498 (figs. 91-92). Tanto la disposición de las piernas –en la estampa la derecha aparece hacia atrás y en el lienzo se adelanta– como el modo de solucionar las nalgas y los músculos de la espalda se relacionan con el Hércules de Zurbarán, y ya hemos visto cómo el pintor extremeño manejaba con frecuencia las estampas del gran maestro germánico.

Para esta serie de Hércules se han evidenciado algunos paralelos formales con otras obras pictóricas. Resulta interesante resaltar, por su rareza, el apuntado en su día por Pérez Sánchez, relacionando *Hércules abrasado por la túnica del centauro Neso* (fig. 80) con el *San Jerónimo* de Leonardo da Vinci¹⁴⁷. Así como las semejanzas formales y estéticas de algunos lienzos, como la *Lucha de Hércules con la hidra de Lerna* (fig. 75) con la obra de Velázquez¹⁴⁸. A ello podríamos añadir la relación directa que puede establecerse entre el paisaje del fondo de *Hércules y el toro de Creta* (fig. 77) y los de Maino para el *San Juan Bautista* del retablo de las cuatro Pascuas de Toledo que se conservan en el Museo del Prado y que pudo, quizás, conocer si, como parece bien creíble, Zurbarán visitó desde Madrid la ciudad del Tajo.

Fig. 91

Alberto Durero, *Hércules*, ca. 1498, grabado, 32,3 x 22,3 cm

Fig. 92

F. de Zurbarán, *Hércules vence a Gerión*, 1634, óleo sobre lienzo, 1,06 x 1,67 m. Madrid, Museo del Prado



- 1
Quiero expresar mi más sincera gratitud por las ayudas prestadas en la realización de este trabajo a José Manuel Suárez Garmendia y Enrique Valdivieso, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla; Luis Eduardo Wuffarden, de Lima; Elisa Vargas Lugo, de la UNAM de Méjico; Fernando E. Rodríguez-Miaja, Méjico D.F.; Andrés Peláez Martín, director del Centro de Documentación Teatral; Antonio Cea Gutiérrez, investigador del Departamento de Antropología del CSIC; a Salvador Salort Pons, por sus ayudas en las traducciones; al personal bibliotecario e investigador del Centro de Estudios Históricos y de la Biblioteca Nacional de Madrid, y, especialmente, a Alfonso E. Pérez Sánchez, director del trabajo de investigación que realizo sobre «La influencia del grabado en la pintura andaluza del siglo XVII».
- 2
C. Pemán, «El taller y los discípulos de Zurbarán», cat. exp. *Zurbarán en el III centenario de su muerte*, Madrid, 1964.
- 3
Al fin disponemos de la tan deseada monografía de Zurbarán de María Luisa Caturla. Ha sido publicada con notas y revisión de Odile Delenda. Se presentan todos los documentos del pintor extremeño hallados hasta la fecha transcritos, revisados y anotados: Caturla y Delenda, *Zurbarán*, Wildenstein Institute, París, 1994.
- 4
J. M. Palomero Páramo, «Notas sobre el taller de Zurbarán: un envío de lienzos a Portobelo y Lima en el año 1636», *Actas del Congreso Extremeñaduro en la evangelización del Nuevo Mundo*, Turner, Madrid, 1990, pp. 313-30.
- 5
Diego Muñoz Naranjo figura como criado de Zurbarán en un padrón de Sevilla en 1630 junto con un Antonio Flamenco, criado, Alonso Ramírez y un Francisco. Ver S. Montoto y Seda, «Zurbarán, nuevos documentos para ilustrar su biografía», *Arte Español*, 1921, pp. 400-4.
- 6
J. R. Buendía, «La estela de Zurbarán en la pintura andaluza», *Goya*, n.º 64-65, 1965, pp. 276-83. Para Ríes, véanse además: Viñaza, *Adiciones al diccionario de Ceán Bermúdez*, III, 1894, pp. 312-13; J. Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística*, III, 1892, p. 460; J. Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1900, III, p. 382; E. Valdivieso, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, pp. 191-4; A. Pleguezuelo Fernández, «Nuevos datos biográficos sobre el pintor Ignacio de Ríes», *Archivo Hispalense*, n.º 222, 1990, pp. 207-11; A. E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, 1992, pp. 204-6.
- 7
C. Pemán, «La serie de los hijos de Jacob y otras pinturas zurbaranescas», *Archivo Español de Arte*, n.º 83, 1948, pp. 153-72.
- 8
D. T. Kinkead, «Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century», *The Art Bulletin*, LXVI, 1984, pp. 303-10.
- 9
Este documento fue publicado por vez primera por J. Gestoso y Pérez, *opus cit.*, III, 1900, p. 271. Gestoso no transcribe literalmente y cambia la palabra fabricar por hacer. La lectura correcta del documento hecha por Kinkead es la que utilizamos: D. T. Kinkead, *opus cit.*, 1984, p. 307. Documento encontrado en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, 1678, oficio 14, libro 1, fol. 30.
- 10
D. T. Kinkead, *opus cit.*, 1984. Véase además: L. García Fuentes, *El comercio español con América 1650-1700*, Sevilla, 1980, pp. 504-5.
- 11
J. M. Serrera, «Zurbarán y América», cat. exp. *Zurbarán*, Museo del Prado, Madrid, 1988, pp. 69-83.
- 12
C. López Martínez, *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1928, pp. 184-5.
- 13
J. Palomero Páramo, *opus cit.*, 1990, p. 324. En todos los documentos hemos respetado la escritura original, no corrigiendo la ortografía.
- 14
C. López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pp. 224-5. M.ª L. Caturla, «Zurbarán exporta a Buenos Aires», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n.º 4, 1951, pp. 27-30.
- 15
J. M. Palomero Páramo, *opus cit.*, 1990, p. 324.
- 16
D. T. Kinkead, *opus cit.*, 1984, p. 310.
- 17
M.ª L. Caturla, *opus cit.*, 1951. En este envío Zurbarán acompaña las citadas obras de «nueve

payses de flandes, veynte y seis libras de colores que son las al marjen, algunos pinceles grandes y pequeños que están sueltos en el dicho caxon», lo que nos lo presenta no sólo como pintor sino también como comerciante de pinturas ajenas, colores y pinceles.

18

D. T. Kinkead, «Artistic Trade between Seville and the New World in the mid. 17th Century», *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas, 1983, n.º 25, p. 83, nota 23.

19

D. T. Kinkead, «The Last Sevillian Period of Francisco de Zurbarán», *The Art Bulletin*, LXV, 1983, documento n.º 10.

20

D. T. Kinkead, «Artistic Inventories in Sevilla: 1650-1699», *Boletín de Bellas Artes*, 2.ª época, n.º XVII, Sevilla, 1989. F. M. Martín Morales, «Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca 1600-1670», *Archivo Hispalense*, 1986, n.º 210.

21

D. T. Kinkead, *opus cit.*, 1983.

22

D. Andrés Rocha, *Tratado único y singular del origen de los indios occidentales del Perú, México, Santa Fe y Chile*, Lima, 1681 (edición Madrid, 1891, I, p. 154).

23

Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, Méjico, 1967, II, p. 17. En esta obra, cuyo manuscrito data del siglo XVI, se nos dice: «Y así me persuado y deseo persuadir que los que dan esta relación la oyeron de sus ascendientes y antepasados. Y estos naturales, como son de la línea de aquel pueblo escogido de Dios (según mi opinión), por quien Dios obró grandes maravillas, ha venido la noticia y pinturas de mano en mano, de las cosas de la Biblia y misterios de ella para atribuirlo a esa tierra y qué aconteció en ella, ignorando el principio».

24

La primera mención de la existencia de esta serie la hizo A. Mayer, «Anotaciones a cuadros de Velázquez, Zurbarán, Murillo y Goya en el Prado y en la Academia de San Fernando», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLIV, 1936, p. 43. Posteriormente fueron estudiados y reproducidos por vez primera por C. Pemán, «La serie de los hijos de Jacob y otras pinturas zurbaranescas», *Archivo Español de Arte*, n.º 83, 1948, pp. 153-72. C. Pemán, «Nuevas pinturas de Zurbarán en Inglaterra», *Archi-*

vo Español de Arte, 1949, pp. 207-13. E. Young, *Four Centuries of Spanish Painting*. The Bowes Museum, 1967, pp. 50-2, cats. 63-66. S. Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981, pp. 132-3. J. Baticle, *Zurbarán*, cat. exp. Musée du Louvre, París, 1988, cat. 35, pp. 228-31. G. Finaldi en el texto procedente de este mismo catálogo y en *Zurbarán's Jacob and his Twelve Sons*, National Gallery, Londres, 1994.

25

A. Bonet Correa, «Obras zurbaranescas en Méjico», *Archivo Español de Arte*, 1964, pp. 159-68.

26

Gento Sanz, *San Francisco de Lima*, Lima, 1945, p. 337. H. Schenone, «Pinturas zurbaranescas y esculturas de escuela sevillana en Sucre, Bolivia», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, n.º 4, 1951, pp. 61-8. Para la serie limeña, véanse además: AA.VV., *El Siglo de Oro de la pintura sevillana*, Casa de Osambela, Lima, 1985, cats. 47 y 48, pp. 130-3. C. Pacheco Vélez, *Memoria y utopía de la vieja Lima*, Lima, 1985, p. 147. C. Pacheco Vélez, «La serie de los hijos de Jacob o de las doce tribus de Israel», *Pinacoteca de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima*, Lima, 1986, pp. 69-97. AA.VV., *Pintura en el virreinato del Perú*, Lima, 1989, pp. 356-61.

27

J. M. Palomero Páramo, *opus cit.*, 1990, p. 322. Sobre la colaboración de discípulos es importante saber que en 1630 en Bienvenida (Badajoz) se funda una capilla de Tomás Gordón e Isabel Gutiérrez, su esposa. Zurbarán es solicitado para ejecutar las pinturas del retablo: San Francisco, Santa Ana y San Joaquín. No puede encargarse del trabajo a causa de sus muchos encargos en curso, pero propone enviar a su mejor oficial y pintar él mismo el rostro de San Francisco. Ver Caturla y Delenda, *opus cit.*, 1994, p. 296. Este retablo se conserva y en él aparece San Francisco, obra de un discípulo de Zurbarán. El rostro, efectivamente, se relaciona con la estilística de Zurbarán. Ver Caturla y Delenda, *opus cit.*, 1994, p. 97.

28

D. T. Kinkead, *opus cit.*, 1984, pp. 308-9, documento n.º 6.

29

Los teólogos han visto en esta imagen una prefiguración de la resurrección de Jesucristo. El Salvador se compara en el oficio del Sábado Santo al león de Judá que duerme con los ojos abiertos y que se despertará un día para nuestra salvación, ver L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II, 1, Neudeln/Liechtenstein, 1979, p. 170.

30

D. Adrichomio, *Theatrum Terrae Sanctae et Bibliocarum historicarum cum tabulis geographicis aere expressi. Coloniae Agrippinae in officina Birckmanica*, 1600, Biblioteca Nacional de Madrid, sign. ER 1352. El primer capítulo presenta un título que resume el contenido del mismo y lo destacamos aquí por su interés: «Terrae Promissionis et singularum Tribuum locorum ac finitimarum regionum eius, insignorumque rerum ibidem gestarum succinta et accurata descriptio».

31

Kherer, «Neues über Francisco de Zurbarán», *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1920-21, LV, pp. 248-52. D. Angulo Íñiguez, «Una estampa de Cornelio Cort en el taller de Zurbarán», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1931, n.º 7, pp. 65-7. M. S. Soria, «Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain», *The Art Bulletin*, XXX, 1948, pp. 253-7 y XXXI, 1949, pp. 74-5. M. S. Soria, «Algunas fuentes de Zurbarán», *Archivo Español de Arte*, n.º 112, 1955, pp. 339-40. C. Pemán, «Miscelánea zurbaranesca», *Archivo Español de Arte*, 1964, n.º 146-147, pp. 93-105. C. Pemán, «Nuevos antecedentes grabados de cuadros zurbaranescos», *Archivo Español de Arte*, n.º 116, 1956, pp. 298-301. J. Milicua, «Observatorio de ángeles. II. Los ángeles de la Perla de Zurbarán», *Archivo Español de Arte*, 1958, n.º 31, pp. 6-16. A. E. Pérez Sánchez, «Torpeza y humildad de Zurbarán», *Goya*, 1965, n.º 64-65, pp. 266-75. J. M. Pita Andrade, «El arte de Zurbarán en sus inspiraciones y fondos arquitectónicos», *Goya*, 1965, n.º 64-65, pp. 242-49. S. Sebastián, «Zurbarán se inspiró en los grabados del aragonés Jusepe Martínez», *Goya*, 1975, n.º 128, pp. 82-4. S. Sebastián, «Grabado inspirador de un zurbarán de la Academia de San Carlos», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1976, n.º 46, pp. 67-9. J. M. Serrera, «Influencias de grabados germánicos en la pintura española del siglo XVII: Aldegrever y Zurbarán», *I Congreso Español de Historia del Arte*, Sección I, Trujillo, 1977 (edición 1981). Cat. exp. *Zurbarán*, Museo del Prado, 1988. E. R. Cunnar, «Jerome Nadal and Francisco Pacheco: A Print and a Verbal Source for Zurbarán's Circumcision (1639)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º XXXIII, 1988, pp. 105-12. B. Navarrete Prieto, «Otras fuentes grabadas utilizadas por Francisco Zurbarán», *Archivo Español de Arte*, n.º 268, 1994.

32

J. M. Palomero Páramo, *opus cit.*, 1990, p. 324.

33

M. S. Soria, *opus cit.*, 1948, p. 257.

34

C. Pemán, *opus cit.*, 1948, p. 154.

35

A. E. Pérez Sánchez, *opus cit.*, 1965.

36

También publicado recientemente en «Zurbarán's Jacob and his Twelve Sons», *Apollo*, octubre 1994. Con respecto a los grabados de Jacob II de Gheyn sobre modelos de Karel van Mander que representan a los hijos de Jacob, consideramos problemática la relación que apunta como posible fuente para ciertos motivos de las obras estudiadas.

37

J. M. González de Zárate, *Real Colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, V, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, Ephialte, Vitoria, 1994, Philipp Galle, n.º 14.1 (1657).

38

No podemos asegurar que las obras de la Universidad de Puebla sean las estudiadas por el profesor Bonet. Si no fueran las mismas, nos encontraríamos con otra serie de patriarcas, quizás realizada en América. Agradezco esta información a Fernando E. Rodríguez-Miaja.

39

J. M. González de Zárate, *opus cit.*, 1994, Philipp Galle, n.º 15.4 (1666).

40

M.ª L. Caturla, *Fin y muerte de Francisco de Zurbarán*, Madrid, 1964, p. 22 y p. 7: «de un poco de seda de cordoncillo de Sevilla» que vendió Zurbarán a un tal «Juan Martínez mercader de puerta de El Sol».

41

A. Bartsch, «Albrecht Dürer», *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, 1980, X, p. 134.

42

A. Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947, p. 988.

43

Para la reproducción y comentario de estas obras, ver AA.VV., *Pintura en el virreinato del Perú*, Lima, 1989, pp. 356-61.

44

Christie's, Londres, 24-V-1991, n.º 95. El lote constaba de *David*, *Zaqueo*, *San Longino* y *El Centurión*. Todos llevaban inscripción identificativa idéntica a la empleada por Zurbarán en el *San Guillermo de Aquitania*. Por ello sabemos que el cuadro limeño es *Longino*, además de por la Resurrección que aparece al fondo. Sus medidas, 1,89 x 1,02 m, conciden con las del *Longino* limeño: 1,89 x 1,08 m. La pequeña diferencia de la anchura se puede atribuir al basti-

dor o al marco. Son, pues, obras destinadas también al comercio americano. En cuanto a su autor creemos que pertenecen al obrador de Francisco de Zurbarán, ya que *El Centurión* que se subastó en Christie's está muy cerca de los infantes de Lara e indudablemente las cuatro obras forman serie: *Longino*, *David*, *Zaqueo* y *El Centurión*. En cuanto al estilo más nervioso del *Longino*, ello no significa que pueda vincularse a Valdés Leal como se ha apuntado: ver texto de Finaldi en este catálogo, p. 18, nota 29. Este autor no obstante identifica también esta figura con *Longino*. Su aspecto más movido obedece al seguimiento de un prototipo grabado. Además se conocen más versiones de esta serie. Por ejemplo la de *El Centurión* en un estilo más cercano a Zurbarán que perteneció a don Ignacio Vázquez y de la que existe fotografía antigua en el fichero fotográfico de don Diego Angulo y amablemente mostrada por Pérez Sánchez.

45
F. Stastny, «Zurbarán en América Latina», *Zurbarán en los conventos de América*, Caracas, 1988, p. 19.

46
C. Pacheco Vélez, *Memoria y utopía de la vieja Lima*, Lima, 1985, p. 147. Fue Pacheco Vélez quien planteó por vez primera esta hipótesis, aunque sin atreverse a una atribución certera. Ahora, tras cotejar las medidas del inventario del capitán Joseph de Mújica, marido de la pintora Juana Valera —dos varas y cuarto— y los 1,90 m de las obras de Lima sabemos que las de la Tercera Orden Franciscana pudieron ser las realizadas por Juana Valera. El inventario de bienes del marido de Juana Valera fue publicado por G. Lohmann Villena, «Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII», *Revista Histórica*, Lima, XIII, 1940, p. 28. Agradezco al doctor Luis Eduardo Wuffarden el envío de esta información. Posteriormente fue retomado por M. Lasso de la Vega, *Mercurio peruano*, 1942, p. 365.

47
J. M. Serrera, *opus cit.*, 1988, p. 72.

48
Marqués de Lozoya, «Zurbarán en el Perú», *Archivo Español de Arte*, 1943, pp. 1-6.

49
A. Bartsch, *opus cit.*, 1980, X, p. 142

50
Klassiker der Kunst, *Albert Dürer*, p. 123, fig.10. El eco de esta figura será grande en el arte español, concretamente Mariano Fortuny Marsal la copiará en su álbum 12, folio 23v.

51
A. Bonet Correa, *opus cit.*, 1964, p. 166.

52
G. Jode, *Thesaurus sacrarum historicarum Veteris Testamenti, elegantissimis imaginibus expressu excellentissimorum in hoc arte virorum opera; nunc primum in lucem editus*, 1585, Biblioteca Nacional de Madrid, sign. ER 1614.

53
A. E. Pérez Sánchez, *opus cit.*, 1965, p. 267.

54
J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, p. 296.

55
E. Young, «Zurbarán's Seven Infantes of Lara Series», *The Connoisseur*, octubre 1978, pp. 100-5. Young vincula la figura de Simeón con la de Diego Bustos de Lara.

56
O. Venius (Van Veen), *Theatro moral de la vida humana*, p. 49, emblema vigesimocuarto. La primera edición apareció en 1607 con el título *Emblemata horatiana*.

57
S. Sebastián López, «Zurbarán se inspiró en los grabados del aragonés Jusepe Martínez», *Goya*, 1975, n.º 128, pp. 82-4.

58
M.ª L. Caturla, cat. exp. *Zurbarán*, Granada y Madrid, 1953, p. 42. Para las relaciones de las artes plásticas y la festividad del Corpus Christi ver V. Lleó Cañal, «Un libro de dibujos inédito sobre el Corpus Christi sevillano en el siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, 1975, pp. 243-58. La tesis de licenciatura de Vicente Lleó Cañal versó sobre este asunto: *El espacio plástico: Conceptos escenográficos de los carros de representación de los autos sacramentales en el Corpus Christi sevillano durante los siglos XVI y XVII* y se leyó el 15 de junio de 1974 en la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla. Estos aspectos los abordó en su libro *Arte y espectáculo: La fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, 1975. Véase también, del mismo autor, *Fiesta Grande: el Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Biblioteca de Temas Sevillanos, Sevilla, 1980.

59
J. Sánchez Arjona, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1887, pp. 49-50.

60
J. Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla*, Sevilla, 1898, p. 43.

61

El estudio de la festividad del Corpus y del teatro sevillano se encuentra, además de en la citada obra de Sánchez Arjona, en J. Sentaurens, *Seville et le theatre de la fin du Moyen Âge à la fin du xviiè siècle*, Burdeos, 1984. Agradezco profundamente a Andrés Peláez Martín, gran conocedor de la historia del teatro español, estas inestimables noticias bibliográficas, así como la consulta de su biblioteca.

62

J. Sentaurens, *opus cit.*, 1984.

63

Ibidem.

64

R. Mariátegui Oliva, *Pintura cuzqueña del siglo xvii*, Lima, 1951, p. 49, lámina 5. Mesa-Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, 1982, I, pp. 177-8.

65

J. B. Valda, *Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción*, Valencia, 1663. *Apud*: P. Pedraza, *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, 1982, p. 174, fig. 20.

66

M. Agulló y Cobo, «'Cornejos' y 'Peris' en el Madrid de los siglos de Oro (alquiladores de trajes para representaciones teatrales)», cat. exp. *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, 1992, pp. 181-200.

67

C. Pemán, *opus cit.*, 1948, pp. 165-6.

68

E. Young, *opus cit.*, 1978. En este artículo, Young ya señala relaciones entre los infantes de Lara y los hijos de Jacob.

69

B. Navarrete Prieto, *opus cit.*, 1994.

70

J. Baticle, cat. exp. *Zurbarán*, *opus cit.*, 1988, pp. 306-9.

71

P. Guinard, «España, Flandes y Francia en el siglo xvii. Las sibilas zurbaranescas y sus fuentes grabadas», *Archivo Español de Arte*, XLIII, n.º 170, 1970, pp. 105-16.

72

A. Gómez del Castillo, *Estudio sobre Bernabé de Ayala*, discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Madrid, 1950, pp. 9-107. Gómez del Castillo

atribuye estas obras a Bernabé de Ayala por ser ésta la atribución que había en el catálogo de pinturas de Aniceto Bravo, del que se conserva una copia en el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla: *Copia de los catálogos de D. Antonio y D. Aniceto Bravo, Sevilla, 8 de junio, 1837*, sign. 9.188. De los doce de don Aniceto Bravo, Gómez del Castillo sólo poseyó cuatro. Las medidas que se daban para estos cuadros eran de dos varas y tercia de alto y una vara y tercia de ancho (1,84 x 1,03 m). Las doce francesas miden 1,80 x 1,03 m, medidas semejantes si contamos con los marcos. Con respecto a la atribución a Ayala nada nos hace pensar que de él sean, a juzgar por la única obra que del artista se conoce. J. A. Gaya Nuño («Zurbarán y los Ayala», *Goya*, 1965, n.º 64-65, pp. 218-23) sigue considerando estas obras «provisionalmente» de Bernabé de Ayala.

73

Agradezco al doctor Suárez Garmendia su gentileza al enviarme la fotografía de dicha obra, que reproducimos.

74

Series de ángeles fueron realizadas en Sevilla y algunas se conservan todavía, como la que guarda el Hospital del Pozo Santo de Sevilla, realizada hacia 1660 por un seguidor anónimo de Zurbarán. Para el estudio de estas obras véase J. Fernández López, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo xvii*, Sevilla, 1991, pp. 145-9. Para las series de ángeles en América, véase Mesa-Gisbert, «Las series de ángeles en la pintura virreinal», *Revista Aero-náutica*, La Paz, Bolivia, n.º 31, diciembre 1976, pp. 60-66.

75

Caturla y Delenda, *opus cit.*, 1994, p. 216.

76

J. Sentaurens, *opus cit.*, 1984, II.

77

F. M. Martín Morales, *opus cit.*, 1986, p. 160. Aparecen 177 sibilas en Sevilla entre 1600-70.

78

F. González de León, *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos de Sevilla*, Sevilla, 1844, p. 119.

79

F. de P. Cuéllar Contreras, «Testamento e inventario de Francisco Polanco, pintor de imaginería. Año 1651», *Revista de Arte Sevillano*, n.º 1, Sevilla, 1982, pp. 41-43.

80

Copia de los catálogos de don Aniceto Bravo, opus

- cit., 1837, n.º 325, 328, 329, 332, 333, 336, 338, 344, 345, 348, 349, 352.
- 81
E. Valdivieso, «Ángeles sevillanos en Lima», *Buenavista de Indias*, Sevilla, n.º 6, 1992, pp. 35-45.
- 82
D. T. Kinkead, *opus cit.*, 1984, p. 308, documento n.º 4.
- 83
Ibidem, p. 310, documento n.º 14.
- 84
G. Lohmann Villena, *opus cit.*, 1940.
- 85
D. T. Kinkead, *opus cit.*, 1989, p. 157, inv. n.º 157. Por otro lado, los Arias de Saavedra, Condes de Castellar, titulares de la capilla de San Pedro de la Catedral de Sevilla, se decían titulares de la legendaria casa de Lara. Fernando Miguel, Conde de Castellar, habrá podido encargar la serie de «Los infantes de Lara» a Zurbarán. Véase Caturra y Delenda, *opus cit.*, 1994, p. 204
- 86
E. Young, *opus cit.*, 1978, pp. 100-5. J. M. Serrera, *opus cit.*, 1988, pp. 247-51.
- 87
R. Menéndez Pidal, *La leyenda de los infantes de Lara*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, p. 11.
- 88
C. Eisman Lasaga, «Los siete infantes de Lara, según Otto Venius. (El grabado de historia en el siglo XVII)», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, V, n.º 9, 1992, pp. 135-44.
- 89
R. Menéndez Pidal, *opus cit.*, 1934.
- 90
J. M. Serrera, *opus cit.*, 1988, p. 251.
- 91
Septem Infantium de Lara. Authore Ott. Vaenio. Historia de los siete Infantes de Lara..., 1612, Biblioteca Nacional de Madrid, sign. ER 2941.
- 92
Catálogo oficial ilustrado de la exposición de las obras de Francisco de Zurbarán, Museo Nacional de Pintura y Escultura, Madrid, 1905.
- 93
P. Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, París, 1960. n.º 572-74.
- 94
Sanz-Pastor, cat. exp. *Zurbarán en el III centenario de su muerte*, Madrid, 1964, n.º 70, p. 166.
- 95
Gállego-Gudiol, *Zurbarán*, Barcelona, 1976, p. 357, n.º 493-500.
- 96
E. Young, *opus cit.*, 1978, p. 103.
- 97
A. Bartsch, *opus cit.*, 1980, XII, p. 274.
- 98
E. Young, *opus cit.*, 1978, p. 105, nota 6.
- 99
A. Morgado, *Historia de Sevilla en la cual se contienen sus antigüedades...*, Sevilla, 1587.
- 100
Salort-Navarrete, «El inventario de bienes de Juana Cortés, II Duquesa de Alcalá», 1995 (en preparación).
- 101
C. López Martínez, *opus cit.*, 1932, p. 224.
- 102
A. Bonet Correa, *opus cit.*, 1964.
- 103
D. T. Kinkead, *opus cit.*, 1989, n.º 47. p. 130. En las medidas dice «dos caras y media», seguramente por dos varas y media.
- 104
E. Orozco Díaz, «Retratos a lo divino; para la interpretación de un tema de la pintura de Zurbarán», *Arte Español*, 1942, XIV, pp. 3-5. Artículo reproducido en el libro del mismo autor: *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada, 1989, pp. 31-35.
- 105
Las obras en verso de don Francico de Borja, Príncipe de Esquilache..., Amberes, 1654. Epigrama XI.
- 106
J. M. Serrera, *opus cit.*, 1988, pp. 424-25.
- 107
Obras maestras de la colección Masaveu, Palacio de Villahermosa, Museo del Prado, Madrid, 1989, n.º 17, pp. 64-67. En este catálogo se recoge un interesante testimonio literario de Bernardino de Villegas con respecto a los abusos cometidos por las mujeres que se vestían de santas.

- 108
H. Okada, «Las imágenes de santas y el control iconográfico por la Iglesia en la Sevilla de la época contrarreformista», *Bulletin of Arts* (Naruto University of Education), Japón, VI, 1994, pp. 13-32.
- 109
J. Sánchez Arjona, *opus cit.*, 1887, p. 60.
- 110
J. Sánchez Arjona, *opus cit.*, 1898, pp. 95 y 68-69.
- 111
J. Sentaurens, *opus cit.*, 1984, II, p. 1.183.
- 112
Ibidem, p. 1.192.
- 113
Para la descripción de la indumentaria de las santas he contado con la inestimable ayuda del doctor Antonio Cea Gutiérrez, experto en indumentaria y cultura popular, a quien pertenecen estas precisiones y al que agradezco sus continuas atenciones.
- 114
C. Partearroyo Lacaba, «Telas, alfombras y tapices», en Antonio Bonet Correa (ed.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 365, fig. 254. Para un mejor conocimiento y mayor precisión de los elementos suntuarios en Francisco de Zurbarán, ver el espléndido trabajo de mi malgrado y querido amigo Luis Carlos Gutiérrez Alonso: «Las artes decorativas en la obra de Zurbarán», *Boletín del Museo del Prado*, 1992, XIII, n.º 31, pp. 11-19.
- 115
M. S. Soria, *opus cit.*, 1948, p. 256.
- 116
J. Baticle, *opus cit.*, 1988, p. 216.
- 117
E. du Gué Trapier, «Zurbaran's Processions of Virgin Martyrs», *Apollo*, junio 1967, n.º 64, LXXXV, pp. 414-19.
- 118
Baticle-Marin, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, París, 1981, p. 246, n.º 396.
- 119
S. Vorágine, *La leyenda dorada*, Alianza, Madrid, 1982, I, pp. 376-78.
- 120
J. Sánchez Arjona, *opus cit.*, 1887, p. 59.
- 121
Argensola, «Memorial sobre la representación de comedias, dirigido al rey D. Felipe II», *apud* E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904.
- 122
S. Vorágine, *opus cit.*, 1982, pp. 331-32.
- 123
A. Bartsch, *opus cit.*, 1980, VII, p. 111.
- 124
E. Valdívieso, *El Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Ed. Geve, Sevilla, 1991, II, p. 166.
- 125
Foto Mas, serie G/n. 59842.
- 126
Gállego-Gudiol, *opus cit.*, 1976, p. 151, n.º 22.
- 127
J. Sentaurens, *opus cit.*, 1984, II, n.º 51.
- 128
J. Gállego, *opus cit.*, 1972, p. 253.
- 129
M.ª L. Caturla, *opus cit.*, 1953.
- 130
J. Torre Revelló, «Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n.º 1, 1948, p. 92.
- 131
C. López Martínez, *opus cit.*, 1928, pp. 184-5.
- 132
C. López Martínez, *opus cit.*, 1932, pp. 224-5.
- 133
M. S. Soria, «Las lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez», *Archivo Español de Arte*, n.º 106, 1954, p. 95.
- 134
M. S. Soria, *opus cit.*, 1954, p. 104.
- 135
M.ª L. Caturla, *opus cit.*, 1962, p. 21.
- 136
C. Pemán, «Miscelánea zurbaranesca. Dos césares romanos a caballo», *Archivo Español de Arte*, n.º 146-47, 1964, pp. 93-8.
- 137
M.ª L. Caturla, «Otros dos césares a caballo zur-

baranescos», *Archivo Español de Arte*, n.º 150, pp. 197-202.

138

F. M. Martín Morales, *opus cit.*, 1986, n.º 210.

139

A. Palomino, *opus cit.*, 1947, p. 938.

140

M.ª L. Caturla, «Zurbarán en el Salón de Reinos», *Archivo Español de Arte*, n.º 71, 1945, pp. 298-99.

141

M.ª L. Caturla, «Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro», *Archivo Español de Arte*, n.º 132, 1960, pp. 333-55.

142

J. Brown y Elliot, *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, 1981, p. 166.

143

M. S. Soria, «Letters to the Editor», *The Art Bulletin*, XXXI, 1949, pp. 74-75. M. S. Soria, «Algunas fuentes de Zurbarán», *Archivo Español de Arte*, n.º 112, 1955, pp. 339-40.

144

G. Thibault, *Academie de l'espèe ouse demonstrent par reigles mathematiques sur le fondement d'un cercle mysterieux la theorie et pratique des vrais et iusq'a present in cognus secrets du maniemet des armes a pied et a cheval, 1628*, Biblioteca Nacional de Madrid, sign. ER 3099

145

M. S. Soria, *opus cit.*, 1954, lám. IV.

146

A. E. Pérez Sánchez, «Los grabados boloñeses del siglo XVII en la pintura española», *Lecturas de Historia del Arte*, IV, Vitoria, 1994, p. 68.

147

A. E. Pérez Sánchez, *opus cit.*, 1965, p. 272.

148

J. M. Serrera, *opus cit.*, 1988, p. 236. Aquí se presenta un completo estudio sobre la obra de Zurbarán para el Salón de Reinos con interesantes identificaciones iconográficas como la de *Hércules matando a Gerión*. Para Zurbarán y Velázquez, ver M.ª L. Caturla, «Velázquez y Zurbarán», *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, I, pp. 463-70. B. de Pantorba, «Zurbarán y Velázquez», *Goya*, n.º 64 y 65, 1965, pp. 250-57.



CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

- ARENAS, FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA (SEVILLA): figs. 6 y 53
BIBLIOTECA NACIONAL (MADRID): figs. 21, 33, 39, 48-50, 52, 54, 56 y 59
BIBLIOTHÈQUE ROYALE (BRUSELAS): figs. 47 y 51
CHRISTIE'S (LONDRES): figs. 25 y 58
FOTOGRAFÍAS DE BENITO NAVARRETE (MADRID): figs. 24, 27-28, 36, 40-43, 46, 54-55, 57, 60, 63-65, 72-74, 82-83, 86 y 92
FUNDACIÓN COLECCIÓN THYSSEN-BORNEMISZA (MADRID Y BARCELONA): figs. 61 y 67
HISPANIC SOCIETY OF AMERICA (NUEVA YORK): fig. 69
INSTITUTO DIEGO VELÁZQUEZ, C.S.I.C. (MADRID): figs. 29, 33, 39, 48-49, 52, 54, 56-57, 59 y 70
LABORATORIO DE ARTE, UNIVERSIDAD DE SEVILLA: fig. 50
MUSEO DE BELLAS ARTES (SEVILLA): figs. 11 y 68
MUSEO DEL PRADO (MADRID): figs. 62, 71, 75-81, 84-85, 88-89 y 91
MUSÉE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE (GRENOBLE): figs. 9 y 10
NATIONAL GALLERY (LONDRES): cats. 1-13; figs. 2-5, 8, 14-16, 44 y 66
NORTON SIMON FOUNDATIONS (PASADENA, CALIFORNIA): fig. 46
RIJKBUREAU VOOR KUNSTHISTORISCHE DOCUMENTATIE (LA HAYA): figs. 7 y 8
RIJKSMUSEUM (AMSTERDAM): fig. 12
TERCERA ORDEN FRANCISCANA SEGLAR (LIMA): figs. 17-20, 23, 26, 30 y 35

