

OTRAS FUENTES GRABADAS UTILIZADAS POR FRANCISCO DE ZURBARÁN*

POR

BENITO NAVARRETE PRIETO

Becario Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez» C.S.I.C.

We present new engraved sources applied by Francisco de Zurbarán to compose some of his most important works. Together with engravings by Dürero, Philippe Galle, Tempesta and Sadeler, is specially significant the employment of XVI century Florentine woodcuts, the utilization of architectural motifs from Philippe Galle engravings applied in the «Apoteosis de Santo Tomás de Aquino», as well as the using of German playing cards from the beginnings of the XVI century.

Como avance de un amplio trabajo en preparación sobre la influencia del grabado en la pintura andaluza del siglo XVII, y debido al interés que ello tiene, creo que vale la pena dar a conocer nuevos casos de utilización de estampas por parte del gran pintor extremeño.

Sabida es ya la utilización de modelos grabados por parte de los pintores españoles y en particular en el maestro que tratamos.

Pioneros fueron en su estudio; Kehrer, Angulo, Soria y Cesar Pemán¹. De gran interés fueron dos artículos, uno de Millicua que señaló, por vez primera, ecos de Rubens en Zurbarán y otro de Pérez Sánchez importante en lo que se refiere a la influencia de la pintura boloñesa, particularmente de Guido Reni, en nuestro artista².

* Este trabajo fue realizado gracias a una Beca de Introducción a la Investigación del CSIC en el Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez». Quiero expresar mi agradecimiento a todos los compañeros de dicho departamento, así como a mi amigo Salvador Salort y al Profesor Pérez Sánchez.

¹ Kehrer, H.: «Neues über Francisco de Zurbarán». *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1920-1921, LV, págs. 248-252. Angulo Iñiguez, D.: «Una estampa de Cornelio Cort en el taller de Zurbarán», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1931, 7, págs. 65-67.

Soria, M. S.: «Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain», *The Art Bulletin*, 1948, XXX, págs. 253-257 y 1949, XXXI, págs. 74-75. «Algunas Fuentes de Zurbarán», *Archivo Español de Arte*, n. 112, 1955, págs. 339-340.

Pemán, C.: «Miscelánea Zurbaranesca», *Archivo Español de Arte*, 1964, 146-147 págs. 93-105.

«Nuevos antecedentes grabados de cuadros Zurbaranescos», *Archivo Español de Arte*, n. 116, 1956, págs. 298-301.

² Millicua, J.: «Observatorio de ángeles. II. Los ángeles de la Perla de Zurbarán», *Archivo Español de Arte*, 1958, 31, págs. 6-16.

Pérez Sánchez, A. E.: «Torpeza y Humildad de Zurbarán», *Goya*, 1965, ns. 64-65, págs. 266-275.

Posteriormente se han ido señalando más relaciones, entre las cuales, vale la pena destacar las aportaciones de Santiago Sebastián y Juan Miguel Serrera³.

La utilización de estampas por Francisco de Zurbarán es particularmente importante a la hora de comprender su falta de imaginación, siempre dispuesta a «hurtar», como justifica Palomino, en los pintores principiantes.

Las estampas son utilizadas de diversas maneras integrándolas en la composición propia. Pero a pesar de todo, siempre se descubre junto al motivo copiado o la composición sugerida, un lenguaje peculiar, una manera característica que delata la personal gracia del pintor monacal por excelencia.

A la hora de utilizar la estampa el pintor puede adoptar tres actitudes; la más simple, es copiar literalmente la composición o elementos aislados alterándolos. Otra manera es utilizar algún elemento de la estampa como referente a gestos, actitudes o comportamientos y una tercera es utilizar la estampa simplemente como inspiradora de los esquemas compositivos a la hora de estructurar una escena, siendo aquí fundamental el juego de volúmenes y líneas geométricas, así como los golpes de luz, que en contraste con las sombras, configuran la espacialidad de la escena.

Estas tres actitudes se evidencian en la obra de Zurbarán y nos van a servir para analizar las nuevas fuentes grabadas que proponemos.

Primeramente analizaremos la obra más importante por su calidad y por los antecedentes grabados que se le habían atribuido hasta ahora erróneamente.

Se trata de la *Batalla de Jerez* realizada por Zurbarán para el retablo de la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensa de Jerez de la Frontera en 1639 y que se encuentra actualmente en el Museo Metropolitano de Nueva York.

M. Soria⁴ relacionó esta composición con un grabado de Schelte a Bolswert, concretamente *San Agustín apareciéndose al Duque Francesco Gonzaga*. Jeannine Baticle rechazaba tal relación, aduciendo que en el arte español de la época era fácil encontrar otros modelos. Curiosamente, la citada historiadora advertía en esta composición que Zurbarán la concebía «a modo de un gran libro de estampas en el que el inmenso lancero de la izquierda empieza el cuento señalando la batalla que se ve en segundo plano»⁵.

Y en realidad el relato, efectivamente, se enhebra con una estampa verdadera de Antonio Tempesta de batalla de Moros y Cristianos⁶.

Los grabados de Tempesta fueron conocidos y utilizados por Zurbarán en varias ocasiones. Por su inventario de bienes sabemos que tenía «Doze enperadores asimismo en papel»⁷, que seguramente serían los grabados de Tempesta de los doce Cesares a Caballo, puestos ya en relación por Pemán al publicar los lienzos de este asunto⁸.

No es extraño, pues que utilizara una vez más las estampas del grabador italiano.

En la *Batalla del Sotillo* coloca en segundo término los dos jinetes (fig. 1) que aparecen uno de lado y el otro de espaldas en el grabado (fig. 2) y en el fondo reproduce toda la escena de la batalla de Moros

³ Sebastián, S.: «Zurbarán se inspiró en los grabados del aragonés Jusepe Martínez», *Goya*, 1975 n. 128, págs. 82-84. «Grabado inspirador de un Zurbarán de la Academia de San Carlos», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1976, n. 46, págs. 67-69.

Serrera, J. M.: «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, (1981).

Catálogo Exp. Zurbarán, Museo del Prado, 1988.

Pita Andrade, J. M.: «El Arte de Zurbarán en sus inspiraciones y fondos arquitectónicos», *Rev. Goya*, 1965, n. 64-65, págs. 242-249.

⁴ Soria, M. S. Art. Cit.: «Some Flemish Sources...» 1948.

⁵ Baticle, J.: Catálogo exp. Zurbarán, Museo del Prado, 1988, pág. 272.

⁶ Bartsch, A.: *The Illustrated Bartsch*, New York, 1980, T. XXXVI, pág. 136.

⁷ Caturla, M. L.: *Fin y muerte de Francisco de Zurbarán*, Madrid, 1964, pág. 21.

⁸ Pemán, C.: Art. Cit. «Miscelanea Zurbaranesca», 1964.

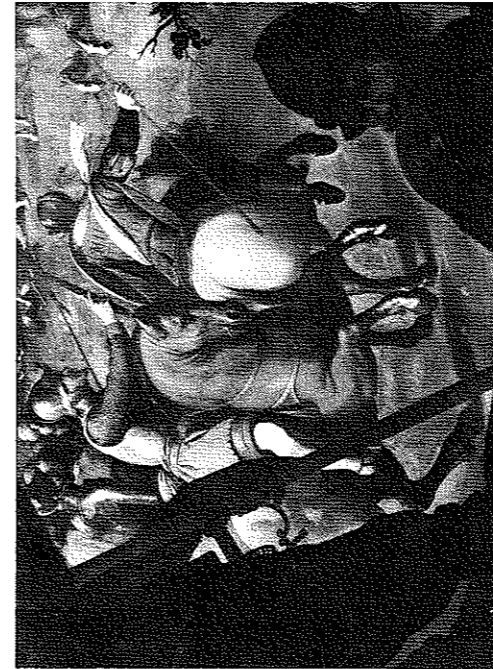
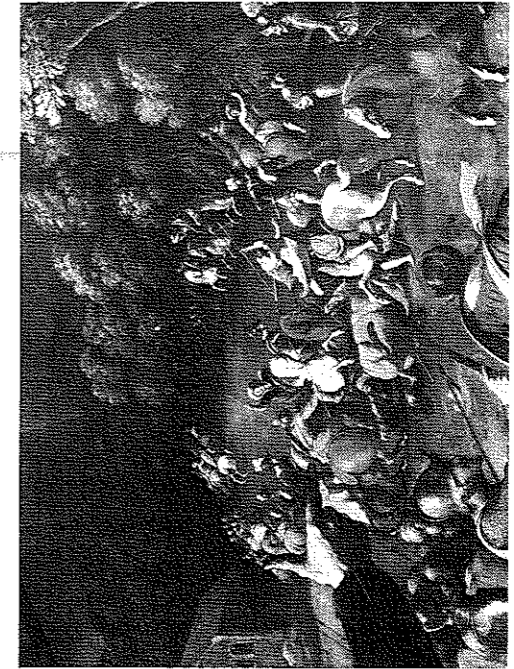


Fig. 1. Francisco de Zurbarán: *Batalla del Sotillo*. Detalle. Museo Metropolitano de Nueva York.

Fig. 2. Antonio Tempesta: *Batalla*. Detalle. Grabado.

Fig. 3. Antonio Tempesta: *Batalla*. Detalle. Grabado.

Fig. 4. Francisco de Zurbarán: *Batalla del Sotillo*. Detalle. Museo Metropolitano de Nueva York.

y Cristianos que aparece en el lado derecho de la estampa (figs. 3-4). La copia es clarísima, hasta tal punto, que el caballo del jinete tercero que aparece en el grabado, es utilizado para servir como modelo a la cabeza y patas del caballo del jinete que se sitúa de lado en el cuadro, ya que, en el grabado, éstas quedan semiocultas.

Es pues un ejemplo claro de la falta de inventiva de Zurbarán que esta vez se evidencia no en un cuadro de taller, sino en una de sus obras maestras. Por otro lado el grabado de Tempesta, con su movimiento, dinamismo y vitalidad consigue resolver la composición de un pintor que se expresa mejor en la calma y el silencio.

Zurbarán, pues, utiliza la estampa y a ella añade al fondo la ermita y los olivos donde, según la leyenda del Jesuita Martín de Roa, se escondían los moros.

El personaje que señala el escenario de la batalla ha sido relacionado por Baticle con el arcabucero que aparece en el extremo izquierdo de las lanzas de Velázquez.

El siguiente grabado que ponemos en relación con la obra de Zurbarán es la *Anunciación*⁹ (fig. 5) grabada por Johannes Sadeler I, que Zurbarán utilizó para componer la *Anunciación* procedente del convento de la Encarnación de Arcos de la Frontera (Cádiz) y que en 1946 se encontraba en la colección A. Picardo de Cádiz (fig. 6). La obra, dada a conocer en 1908 por Romero de Torres, fue recogida en la obra de Cascales y Muñoz sobre Zurbarán¹⁰, más tarde fue estudiada por P. Quintero¹¹ y por Cesar Pemán¹² y finalmente Guinard la considera como obra de taller¹³.

La obra, como ya apuntó Pemán, podría estar relacionada con el contrato publicado por Celestino López Martínez según el cual en 1637 Zurbarán se obligaba con el convento de la Encarnación de Arcos a pintar y dorar un retablo para la capilla mayor, del que formarían parte seis cuadros en lienzo, uno de los cuales, el central, habría de tener por asunto la Encarnación¹⁴.

La obra, ya resultaba extraña para Pemán sobre todo por la manera en como estaba resuelta la corbata del ángel. Todo se explica ahora al ponerla en relación con el grabado de Sadeler.

Zurbarán transforma la estampa, sobre todo la riqueza de angulosos y nerviosos plegados haciéndolos pesados, masivos y monumentales adecuándolo todo a su sensibilidad. Es como si todo se parase y flotase, ingrátido, en medio de un silencio conventual. Suprime el rompimiento de gloria tan aparatoso de la estampa flamenco y deja tan solo lugar al Espíritu Santo.

Otro caso, bien distinto, es el de la silueta de *Alvar Blasquez de Lara* del Musée Goya de Castres, y de su réplica, el *Infante* de la colección Franz Mayer de México, que parece proceder del grabado de Lucas de Leyden de un guerrero portando una bandera¹⁵.

Si nos fijamos en la posición del torso y las piernas observamos que hay una semejanza, al igual que en la cabeza y casco. Es un ejemplo claro para comprender el estilo zurbaranesco que tan bien describe Pérez Sánchez; «Los cuerpos de sus personajes, yertos maniquies que repiten con rigidez de palo gestos aprendidos, teatrales convencionalismos que saben casi siempre a cosa ya vista»¹⁶.

Estos convencionalismos no son otros que los que transmiten las estampas flamencas y alemanas ya que los modelos que aparecen en ellas, como en este caso de Lucas de Leyden, son como maniqués que articulan gestos a conveniencia del pintor.

⁹ Hollstein: *Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, T. XXII, núm. 175.

¹⁰ Cascales y Muñoz, J.: *Francisco de Zurbarán: Su época, su vida y sus obras*, Madrid, 1911, pág. 90.

¹¹ Quintero, P.: «La Anunciación de Zurbarán en Arcos de la Frontera», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz*, 1925, VII, págs. 29-31.

¹² Pemán, C.: «Zurbarán y el arte zurbaranesco en colecciones gaditanas», *Archivo Español de Arte*, n. 74, Madrid, 1946, págs. 160-168.

¹³ Guinard, P.: *Zurbarán*, 1988, Les éditions du temps, Cat. 33.

¹⁴ López Martínez, C.: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pág. 222.

¹⁵ Bartsch, A.: *op. cit.* «The Illustrated...» T. XII, pág. 274.

¹⁶ Pérez Sánchez, A. E.: *Art. Cit.* «Torpeza y Humildad...», 1965.



Fig. 5. Johannes Sadeler I: *Anunciación*. Grabado

Fig. 6. Francisco de Zurbarán: *Anunciación*. Colección Picardo, Cádiz.

Fig. 7. Hans Schäufelein: *David*. Grabado.

Fig. 8. Francisco de Zurbarán: *David*. Colección particular. Madrid.

Otro ejemplo de rigidez y estatismo es el que manifiesta el *David* del grabado del alemán Hans Schäufelein de 1535¹⁷ (fig. 7) que Zurbarán toma como fuente de inspiración para su *David* de colección particular (fig. 8). En este caso Zurbarán copia la parte inferior de la figura a partir de la cintura, siendo literal el motivo del lazo de la pierna derecha, así como la pierna izquierda que en el grabado se apoya en un corazón que Zurbarán transforma en cabeza de Goliat. Esta vez Zurbarán ha sabido transformar el modelo evitando la excesiva sequedad de la estampa añadiendo incluso aditamentos para realizar el magnífico *David*.

Sorprende el delicado semblante, la suavidad y riqueza de los plegados, así como la manera en como se transforma el sombrero. Igual podemos decir del cuello de la camisa. Es pues un dato interesante para ver como el pintor, una vez más, es capaz de transformar una estampa alemana de principios del XVI y dotarla de una gran monumentalidad escultórica.

Pero lo más sorprendente es que la estampa utilizada no es sino un naípe de juego, de baraja alemana de hacia 1535, perteneciente al palo de corazones, que forma parte de un conjunto de 48 cartas.

Esto es curioso por dos razones; primero por la utilización como fuente gráfica de una carta de baraja, precedente éste interesante que mueve a investigar sobre esta relación con más profundidad, y segundo por ser un elemento fácil de transmisión y difusión en la Sevilla cosmopolita del momento, donde pudo haberla conseguido de algún mercader extranjero. Esto nos lleva a apuntar la posibilidad de la existencia de más relaciones entre obras zurbaranescas y naipes.

Parece evidente que el origen de los Naipes es árabe¹⁸, concretamente de los Naib y que esta herencia morisca se mantiene sobre todo en la baraja francesa en los siglos XIV y XV en motivos y trajes. Además durante siglos variaron sin cesar los nombres de los personajes representados en las cartas y aparecen reyes, pajes y reinas con nombres. Así en Francia en cartas del reinado de Luis XII se llama Carlos al Rey de Corazón, César al rey de Oros, Artus al rey de Bastos y David al Rey de Espadas y no hemos de olvidar que el *David* de Zurbarán, copiado del naípe alemán se apoya en una espada. A la reina de Corazones se le llama Elena, a la de Oros, Judic la de Bastos, Raquel y la de Espadas «Persabea», que debería ser, sin duda, Bethsabea.

Durante el reinado de Enrique III de Francia, los fabricantes de cartas vistieron a sus personajes con los trajes que llevaban las damas y caballeros de la corte, si bien exagerándolos o mejor dicho ridiculizándolos. Los reyes llevan la barba acabando en punta, sombrero con plumas, justillo o jubón acuchillado y gregüercos de moda, las reinas llevan los peinados de la época y los corpiños y verdugones que usaban las más elegantes damas. Las reinas se llaman Dido, Isabel, Clotilde, y los reyes Constantino, Clodoveo, Augusto, Salomón.

Todo esto, que citamos íntegramente del estudio de P. Lacroix, nos hace intuir posibles relaciones y modelos para las santas zurbaranescas, una de las cuales analizaremos más tarde, así como para otras obras zurbaranescas que pudieran proceder de cartas de baraja¹⁹.

Capítulo aparte requiere el estudio de la Serie de *Los hijos de Jacob* de Auckland Castle (Durham). Recientemente Gabriele Finaldi²⁰ apuntó, certeramente, la dependencia del *Dan* con un grabado de Philippe Galle que comentaremos más tarde, dicha relación había sido ya advertida por Soria, aunque no precisada. En el mismo estudio de Finaldi se relaciona la serie de *Los hijos de Jacob* con otra serie grabada por Jacob II de Gheyn (1565-1629) para los tipos físicos y los gorros de otros personajes de la se-

¹⁷ Gesisberg, M.: *The German Single-Leaf Woodcut 1500-1550*, New York, 1974, T. III, pág. 1.065.

¹⁸ Lacroix, P.: *Les Arts au moyen age et a la époque de la Renaissance*, Paris, 1869. APUD Florencio Janer «Naipes o cartas de jugar y dados antiguos con referencia a los juegos del Museo Arqueológico Nacional», *Museo español de antigüedades*, T. III, 1874, págs. 43-63.

¹⁹ Para el estudio de los naipes como fuente gráfica en la configuración de modelos formales, sobre todo en la maiolica.

Gentilini, A. y Ravaneli Guidotti, C.: *Libri a Stampa e mailiche istoriate del XVI secolo*, Faenza Editrice, 1989.

²⁰ Finaldi, G.: *Zurbarán; Jacob and his twelve sons*, National Gallery, Londres, 1994 págs. 7-10 y *Apollo*, October, 1994.

rie de Zurbarán como *Zabulón*. No obstante pensamos que esta última relación es un poco arriesgada y no se ajusta literalmente a una estrecha relación formal, creemos que sería más correcto el relacionarlos con la *Pequeña Pasión* de Alberto Durero como demostraremos posteriormente.

La posible dependencia de modelos grabados en esta serie fue ya apuntada por Cesar Pemán al darla a conocer²¹, ahora podemos precisar con más detalle, de donde «hurtó» Zurbarán cuatro de las figuras que componen la serie recientemente expuesta en la National Gallery de Londres.

Para componer el *Dan* Zurbarán utilizó uno de los personajes del grabado de la Historia de Ammon y Tammar; *Amón recibe los consejos de Jonabab*²² grabado en 1559 por Philippe Galle sobre composición de Maarten van Heemskerck. La figura de Jonadab ha servido como modelo fiel para realizar el *Dan*, alterando tan solo el rostro y situando el bastón con la serpiente, además de los brocados, que recuerdan, por su dibujo, los empleados en la policromía de la escultura de la época.

En el Museo de la Academia de Bellas Artes de Puebla (México) existe otra serie de *Los hijos de Jacob* de mucha menor calidad que fue estudiada por Bonet Correa²³.

Con respecto a la decoración adamascada del manto, el *Dan* poblano difiere del de Auckland Castle, siendo la decoración de éste último de una calidad mucho mayor lo que explicaría la diferencia de calidad en obras que servían para comerciar con América²⁴.

Esto nos dice que o pudo ser obra realizada en Nueva España o es obra realizada en Sevilla por el taller de Zurbarán y enviada a Puebla como tantas otras.

No fue esta la única vez que Zurbarán aprovechó este modelo de Jonadab. M. Soria al estudiar la obra de Zurbarán de *El Niño Jesús entre los Doctores*, entonces en la colección Giraldez de Cádiz y ahora en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, ya advirtió a Cesar Pemán²⁵ que la figura de primer término era la figura invertida del *Dan* de los *Hijos de Jacob*. Cesar Pemán por otro lado sugería que «esta que nos ocupa ofrece 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».

Efectivamente Zurbarán invierte y altera el grabado de Galle, así como los plegados, conservando no obstante la misma actitud y apostura.

Con respecto a otra obra de la serie estudiada; *Levi*, no había sido advertido que el modelo elegido por Zurbarán ha sido el personaje de la derecha (fig. 10) del grabado del Cántico de los tres muchachos; *Nabucodormos glorifica a Dios*, grabado por Philippe Galle sobre composición de Maarten van Heemskerck²⁶.

En este caso Zurbarán copia literalmente la indumentaria de *Levi* (fig. 9) con sus plegados y pasamanería, altera la posición de la cabeza, y lo único que suprime de la estampa es la espada del modelo.

La copia de la vestimenta de los grabados de Galle, descarta por completo, la posibilidad de que Zurbarán se inspirase en la indumentaria de su época para configurar el atuendo de sus modelos como alguna vez se ha apuntado.

Más interesante aún, resulta el haber podido identificar las fuentes grabadas que utilizó Zurbarán para pintar a *Benjamín* y *Nephtalí*, obras para las que, como para las anteriores, ya se había supuesto su posible dependencia de fuentes grabadas, aunque hasta ahora no habían sido precisadas.

²¹ Pemán, C.: «La serie de los hijos de Jacob y otras pinturas zurbaranescas», *Archivo Español de Arte*, n. 83, 1948, págs. 153-172.

²² González de Zárate, J. M.: *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, T. V., Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, Ephialte, Vitoria, 1994. Philippe Galle, n. 14.1 (1657).

²³ Bonet Correa, A.: «Obras zurbaranescas en México», *Archivo Español de Arte*, 1964, n. 146-147, págs. 159-168.

²⁴ Serrera, J. M.: «Zurbarán y América» en *Cát. Exp. Zurbarán*, Opus. Cit. págs. 63-83.

²⁵ Pemán, C.: *Art. Cit.* «La serie de los hijos de Jacob...» 1948, págs. 153 y ss.

²⁶ González de Zárate, J. M.: *Real Colección de Estampas... op. cit.* Philippe Galle, n. 15.4 (1666).



AC MAC TOS DIMITTIT HONORIBVS AMPLIS



Fig. 9. Francisco de Zurbarán: *Leví*. Auckland Castle, Durham. Fig. 10. Philippe Galle: *Nabucodornosor glorifica a Dios*. Detalle Grabado. Fig. 11. Francisco de Zurbarán: *Benjamín*. Bourne, Lincolnshire.
Fig. 12. Alberto Durero: *Los preparativos de la Crucifixión*. Detalle. Grabado.

Esta vez Zurbarán utilizó *La Pequeña Pasión* de Alberto Durero escogiendo personajes de dichas estampas para configurar tanto a *Benjamín* como a *Nephtalí*.

Para el *Benjamín*, la figura más bella y apuesta de la serie (fig. 11), Zurbarán escogió el grabado de Durero de *Los preparativos de la Crucifixión*, 1509-1511²⁷ eligiendo para su obra al personaje de la izquierda que contempla la colocación de Cristo en la cruz (fig. 12). No existe duda alguna en que la figura es la misma tanto en su postura como en el turbante que copia literalmente.

Pero lo más sorprendente de la inspiración, es la capacidad de Zurbarán de transformar la indumentaria del personaje del grabado en unos ropajes suntuosos y bellamente adornados que como hiciera en el *David*, antes comentado, hacen ver la capacidad de Zurbarán de utilizar la estampa como un pretexto y ejemplificar la maestría en los paños y en la calidad de las telas, que si bien en sus plegados obedecen también a la estampa, poseen en sí mismos la calidad autónoma de obra de arte.

Zurbarán suprime de la estampa la cantimplora y en su lugar coloca la cadena que sostiene al lobo, animal encadenado que le acompaña conforme a la expresión, *Lupus rapax*, que le asigna la bendición de Jacob (Gén. XLIX, 27).

Con respecto a *Nephtalí*, Zurbarán utilizó también *La Pequeña Pasión* inspirándose ahora en el grabado de Durero de *Cristo apareciéndose a la Magdalena*²⁸ de 1509-1511, seleccionando para su obra a la figura de Cristo.

Son varias las circunstancias que hacen que vinculemos la figura de Cristo con *Nephtalí*, en primer lugar la semejanza de la figura fusiforme, así como la posición de la pala en la misma manera en como la lleva Cristo, e incluso la tipología es similar.

En esta ocasión Zurbarán no sigue los plegados de forma tan literal como en el *Benjamín*, sirviendo el modelo para inspirar tanto la túnica como la desnudez de la parte superior del cuerpo. Un elemento que sí es idéntico es la posición del pie adelantado de la misma manera en el grabado y en el lienzo.

Pero en el taller de Zurbarán se siguió utilizando *La Pequeña Pasión* de Alberto Durero, esta vez, para configurar otro hijo de Jacob perteneciente a la serie poblana antes mencionada.

Para pintar al *Zabulón* del Museo de la Academia de Bellas Artes de Puebla (fig. 13), en el taller de Zurbarán se utilizó la estampa de Durero de *Jesús ante el pueblo* grabada en 1512²⁹.

Para ello se seleccionó al personaje del primer plano que contempla a Cristo (fig. 14), alterando tan solo el rostro. Al comparar el *Zabulón* con el personaje de Durero observamos que el manto es literal incluso en sus plegados, siendo también similar el gorro de ambos personajes. Al *Zabulón* se le añade un ancla y un astrolabio, haciendo referencia a su condición de marinero, por la profética bendición paterna (Gén. XLIX, 13). El testamento apócrifo de los Testamentos de los Doce Patriarcas le caracteriza como constructor de naves y proveedor de pesca en la casa paterna.

Pero no vamos a dejar aquí el tema de *La Pequeña Pasión* de Durero como fuente utilizada por Zurbarán, ya que, en una de sus obras maestras, los lienzos de la Cartuja de Ntra. Sra. de la Defensa, concretamente en la *Circuncisión*, firmado y fechado en 1639, Zurbarán utilizó el grabado de Durero de *Jesús en la Cruz* de 1509-1511³⁰, para configurar al personaje que porta una vela en el extremo derecho del lienzo (fig. 15).

²⁷ Bartsch, A.: *The Illustrated Bartsch...*, T. X. Albrecht Dürer, pág. 134.

²⁸ *Ibidem*, pág. 142.

²⁹ *Klassiker der Kunst*; Albert Dürer, pág. 123, B. 10.

³⁰ *Ibidem*, pág. 241 B. 40.

Para la composición general de la *Circuncisión* de Zurbarán, E. R. Cunyar relaciona el lienzo de Grenoble con el grabado del mismo asunto de las *Imágenes Evangelicas* del Padre Nadal.

R. Cunyar, E.: «Jerome Nadal and Francisco Pacheco: A print and a verbal Source for Zurbarán's *circuncisión* (1639)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. XXXIII, 1988 págs. 105-112.

El modelo ha sido tomado del personaje que porta una lanza en el extremo derecho del grabado (fig. 16). Si nos fijamos en el gorro y en sus plegados observaremos como la transposición es literal, así como la mano empuñando la lanza en el grabado y la vela en el lienzo. Es pues un ejemplo más que demuestra como hemos evidenciado en la *Batalla de Jerez*, que incluso en sus obras maestras Zurbarán se vale de estampas, siendo éstas un pretexto para sublimar las calidades de su pintura.

La *Pequeña Pasión* de Durero ofrece por otro lado una constante referencia a la hora de comprender ciertos elementos e indumentarias de la pintura de Francisco de Zurbarán y Salazar.

Nuestro pintor debió de inspirarse en el grabado de Durero de *Jesús expulsando a los mercaderes del templo*³¹ para realizar el ángel que fustiga a San Jerónimo en su obra de *La flagelación de San Jerónimo*, de Guadalupe. La actitud del ángel y Cristo es la misma así como la posición de ambas manos.

Pero Zurbarán también empleó la *Pequeña Pasión* para configurar sus fondos arquitectónicos como se evidencia en el grabado de *Cristo ante Pilatos*³² y el lienzo de *La presentación de la Virgen en el templo* del Monasterio de El Escorial. Dicha obra había sido vinculada³³ con el grabado de C. Cort sobre composición de Zuccaro de *La presentación de la Virgen en el templo* para solucionar los esquemas compositivos. Pienso, que sería más correcto relacionar ésta obra con el grabado de Durero, ya que, tanto las columnas, arcos y gradas parecen derivar de la citada estampa de la *Pequeña Pasión*.

No queremos zanjar este asunto de Durero y Zurbarán sin hacer mención a dos relaciones que consideramos interesantes y que hasta la fecha no habían sido señaladas. Nos referimos a la evidente relación entre el grabado de Durero de *Hércules* (fig. 17)³⁴ de 1520 y la obra de *Hércules dando muerte al Rey Gerion*, (fig. 18) de la serie de *Los trabajos de Hércules* realizada por Zurbarán en 1634.

Entre ambas obras hay una relación anatómica evidente, aunque la posición de piernas es bien distinta, la anatomía de Hércules que presenta Durero, sobre todo la manera de solucionar las nalgas y la musculatura de las piernas y la espalda, deberán relacionarse con la figura de Hércules de Zurbarán en la citada obra.

Estas obras sobre todo el *Hércules* y *Anteo*, y el *Hércules* y *el león de Nemea* fueron relacionadas con buen criterio por Soria con grabados de Sebald Beham, así como el centauro que escapa en la *Muerte de Hércules*, más dudosa es la relación apuntada con C. Cort³⁵.

La última relación entre Durero y Zurbarán que no había sido puntualizada es la que hace referencia a las famosas Santas Zurbaranescas.

Orozco Díaz³⁶ estudió a estas Santas en relación a la exaltación del yo, el ansia de eternizarse y a la forma rebuscada de la espiritualidad barroca, eran pues para este autor retratos a lo divino. Para Soria sin embargo, éstas Santas en modo alguno vestían atuendos contemporáneos, citando su relación con modelos grabados de Pieter de Baillin para la configuración de sus Santas, en especial la Sta. Casilda del Prado³⁷. Para configurar el modelo de la Santa Margarita (fig. 26) no se había advertido que Zurba-

³¹ Bartsch, A.: *The Illustrated Bartsch...*, op. cit. T. X, pág. 118.

Silva Maroto, P.: «Rafael y la pintura española del siglo XVII» en *Tiempo y espacio en el arte; Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, pág. 883. La Dra. Silva Maroto vincula éste ángel, que fustiga a San Jerónimo, con el sayón de la derecha de la matanza de los inocentes de Raimondi. Nosotros creemos más conveniente pensar en el citado grabado de la pequeña pasión de Durero.

³² Bartsch, A.: *The Illustrated Bartsch...*, T. X, op. cit. pág. 126.

³³ Serrera, J. M.: *Cát. Exp. Zurbarán*, 1988, pág. 174, Cát. 18.

³⁴ Bartsch, A.: *The Illustrated Bartsch...*, op. cit. pág. 64.

³⁵ Soria, M. S.: *Art. Cit. «Algunas fuentes...»*, 1955.

Inexplicablemente en el *Cat. Zurbarán*, 1988 no se menciona la relación entre *Hércules* y *Anteo* y Sebald Beham, en cambio sí se menciona la del centauro de *La muerte de Hércules*, relacionado también, por soria, con los grabados de Beham.

³⁶ Orozco Díaz, E.: «Retratos a lo divino» en *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada, 1989, págs. 31-35.

³⁷ Soria, M. S.: *Art. Cit. «Some Flemish sources...»*, 1948, pág. 256.

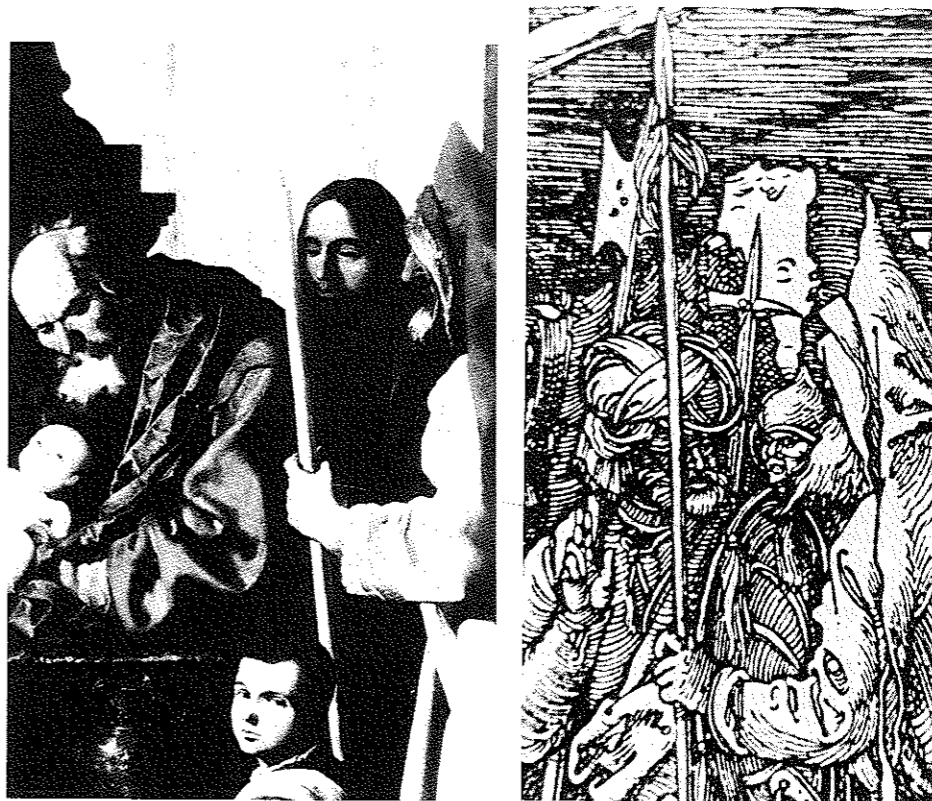
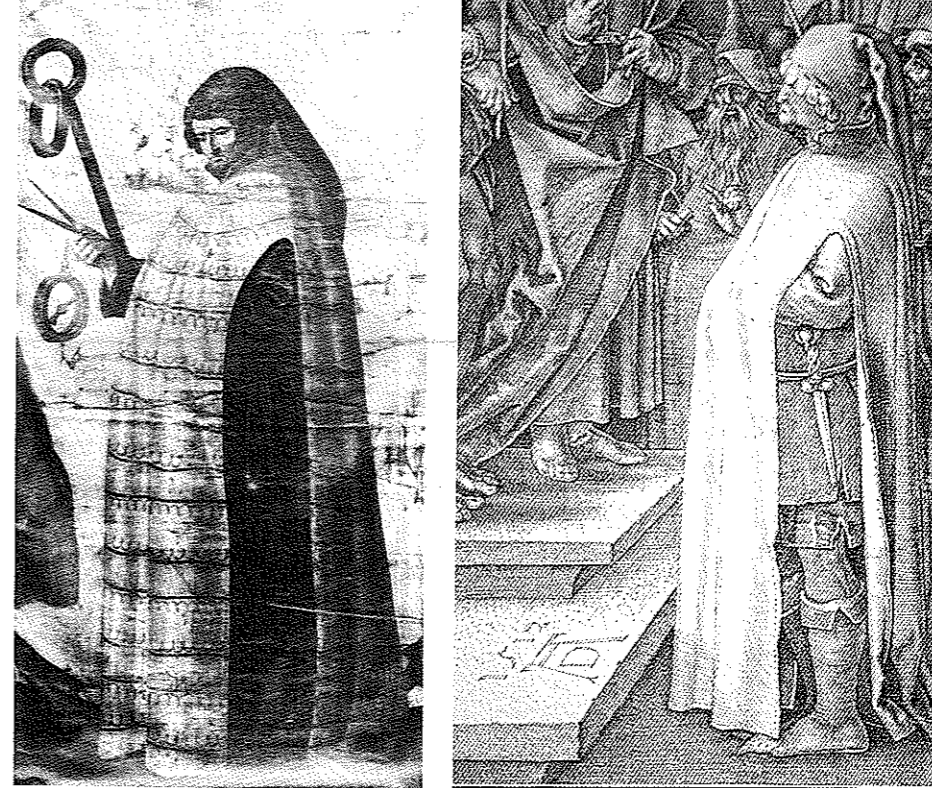


Fig. 13. Obrador de Zurbarán: *Zabulón*. Museo de la Academia de Bellas Artes de Puebla. México.

Fig. 14. Alberto Durero: Detalle del grabado *Jesús ante el pueblo*.

Fig. 15. Francisco de Zurbarán: *La Circuncisión*. Detalle. Museo de Grenoble.

Fig. 16. Alberto Durero: *Jesús en la Cruz*. Detalle. Grabado.

rán utilizó el grabado de Hans Springinklee de la misma santa y perteneciente al Hortulus Animae (fig. 27). En esta ocasión Zurbarán invierte la estampa, siendo literal el Dragón y la postura de la Santa.

No creemos tampoco que se haya vinculado a estas Santas Zurbaranescas con la obra grabada en 1515 por Alberto Durero para el arco de triunfo para Maximiliano I³⁸.

En ella aparece una dama aderezada con collares y elementos suntuarios muy similares en su disposición a la *Santa Casilda* del Museo del Prado, encontrando también relaciones con los plegados del vestido, por otro lado la posición de las manos en actitud de ofrenda y su pose enteramente procesional, la vinculan con otras santas zurbaranescas como la *Santa Dorotea* del Museo de Sevilla y la *Santa Rufina* de la Catedral de Sevilla.

Volviendo al asunto de los grabados de Philippe Galle como fuente utilizada por Zurbarán, ya Soria señaló con bastante acierto, la utilización por Zurbarán de un grabado de Philippe Galle sobre composición de Maarten van Heemskerck referente a *La curación del paralítico por San Pedro*, de la serie de los Hechos de los Apóstoles, publicada en 1575, que nuestro pintor utilizó para configurar las arquitecturas que aparecen en el *San Pedro curando al paralítico* perteneciente al retablo de San Pedro de la Catedral de Sevilla³⁹ 1625-1630. Para las figuras principales que ahí aparecen señala Soria la inspiración en el *Acta apostolorum* de Martin de Vos. No se señala sin embargo en el citado trabajo de Soria que las figuras de San Pedro y sobre todo de San Juan (fig. 19), proceden del grabado de Philippe Galle de *La Muerte de Ananías y Safira*⁴⁰ realizado sobre composición de Heemskerck y perteneciente a los Hechos de los apóstoles anteriormente referidos.

No hay duda de que el personaje que acompaña a San Pedro en el grabado, San Juan, (fig. 20) ha sido utilizado literalmente, incluso en su tipo físico, para la misma figura que acompaña a San Pedro en la pintura de Zurbarán. El San Pedro no ha sido copiado de forma tan directa, manteniendo de la estampa tan solo la posición de la cabeza.

En el mismo retablo y para componer la escena de *Jesús entrega las llaves a San Pedro*, Zurbarán empleó nuevamente una estampa de la misma serie de los hechos de los apóstoles grabada por Galle; *Los Sacerdotes y los saduceos les echan la mano* de 1558, pertenecientes a las escenas de la vida de San Pedro y San Juan⁴¹.

En este caso Zurbarán aprovecha el grupo de figuras de la estampa para el grupo de apóstoles que acompañan a Jesús en el retablo. La figura que aparece en el centro de la estampa, San Pedro, ha sido utilizada por Zurbarán para disponer el San Juan que acompaña a Cristo. No hay más que fijarse en los plegados del manto que literalmente han sido copiados, cambiando el rostro barbado de San Pedro, por el juvenil de San Juan. El resto de los volúmenes que aparecen en la estampa, han sido empleados por Zurbarán, para disponer algunos de los personajes que componen la escena.

Para la *Pentecostés* del Museo de Bellas Artes de Cádiz, cuya vinculación americanista precisó Serrera⁴², Zurbarán utilizó también los grabados de Philippe Galle, ya que, el personaje de primer término en la izquierda del lienzo, está sacado del personaje que en idéntica disposición se encuentra en el grabado de Galle sobre composición de Heemskerck de *Los dos apóstoles con los suyos*, perteneciente a la serie de los hechos de los apóstoles, grabado en 1558⁴³.

Estas son las fuentes de Philippe Galle que Zurbarán utilizó para componer algunas de sus obras, pero hemos de decir, que gran número de personajes que aparecen en las estampas de dicho grabador,

³⁸ Bartsch, A.: *The Illustrated Bartsch...*, op. cit. T. X, pág. 233.

³⁹ Soria, M. S.: *The paintings of Zurbarán*, Phaidon, Londres, 1953, Cat. 89.

⁴⁰ González de Zárate, J. M.: *Real Colección de Estampas...* op. cit. Philippe Galle, n. 24.6 (1725).

⁴¹ *Ibidem*, Philippe Galle, n. 23.3 (1716).

⁴² Serrera, J. M.: «Datos para la historia de la Pentecostés de Zurbarán del Museo de Bellas Artes de Cádiz y su vinculación americanista», *Archivo Hispalense*, 1984, n. 203, págs. 179-187.

⁴³ González de Zárate, J. M.: *Real colección de estampas...* op. cit. Philippe Galle, n. 23.6 (1719).

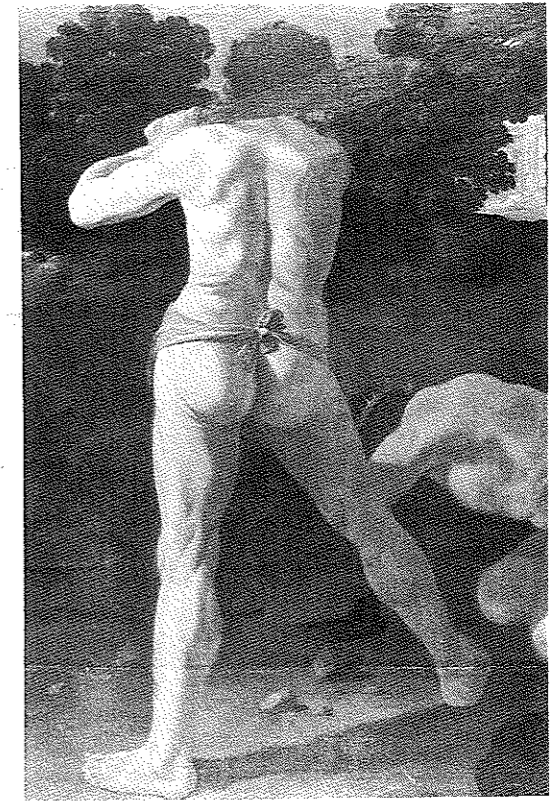


Fig. 17. Alberto Durero: *Hércules*. Grabado.

Fig. 18. Francisco de Zurbarán: *Hércules dando muerte al Rey Gerion*. Detalle. Museo del Prado.

Fig. 19. Francisco de Zurbarán: *San Pedro y San Juan*. Retablo de San Pedro. Catedral de Sevilla.

Fig. 20. Philippe Galle: *La muerte de Ananías y Safira*. Detalle. Grabado.

inspiraron a nuestro pintor para detalles aislados de personajes de sus obras, así como de ciertos elementos de su vestuario, como mantos, plegados y cortinajes, e incluso para sus fondos arquitectónicos como veremos en la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*. Philippe Galle se presenta como un nuevo componente junto con Alberto Durero a la hora de entender las fuentes zurbaranescas.

Especial estudio requiere una de las obras más importantes de Zurbarán, la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, realizada en 1631 y ampliamente analizada en su relación con estampas por Serrera⁴⁴.

No creo que se haya vinculado esta obra maestra con dos grabadores; por un lado con la estampa de Cornelis Cort de *San Lorenzo* de 1576 sobre composición de Zuccaro⁴⁵ y por otro lado con los grabados de Philippe Galle sobre composición de Hans Vredemann de Vries, de su serie de pozos, pues son éstas las estampas que utiliza para copiar sus fondos arquitectónicos.

Sin embargo sí había sido vinculada esta obra con un grabado de Agostino Carraci, *El cordón Franciscano*, y con otro de Cort también sobre composición de Zuccaro, *La disputa de los Santos Padres de la Iglesia sobre el Santo Sacramento*.

No obstante, sin olvidar las otras estampas citadas, la de *San Lorenzo* de Cornelis Cort, parece inspirar tanto la composición como las luces, e incluso ciertos volúmenes que pasaremos a analizar.

Sin duda esta obra, como estudia Serrera, tenía precedentes compositivos en la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII, en la *Apoteosis de San Hermenegildo* de Uceda y Alonso Vázquez. Pero la estampa que presentamos resuelve varios puntos. En primer lugar observamos como las dos zonas aparecen resueltas de igual modo. En la parte terrena los volúmenes de Fray Diego de Deza y Carlos V corresponden en el grabado con San Lorenzo y el Papa, que por otra parte, reposa en un almoadón similar al de Carlos V. Este también ha sido vinculado por Serrera con el Papa que aparece en el grabado de Carraci.

Otro elemento bastante interesante es el arco de triunfo que aparece en la estampa uniendo cielo y tierra. De él puede proceder, simplificada, la pilastra del centro del cuadro.

En el segundo cuerpo del lienzo sitúa a los personajes en una nebulosa similar a la de la estampa, sustituye la Coronación de la Virgen por la imagen de Santo Tomás, flanqueado por los Padres de la Iglesia que repiten el esquema de los del convento de San Pablo pero esta vez sedentes. Los ángeles y querubines que aparecen, vinculados también a Roelas, se toman literalmente de la estampa citada. Nos referimos a las cabezas de la parte inferior de Cristo y la Virgen que se sitúan en el grabado al lado de la Coronación. El ángel con las manos juntas aparece en el cuadro en la parte superior izquierda al igual que el Espíritu Santo en forma de paloma que se copia de la estampa.

A un lado y otro aparecen San Pablo y Santo Domingo y Cristo y la Virgen. El San Pablo ha sido vinculado certeramente⁴⁶ con un grabado de Callot del mismo santo.

Finalmente advertimos también como la distribución de luces que presenta el cuadro, está tomada fielmente de la que se advierte en la estampa de C. Cort. Este punto nos lo explica también Palomino, cuando trata de como el pintor aprovechado, ha de pintar por una estampa. Nos dice Palomino que: «Son raras las estampas que transmiten realces o toques de luz aunque hay algunas puntuales, que ni aun eso les falta; pero son muy raras».

Los tres claros que aparecen en la estampa y las sombras son utilizadas para disponer la composición que hemos comentado. Por el contrario advierte Palomino que: «En las estampas, todos los claros son iguales y sólo la diferencia de oscuros gradúa los términos»⁴⁷.

Es pues este ejemplo importante a la hora de comprender como una estampa puede ser utilizada como fuente de inspiración para situar volúmenes, luces y en definitiva para disponer una composición tal

⁴⁴ Serrera, J. M.: *Opus Cit*, 1988, pág. 180.

⁴⁵ Bartsch, A.: *The Illustrated Bartsch...*, op. cit., T. LII, pág. 165.

⁴⁶ Serrera, J. M.: *Opus Cit*, 1988, pág. 183.

⁴⁷ Palomino, A.: *Museo Pictórico y escala óptica*, Aguilar, 1947, pág. 523.

como explica Palomino de la siguiente forma: «Viendo otra historia bien organizada tomar solamente aquel concepto del todo, aprovechándose de algunas de sus actitudes que les parecieran más galantes, arreglando los trajes y acordando las figuras según conviniera a la expresión del asunto»⁴⁸.

Más interesante aún es el haber podido precisar las fuentes que utilizó Zurbarán a la hora de construir sus fondos arquitectónicos en la obra que estudiamos, ya que, en ocasiones, han sido asimilados a fondos propios de la arquitectura manierista sevillana⁴⁹. Nada más lejos de la realidad ya que como se evidencia en los fondos de la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, (fig. 21), Zurbarán empleó nuevamente a Philippe Galle como fuente gráfica de su *Serie de Pozos* sobre composición de Hans Vredemann de Vries⁵⁰ (figs. 22 y 23).

Para la parte derecha del fondo arquitectónico copia el edificio de manera literal, tanto en las arcadas, como pilastras y balaustrada. La parte izquierda del fondo arquitectónico, la calle en perspectiva y el edificio con puerta y ventanas ha sido igualmente copiado de otra estampa de la misma serie de los pozos. Queda pues demostrado que esas arquitecturas que para Martín González no eran más que decorados de teatro proceden pues de fuentes grabadas y en modo alguno hacen referencia a la arquitectura manierista sevillana.

Finalmente considero importante hacer referencia a una última fuente grabada que hasta ahora tampoco había sido precisada para la realización del problemático e importante lienzo de la Cartuja de Santa María de las cuevas de *San Hugo visitando el refectorio* (fig. 24) con el grabado de un banquete de la novela florentina de *Gualteri e Griselda* ca. 1550⁵¹ (fig. 25). Dicho lienzo, había sido puesto en relación con un grabado de Bernardino Passeri de su serie de *Escenas de la Vida de San Benito* por M. Soria⁵². Pienso que el lienzo de la Cartuja guarda más relación con el grabado que ahora presentamos. Sin embargo, el grabado que Soria propone, parece ser con mucha más verosimilitud, la fuente gráfica para el cuadro de Vicente Carducho de *San Hugo visitando el refectorio* del Museo de Tortosa, que procedía de la serie del Paular y que fue destruido⁵³.

Analizando el grabado de la novela florentina junto al cuadro de *San Hugo visitando el refectorio* de Zurbarán, varios elementos son evidentemente comunes. En primer lugar observamos como la disposición de la mesa, el número de comensales y el paje de delante son los mismos en el cuadro que en el grabado.

Zurbarán invierte la disposición del paje que se encuentra en primer plano y dispone encima de la mesa panes, jarras y platos de la misma manera en como aparecen en el grabado de la novela florentina. Nuevamente en este ejemplo se nos plantea el tema de la capacidad de nuestro pintor en transformar un grabado del XVI en un cuadro barroco, donde la perspectiva y la espacialidad no están resueltas de manera satisfactoria.

Dichas deficiencias pueden apreciarse también en el citado grabado, lo que hace ver en Zurbarán, que su torpeza compositiva deviene de su servilismo a estampas y composiciones ya vistas.

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 533.

⁴⁹ León, A.: *Los fondos de arquitectura en la pintura sevillana*, Arte Hispalense, n. 37, Sevilla, 1984, pág. 67. La Dra. Aurora León también apuntó la posibilidad de que estos fondos pudieran estar inspirados en grabados manieristas alemanes u holandeses.

Pita Andrade, J. M.: *Art. Cit.* «El arte de Zurbarán en sus inspiraciones...», 1965. Aquí se ofrece un estudio de los fondos arquitectónicos y de la composición en Zurbarán. Ciertos estudiosos como Guinard: *Zurbarán, op. cit.* n. 25 incluso identifican el edificio del fondo de La apoteosis de Santo Tomás de Aquino con el edificio del colegio universitario dominico. Para los fondos de arquitectura; Calvo Castellón, A.: *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*, Granada, 1982.

⁵⁰ González de Zárate, J. M.: *Real Colección de estampas...* op. cit. Philippe Galle, n. 64.16 (2017) y 64.18 (2019).

⁵¹ Kristeller, P.: *Early Florentine Woodcuts*, London, 1897, pág. 42, n. 50.

⁵² Soria, M. S.: *Art. Cit.* «Algunas Fuentes...», 1955.

⁵³ Angulo-Pérez Sánchez: *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, SCIC, Madrid, 1969, lám. 105.

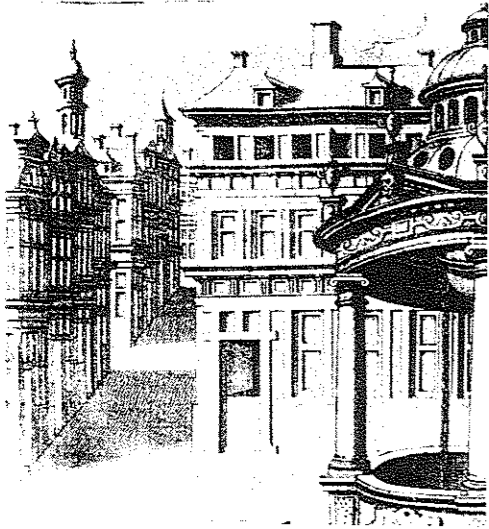
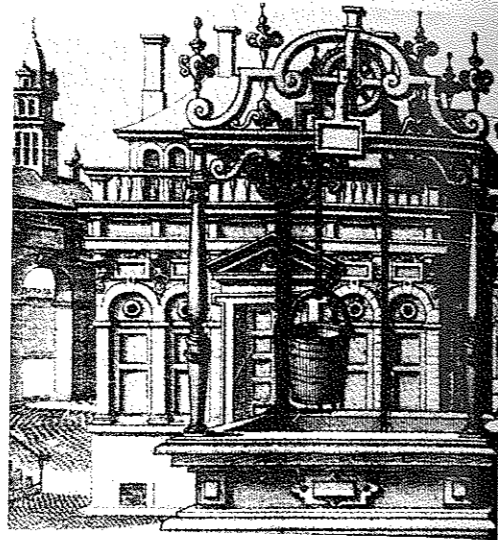


Fig. 21. Francisco de Zurbarán: *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*. Detalle. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Fig. 22. Philippe Galle: *Serie de Pozos*. Detalle. Grabado.

Fig. 23. Philippe Galle: *Serie de Pozos*. Detalle. Grabado.

Fig. 24. Francisco de Zurbarán: *San Hugo visitando el refectorio*. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Fig. 25. Anónimo Florentino: Grabado de un banquete perteneciente a la novela *Gualteri e Griselda*.

Fig. 26. Francisco de Zurbarán, *Santa Margarita*. National Gallery. Londres.

Fig. 27. Hans Springinklee, *Santa Margarita*. Grabado. Invertido.

Pero lo más interesante de la relación vendría en conocer como Zurbarán encontró dicha novela florentina. Sin duda alguna la Sevilla del momento ofrecía posibilidades abundantes en el comercio de libros y en cualquier biblioteca nobiliaria pudo resolver el problema de la composición del lienzo de la Cartuja sevillana.

Un tercer elemento es la arcada que se aprecia al fondo del grabado, que tiene su correspondencia también en el lienzo. Las arcadas que aparecen en la estampa se transforman, por último, en un lienzo rectangular de *La Virgen en su huida a Egipto* y *San Juan Bautista haciendo penitencia*. Esta Virgen con el niño fue certeramente vinculada por M. Soria con un grabado sobre una obra de Abraham Bloemaert⁵⁴.

Como se puede apreciar el grabado parece inspirar a Zurbarán para la composición general del cuadro, sin olvidar otros aspectos importantes, como el que apunta Baticle en el frontalismo y en el esquema medieval de obras del trecento italiano como se aprecia en las *Bodas de Caná* de Giotto de la Capella degli Scrovegni de Padua⁵⁵. Este frontalismo, así como el cuadro sobre las cabezas de los comensales se observa también en el grabado de Passeri citado por Soria.

Con estas notas hemos pretendido hacer ver lo variado de las fuentes de inspiración que Zurbarán utilizó, reelaboradas en ocasiones, por el filtro de su sensibilidad y personalidad.

De todo lo expuesto es particularmente importante la utilización de grabados de Durero en su *Pequeña Pasión* y sobre todo el protagonismo que tuvieron en su creatividad los grabados de Philippe Galle que seguramente, poseía en gran número en su taller.

⁵⁴ Soria, M. S.: Art. Cit. «Algunas Fuentes...», 1955.

⁵⁵ Baticle, J.: *op. cit.* 1988, pág. 306.