



ABRIR PARTE II. II.5.-

II.6 Otros grabadores alemanes, flamencos y holandeses

Otros grabadores alemanes, flamencos y holandeses

Junto al análisis específico que hemos realizado sobre la utilización de los grabadores nórdicos más representativos de los siglos XVI y XVII, recogemos ahora una serie de ejemplos bien significativos, que completan, a manera de apéndice, las fuentes más usuales utilizadas por los pintores andaluces del siglo XVII.

Preferimos agrupar aquí los aportes, -puntuales en algunas ocasiones, más reiterativos en otras-, de determinadas estampas o de determinado grabador, lo que nos hace concluir desde luego que el caudal flamenco fue muchísimo más utilizado que el alemán, francés e incluso que el italiano, como más adelante veremos.

Esta preferencia por lo flamenco -evidente como hemos dicho en la pintura andaluza del XVII- puede tener también relación con el mayor carácter devoto, dramático y teatral de la pintura flamenca, tal y como nos deja bien claro Miguel Angel en sus diálogos con Francisco de Holanda, diferenciando la supremacía de la pintura italiana muy por encima del carácter puramente devocional de la flamenca y destinada a una clientela menos exigente y poco preparada culturalmente:

"La Pintura de Flandes -respondió de espacio el Pintor- satisfará señora generalmente a cualquier devoto más que ninguna de Italia, la cual nunca le hará llorar una sola lágrima, y la de Flandes muchas. Esto, no por el vigor y bondad de la tal pintura, sino por la bondad de aquel tal devoto. A mujeres

parecerá bien, principalmente a las muy viejas y muy mozas, y ansimismo a frailes y monjas, y a algunos caballeros desmúsicos de la verdadera armonía. Pintan en Flandes propiamente para engañar la vista exterior, o cosas que os alegren, o de que no podáis decir mal, así como Santos y Profetas. El su pintar es trapos, mazonerías, verduras de campos, sombras de árboles, y ríos y puentes a que ellos llaman payságenes, y muchas figuras acia cá, y muchas acia acullá; y todo esto, aunque parece bien a algunos ojos, en la verdad está hecho sin razón y sin arte, sin simetría, ni proporción, sin advertencia de escoger y sin desembarazo y, finalmente, sin ninguna sustancia ni nervio; y con todo, en otra parte se pinta peor que en Flandes. No digo tanto mal de la Pintura flamenca porque sea toda mala, sino porque quiere hacer tanta cosa bien (cada una de las cuales sólo bastaba por muy grande) que no hace ninguna bien. Solamente a las obras que se hacen en Italia podemos llamar casi verdadera pintura; y por eso, a la buena llamamos italiana; y cuando en otra tierra así se hiciese, de aquella tierra o provincia le daríamos el nombre; y la buena de esta no hay cosa más noble ni devota."⁷¹³

Por lo que respecta al caso de los alemanes, tan sólo en el caso de Alberto Durero, ya tratado monográficamente en un capítulo, se puede hablar de la presencia importante de un maestro alemán por lo menos en la primera mitad del siglo XVII.

De otros artistas germánicos del siglo XVI, es curioso ver el eco que tuvo la obra de Hans Schäufolein (1483-1538/40), grabador especialmente dedicado a la Xilografía, discípulo de

⁷¹³ Holanda, F., De la Pintura antigua, 1548, Ed. Madrid, 1921, p. 153-154. La primera traducción en castellano fue realizada por Manuel Denis, 1563. El más completo estudio y edición crítica es la de Angel González, Lisboa, 1983

Durero y que destacó también en el campo de la ilustración de libros.

Su especial atención al campo de la estampación de naipes, hizo que sus personajes fueran modelo predilecto para ciertos tipos de Zurbarán, realizados a veces como si fueran Reyes de baraja, en el caso que nos ocupa alemana. Como veremos más adelante este tipo de personajes de figura entera, generalmente aislada, con un paisaje al fondo, repiten modelos que hemos localizado en estampas sobre todo flamencas y hacen claro, como analiza Pérez Sánchez, que, en Zurbarán sean: "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"⁷¹⁴.

Estos convencionalismos, que advertimos en las estampas flamencas y alemanas hacen que sus personajes sean, efectivamente, como maniquies que articulan sus gestos a conveniencia del autor, del asunto y sobre todo de la demanda de la clientela, en el caso de Zurbarán americana, ya que este mercado prefería figuras aisladas que cumplieran la función religiosa a bajo coste.

Este ejemplo de rigidez y estatismo se advierte en la estampa del naipe de baraja del palo de corazones del alemán anteriormente citado Hans Schäufolein (Fig. 337) realizado en 1535⁷¹⁵ y que Zurbarán toma como fuente para su David de colección

⁷¹⁴ Pérez Sánchez, A.E., "Torpeza y humildad de Zurbarán" en Goya, 1965, p. 267

⁷¹⁵ Geisberg, M., The German Single-Leaf Woodcut 1500-1550, New York, 1974, T. III, p. 1065

particular⁷¹⁶ (Fig. 338). En esta ocasión el pintor de Fuente de Cantos 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 izquierda que en el grabado se apoya en un corazón que Zurbarán transforma en la cabeza de Goliat. En esta ocasión el artista sabe evitar la sequedad de la estampa, dotándola de una mayor vida.

Sorprende el delicado semblante, la suavidad y riqueza de los plegados, así como la manera en como se transforma el sombrero y sobre todo el cuello de la camisa que se transforma en un elegante juego de borlas y caireles.

Este naipe utilizado, de baraja alemana de hacia 1535 y perteneciente a un conjunto de 48 cartas, nos mueve a investigar más sobre esta relación, sobre todo por ser un elemento de fácil transmisión y difusión en la Sevilla cosmopolita del momento, donde pudo haberla conseguido de algún mercader extranjero. Así no parece raro que otros muchos personajes zurbaranescos estén inspirados en cartas, merced a su similitud en gestos y movimientos.

Parece evidente que el origen de los Naipes es árabe⁷¹⁷, 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

⁷¹⁶ Navarrete Prieto, B., "Otras Fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, p. 363

⁷¹⁷ Lacroix, P., Les Arts au moyen age et a la époque de la Renaissance, París, 1869. APUD, Janer, F., "Naipes o cartas de jugar y dados antiguos con referencia a los juegos del Museo Arqueológico Nacional" en Museo español de antigüedades, T. III, 1874, pp. 43-63

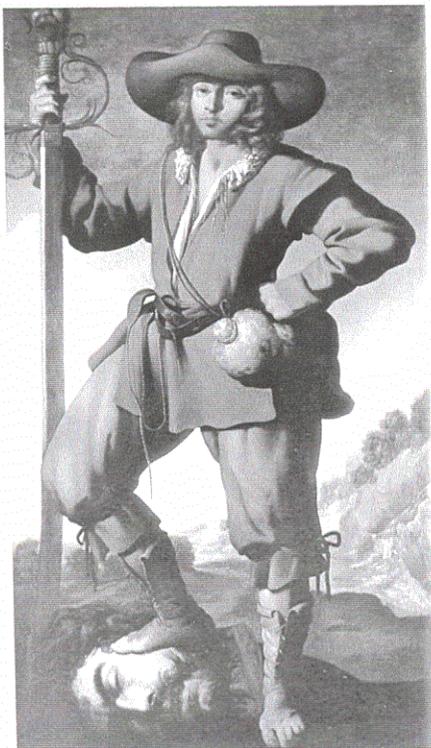


Fig. 338 Zurbarán, David, Nueva York, Colección particular



Fig. 337 Hans Schaufelein, Naipo de corazones, grabado perteneciente a una baraja de cartas alemana



Fig. 339 Zurbarán, Santa Margarita, Londres, National Gallery



Fig. 340 Hans Springinklee, Santa Margarita, grabado perteneciente al Hortulus Animae

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 y remite sin duda, también a la historia de David.

Durante el reinado de Enrique III de Francia, los fabricantes de cartas vistieron a sus personajes con los atuendos que usaban las damas y caballeros de la corte, si bien exagerándolos o mejor dicho ridiculizándolos. Los Reyes llevan la barba terminada en punta, sombrero de plumas, justillo o jubón acuchillado, las reinas llevan los peinados de la época y los corpiños y verdugados que usaban las damas más elegantes.

Todo esto que citamos íntegramente del estudio de P. Lacroix, nos hace intuir posibles relaciones y modelos también para las santas zurbaranescas que por otra parte siguen también composiciones de xilografías alemanas como las del alemán Hans Springinkle (1495-después de 1522) discípulo de Durero.

Orozco Díaz⁷¹⁸ analizó 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 Soria⁷¹⁹ sin embargo, las Santas en modo alguno vestían atuendos contemporáneos, citando su relación con modelos grabados de Pieter de Baillin para la configuración de sus

⁷¹⁸ Orozco Díaz, E., "Retratos a lo divino" en Temas del Barroco de poesía y pintura, Granada, 1989, pp. 31-35

⁷¹⁹ Soria, M.S., "Some Flemish sources of Baroque Painting in Spain" en The Art Bulletin, 1948, XXX, p. 256

Santas, en especial la Santa Casilda del Prado, que ya analizamos en relación con el Arco de Maximiliano de Durero (Fig. 31-32).

Retomando el influjo que proponíamos a propósito de las xilografías del alemán Springinklee y las santas zurbaranescas nada más evidente que el paralelo existente entre la Santa Margarita de Zurbarán de la National Gallery de Londres (Fig. 339) y la santa del mismo nombre perteneciente al Hortulus Animae del citado grabador⁷²⁰ (Fig. 340). El pintor invierte la estampa y la utiliza para siluetear el modelo de la Santa, además de colocar el brazo de idéntica manera. Otra relación esta vez fidelísima, es la que apreciamos en la boca abierta y la lengua del dragón, además de en la manera de plegar la saya y caer ésta en forma recta.

Pero volviendo a Schäufole in en 1507 abrió una composición de Cristo con la cruz auestas camino del Calvario⁷²¹ (Fig. 341) que sería muy empleada en la Sevilla del XVI y XVII para la configuración de este tema.

Quien primeramente siguió esta composición debió ser Luis de Vargas en su obra del mismo asunto realizada para las gradas de la Catedral de Sevilla y que aún hoy se conserva en el mismo hueco tras una reja, totalmente repintada y en muy mal estado de conservación a causa del lugar que ocupa.

Sabemos que esta obra es de Luis de Vargas, entre otras cosas porque en una tabla de Pacheco firmada y fechada en 1589, actualmente en paradero desconocido⁷²², en el reverso figuraba la

⁷²⁰ Bartsch, A., The Illustrated... T. VII, New York, 1980, p.111

⁷²¹ Geisberg, M., Opus Cit., T.III, p. 992

⁷²² Valdivieso, E. y Serrera, J.M., Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII, Sevilla, 1985, p. 75, Cat. 127

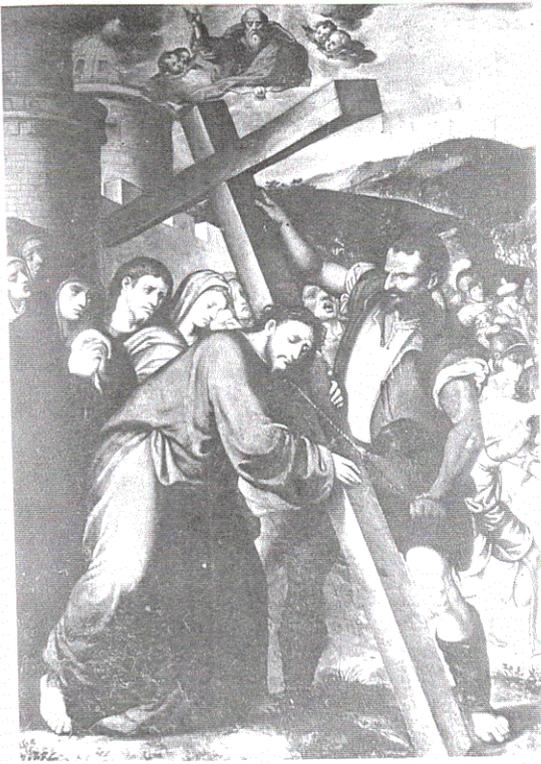


Fig. 342 Francisco Pacheco, Cristo camino del Calvario, Colección particular

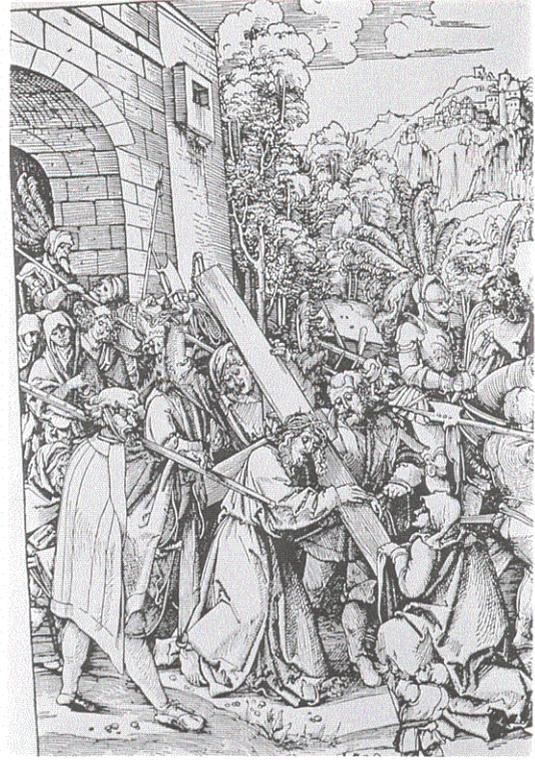


Fig. 341 Hans Schaufelein, Cristo con la cruz auestas, grabado

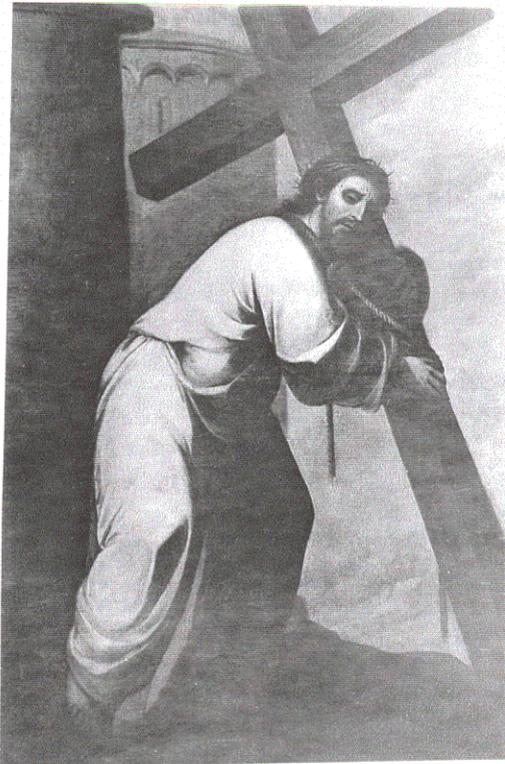


Fig. 343 Anónimo, Cristo camino del Calvario, Sevilla, Iglesia del Patrocinio

inscripción: "Esta pintura es exactamente igual a la obra de Luis de Vargas que se ve en las gradas de la Catedral".

Por lo tanto nos tenemos que conformar con esta obra de Pacheco, (Fig. 342) para ver el modo en como Luis de Vargas alteró la estampa de Schäufelein. La fundamental -en la tabla de Pacheco- es la alteración en el tipo de cruz y en la supresión de la Verónica que aparece en primer término con el paño, además de suprimir el personaje que aparece en la estampa a la izquierda. Por lo demás, con variantes, los tipos encuentran gran parecido con la estampa, sobre todo el grupo de las Marías y San Juan que aparecen a la izquierda.

Esta obra de Pacheco firmada en 1589 es para nosotros de gran importancia ya que está realizada un año después de su trabajo en el retablo de la Virgen de Belén de las Casa Profesa de los Jesuitas, actual Iglesia de la Anunciación de Sevilla, y la grafía del texto de la fecha que aparece en éste retablo "Mense Junii anni 1588" es exactamente la misma que la que aparece en la tabla de 1589.

De la composición de Shäufelein, sobre todo del Cristo con la cruz a cuestras aislado hay bastantes copias, entre ellas la que se encuentra en la iglesia del Patrocinio de Sevilla de 2,05 x 1,48 m., (Fig. 343) lo que nos evidencia que lo más probable es que todos siguieran el modelo de Luis de Vargas tal y como deja clara la inscripción de la obra de Pacheco.

Otro grabador alemán, también seguidor de Durero y que fue empleado por Zurbarán es el artista de la escuela de Nuremberg

Heinrich Aldegrever (1502-1555-61). Fue Serrera⁷²³ quien puntualizó la relación evidente existente sobre todo entre los Evangelistas que pertenecieron al desaparecido retablo de la Cartuja de Jerez y que actualmente se conservan en el Museo de Cádiz y las estampas del mismo asunto de Aldegrever, fechadas en 1539⁷²⁴.

Sobre todo la fidelidad es absoluta en el San Juan evangelista (Fig. 344-345) y el San Mateo (Fig. 346-347) ya que, sobre todo en el primero, hasta el tipo físico, actitud y dobleces de su túnica son idénticos. En el plano superior se suprime la Virgen que se se aparece a San Juan en la isla de Patmos y aparece en el grabado. Además se añade un paisaje que está muy en relación con los empleados por Zurbarán en obras como sus Hijos de Jacob.

El otro evangelista, San Mateo, ha sido realizado siguiendo a la estampa en todos sus detalles también incluso en la presencia del ángel que porta una filacteria. Lo curioso es observar como Zurbarán sabe dotar a las telas, personajes y entorno de un mayor naturalismo dando además a los modelos una corporeidad y masividad casi escultórica, cualidad que destaca en la obra del pintor extremeño. Los demás evangelistas San Lucas y San Marcos siguen en menor medida el modelo de Aldegrever, aunque su posición de tres cuartos es similar en las estampas.

⁷²³ Serrera, J.M., "Influencias de grabados germánicos en la pintura española del del siglo XVII: Aldegrever y Zurbarán" en I Congreso Español de Historia del Arte, Sección I, Trujillo, 1977. Publicado posteriormente "Aldegrever y Zurbarán. Los evangelistas del Museo de Bellas Artes de Cádiz" en Gades, Revista del Colegio Universitario de Filosofía y Letras de Cádiz, 7, 1981, pp. 107-114

⁷²⁴ Hollstein, F.W.H., German Engravings, Etchings and Woodcuts (ca. 1400-1700), Amsterdam, s.a., I, p. 35



Fig. 345 Zurbarán, San Juan Evangelista, Cádiz, Museo de Bellas Artes



Fig. 344 Aldegrevier, San Juan Evangelista, grabado

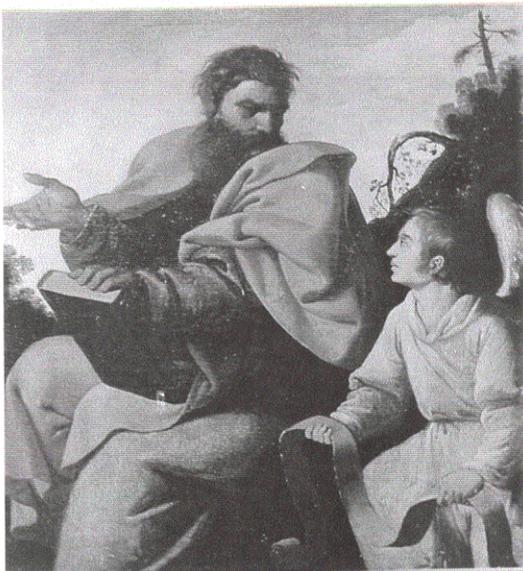


Fig. 347 Zurbarán, San Mateo, Cádiz, Museo de Bellas Artes



Fig. 346 Aldegrevier, San Mateo, grabado

Como puede observarse el característico pliegue cortante que aparece en el grabado y que es característica propia de las estampas germánicas sobre todo de las xilografías, se convierte en la enérgica línea delimitadora en la obra de Zurbarán.

Entre los discípulos de Zurbarán, también los influjos de las estampas alemanas configuraron los característicos pliegues cortantes de que hemos hablado más arriba. Es el caso por ejemplo del pintor Ignacio de Ries al que recientemente Serrera ha atribuido, cremos que con buen criterio, una Reina de los cielos que pertenece a la Colección del Banco Central Hispano⁷²⁵ (Fig. 348) y que fue analizada en relación a su fuente y huella zurbaranesca por D. Diego Angulo⁷²⁶. La estampa en cuestión fue abierta en 1510 y presenta el monograma M.G. (Fig. 349), probablemente referente a Mathias Grünewald⁷²⁷ (1475-1528). La copia es tan absoluta que Angulo planteaba en su artículo citado hasta que punto podíamos considerar como barrocas las composiciones de nuestros maestros del siglo XVII, toda vez que copiaban composiciones del XVI que en ocasiones como esta, reflejaban un arcaísmo iconográfico anclado en el primer renacimiento, aún tan goticista. La alteración con respecto al modelo tan solo se observa en la corona de la Virgen y en las estrellas, quizás por indicativo del comitente, así como en los rostros de la Virgen, el Niño y los ángeles que son muy semejantes a los que aparecen en las pocas obras conocidas de

⁷²⁵ Colección Central Hispano. Del Renacimiento al Romanticismo, Madrid, 1996, p. 58

⁷²⁶ Angulo Iñiguez, D., "Una supuesta composición de Mathias Grünewald y nuestra iconografía barroca" en Archivo Español de Arte, 87, 1948, pp. 255-258

⁷²⁷ Schonberger, The Drawings of Gruenewald, Nueva York, 1949, p. 98



Fig. 348 Ignacio de Ries, Reina de los Cielos, Colección Central Hispano



Fig. 349 Mathias Grunewald?, Virgen con el Niño, grabado



Fig. 350 Zurbarán, La lucha de Hércules con Anteo
Madrid, Museo del Prado

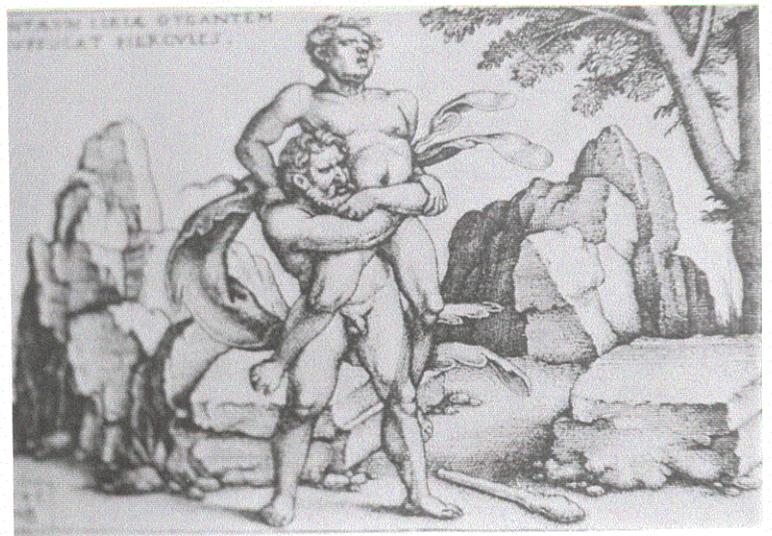


Fig. 351 Hans Sebald Beham, La lucha de Hércules con Anteo, grabado

Ignacio de Ries.

Otro grabador alemán perteneciente a la órbita de Durero y que también sería empleado por Zurbarán es Hans Sebald Beham (1500-1550) tal y como acertó a ver Soria⁷²⁸.

Sus estampas se caracterizan por una gran dignidad de estilo y fuerza de expresión, inspirándose a veces en las formas clásicas de Marcantonio Raimondi. Establecido en Francfort del Mainz a partir de 1540, trabajó junto al grabador alemán Georg Pencz (h.1500-1550)⁷²⁹.

Fueron precisamente las estampas de Beham sobre los Trabajos de Hércules⁷³⁰ las que Zurbarán empleó para su serie del mismo asunto. Anteriormente Soria había propuesto las estampas de Cornelis Cort sobre composición 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 no resultasen enteramente convincentes.

Sin embargo los grabados de Beham que el mismo crítico presentó, fueron sin duda, los utilizados por Zurbarán como vemos en La lucha de Hércules con Anteo (Fig. 350-351) tanto en la disposición de piernas como en los brazos, y lo más importante es que su canon desproporcionado se advierte ya en la estampa. Para la Lucha de Hércules con el león de Nemea (Fig. 352-353),

⁷²⁸ Soria, M.S., "Letters to the Editor" en The Art Bulletin, XXXI, 1949, pp. 74-75 y del mismo autor, "Algunas fuentes de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 112, 1955, pp. 339-340

⁷²⁹ Delen, A.J.J., Histoire de la Gravure. Dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces Belges. Des origines jusqu'a la fin du XVIIe siècle, Paris, 1969, P.I, p. 110. González de Zárate, J.M., Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, T. I, p. 147

⁷³⁰ Bartsch, A., The Illustrated Bartsch..., T. VIII, p. 76

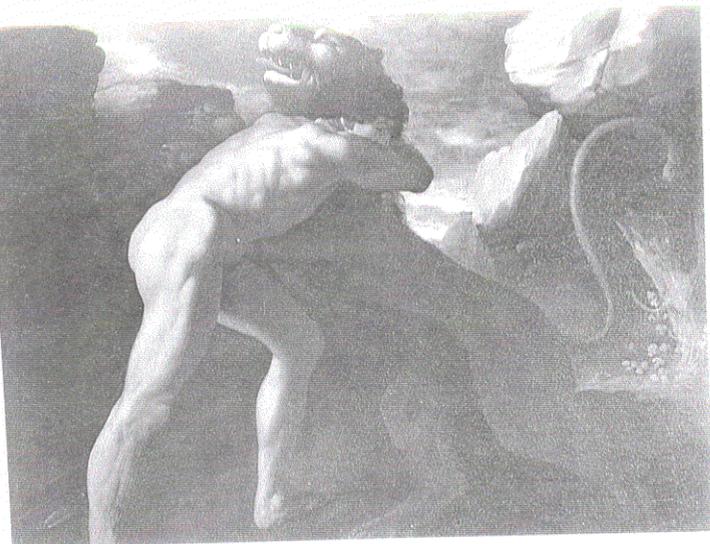


Fig. 352 Zurbarán, La lucha de Hércules con el león de Nemea, Madrid, Museo del Prado

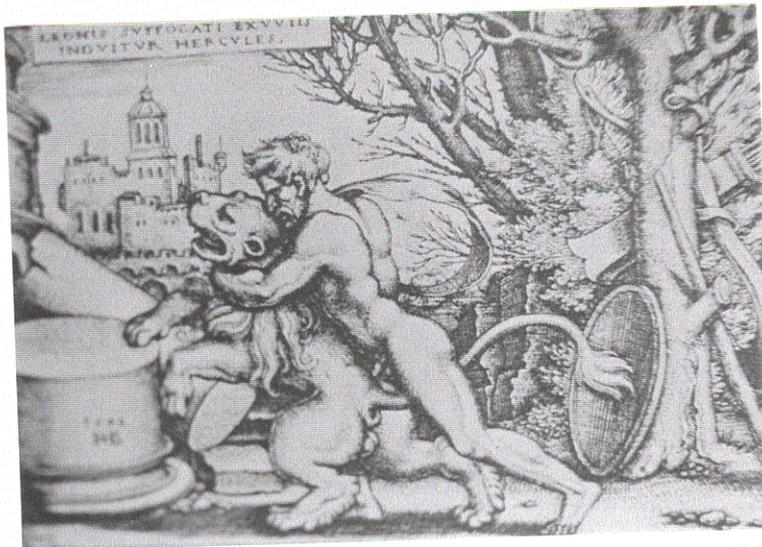


Fig. 353 Hans Sebald Beham, La lucha de Hércules con el león de Nemea, grabado

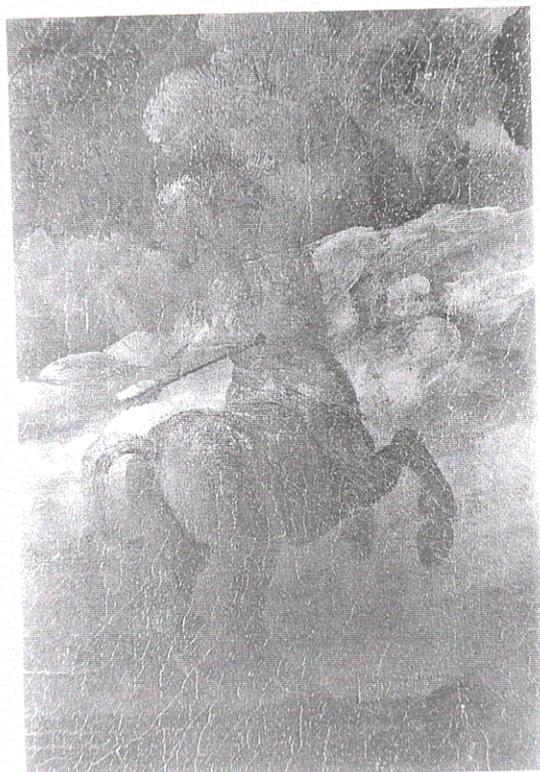


Fig. 354 Zurbarán, Hércules abrasado por la túnica del centauro Neso, detalle, Madrid, Museo del Prado

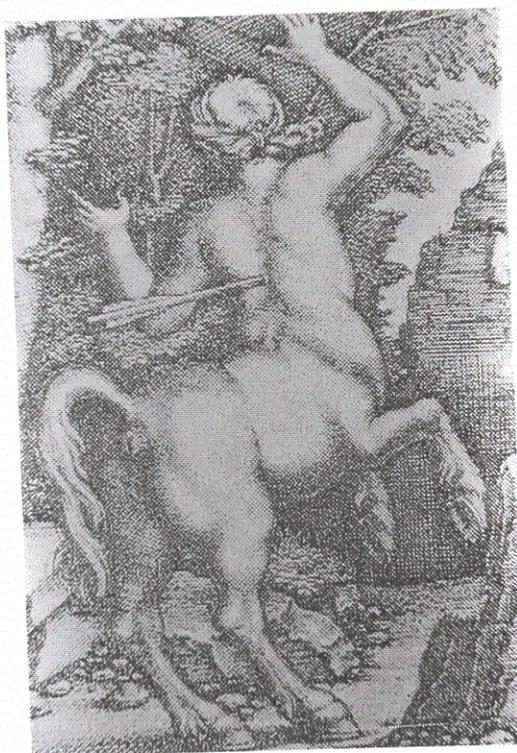


Fig. 355 Hans Sebald Beham, centauro de Hércules matando a Neso grabado, detalle

Zurbarán aprovechó la estampa correspondiente de Beham, aunque invertida, y en el centauro que aparece a la derecha del lienzo en Hércules abrasado por la túnica del centauro Neso, (Fig. 354) siguió literalmente el centauro que huye en la estampa de Beham de Hércules matando a Neso⁷³¹ (Fig. 355). Estos grabados ofrecen además los modelos de rocas aristadas y misteriosas que aparecen en los restantes lienzos de la serie de Zurbarán.

Pero además de estas fuentes, hemos localizado otras que ya tuvimos ocasión de reseñar⁷³² 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 llamativo es que Zurbarán y Velázquez debieron inspirarse o al menos manejar la misma fuente: la portada grabada por Schelte a Bolswert (ca. 1586-1659) del libro de Girard Thibault d'Anvers: Academie de l'espèe, publicado en 1628 y que versa sobre el manejo de la espada exigible a cualquier caballero⁷³³. 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.

⁷³¹ Inexplicablemente en el catálogo de Zurbarán, 1988, Serrera no menciona la evidente relación entre Hércules y Anteo y la estampa de Sebald Beham, en cambio sí menciona la del centauro de La muerte de Hércules, relacionado también por Soria con los grabados de Beham

⁷³² Navarrete Prieto, B., "Génesis y descendencia de las Doce Tribus de Israel y otras series zurbaranescas" en Zurbarán. Las Doce Tribus de Israel, Cat. Exp. Museo del Prado, 1995, pp. 87-88. Véase especialmente el capítulo monográfico dedicado a las Fuerzas de Hércules, pp. 84-91 del que utilizamos ahora gran parte de su contenido.

⁷³³ Thibault, G., Academie de l'espèe ouse demonstrent par reigles mathematiques sur le fondament d'un cercle mysterieux la theorie et pratique des vrais et iusq'a present in cognus secrets du manieement des armes a pied a cheval, 1628, Biblioteca Nacional de Madrid, Sign. ER 3099

Es este Hércules el que Zurbarán habría utilizado para realizar el mejor lienzo de la serie, Hércules detiene el curso del río Alfeo. 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 cubre su 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 modelo que utiliza Velázquez para su Príncipe Baltasar Carlos a caballo (Fig. 358-359). Para esta obra, Soria apuntó la relación con el grabado de Domitiano de Stradanus⁷³⁴ y recientemente Pérez Sánchez ha señalado la también evidente dependencia del príncipe Baltasar Carlos con respecto al grabado de Tempesta de Enrique IV⁷³⁵. 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 esta obra, Zurbarán podría haberse servido también de los modelos que aparecen en el libro de Thibault, para realizar la indumentaria de los personajes del lienzo de la Defensa de Cádiz (Fig. 360-361-362-363). Los tipos utilizados en el libro como figurines para el manejo de la espada visten las

⁷³⁴ Soria, M.S., "Las lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez" en Archivo Español de Arte, 106, 1954, lám. IV. Véase también Liedtke, W., The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship 1500-1800, New York, 1989

⁷³⁵ Pérez Sánchez, A.E., "Los grabados boloñeses del siglo XVII en la pintura española" en Lecturas de Historia del Arte, IV, Vitoria, 1994, p. 68



Fig. 358 Velázquez, Príncipe Baltasar Carlos a caballo, Madrid, Museo del Prado



Fig. 359 Schelte a Bolswert, Jinete en corbeta, perteneciente a la portada del libro de Thibault



Fig. 360 Zurbarán, Defensa de Cádiz, Madrid, Museo del Prado, detalle



Fig. 361 Schelte a Bolswert, figuri nes manejando la espada, grabado perteneciente al libro de Thibault

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 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 touts autres seigneurs et nobles fauteurs & Amateurs de la tresnobles science de manier les Armes" y debió sin duda ser conocido y apreciado en los medios de la alta nobleza madrileña.

Era una obra seguramente de gran interés para Velázquez, a juzgar por los libros localizados 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.

Pero además Velázquez utilizó como fuente también otra estampa del citado grabador alemán Hans Sebald Beham, tal y como dejó dicho Sánchez Cantón, para la realización de La Venus del espejo⁷³⁶ (Fig. 364). En este caso es la estampa de Juan Crisóstomo tentado, realizada por Beham (Fig. 365) siguiendo el modelo que aparece en la Mujer desnuda de Agostino Veneziano,

⁷³⁶ Sánchez Cantón, F.J., "La Venus del espejo" en Archivo Español de Arte, 1960, pp. 137-148



Fig. 362 Zurbarán, Defensa de Cádiz, Madrid, Museo del Prado, detalle

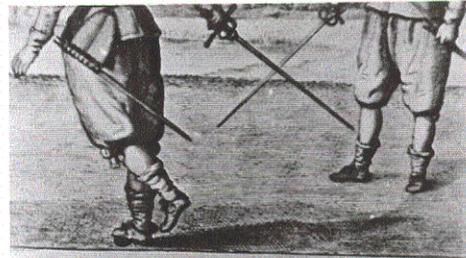


Fig. 363 Schelte a Bolswert, figurines manejando la espada, grabado perteneciente al libro de Thibault

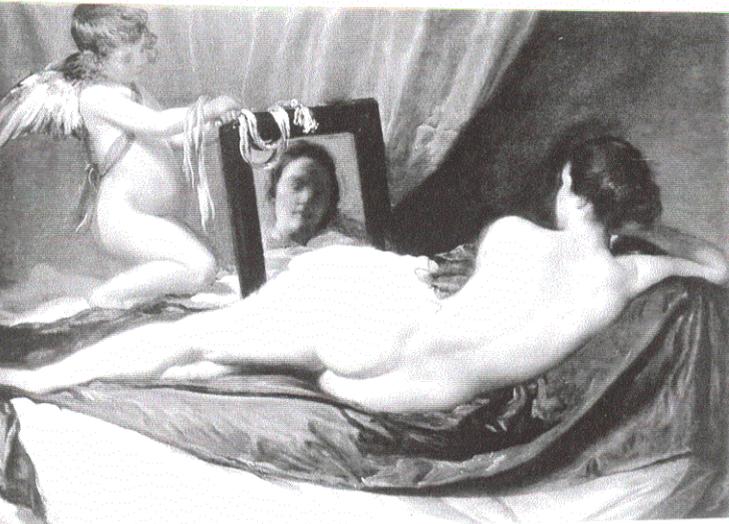


Fig. 364 Velázquez, La Venus del espejo, Londres, National Gallery

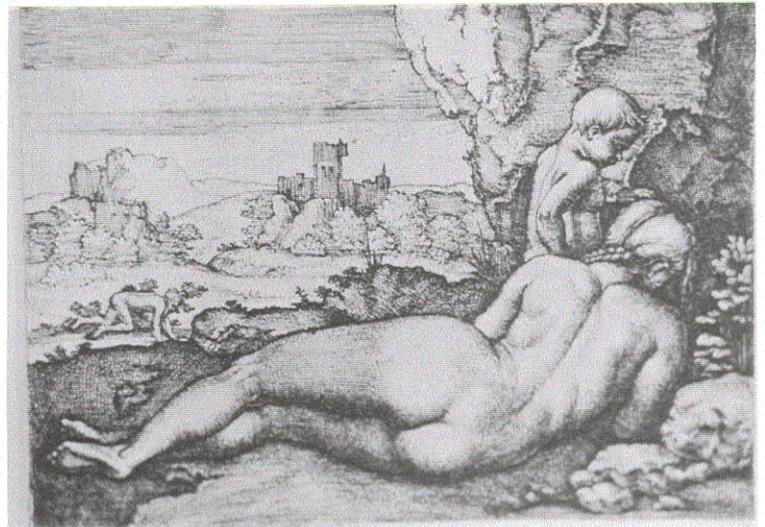


Fig. 365 Hans Sebald Beham, Juan Crisóstomo tentado, grabado

donde se ve a una diosa tendida de espaldas sobre un paño, acodada sobre una piedra, donde aparecen las iniciales A.V. y Cupido. Como advirtió Sánchez Cantón, la composición de Beham ha sido enriquecida y moralizada, ya que en ella se ve en el fondo la presencia de un anciano con barba larga andando a cuatro patas, que ha sido interpretado como Juan Crisóstomo tentado. Posteriormente Theodor de Bry (1561-1623), la insertó en el folio 13 de sus Emblemata secularia saeculi mores experimenta..., publicados en 1596 y 1611. Aparece el anciano, moralizando el tema y Cupido porta un espejo para que se mire Venus, tal y como aparece en la obra de Velázquez. Lo interesante aquí es observar como el genio creador del gran maestro sabe transformar el elemento estampado en valor plástico, realizando uno de los más bellos desnudos de la Historia del Arte, sustituyendo el fondo de paisaje por un interior, y plantando la figura de la Venus de igual manera que en su modelo. Estas mismas fuentes serían utilizadas por otros artistas como Rembrandt en su estampa de 1658 de la Mujer de color de espaldas echada.

Dentro del influjo que ejercieron en Velázquez determinadas composiciones grabadas, no podemos olvidar la pionera fuente aportada por Jamot⁷³⁷ al señalar que para la Rendición de Breda (Fig. 366) Velázquez se inspiró en la xilografía de Abraham y Melchisedec abierta por Bernardo Salomon para una Biblia de Lyon de 1553. En este grabado encontramos dos grupos de figuras distribuidas de forma parecida a como se encuentran las masas en la obra de Velázquez, así como la disposición de las lanzas de

⁷³⁷ Jamot, P., "Shakespeare et Velasquez" en Gazette des Beaux Arts, serie 6, XI, 1934, pp. 122-23. Posteriormente véase Angulo Iñiguez, D., Velázquez: cómo compuso sus principales cuadros, Sevilla, 1947

la derecha. Posteriormente Soria apuntó otra posible fuente también del mismo tema Abraham y Melchisedec, realizada según composición de Martin de Vos y que se publicó en el Thesaurus sacrarum historicarum de Gerard de Jode en Amberes en 1579. Según Soria⁷³⁸ de esta estampa Velázquez tomó la figura de Abraham para realizar a Justino de Nassau y Melchisedec se relaciona con Don Ambrosio de Espínola.

Pero recientemente⁷³⁹ se ha lanzado una nueva y convincente fuente para esta magistral obra de Velázquez, presente en el libro de Torquato Tasso La Gerusalemme Liberata, Venetia, 1625, p.198, ya que en el canto decimoctavo (Fig. 367) de esta obra se encuentran los modelos bastante fieles de las figuras de D. Justino de Nassau y de D. Ambrosio de Espínola, en las figuras de Rinaldo y Goffredo, quedando en esta obra de 1625 ya consagrado el poderoso gesto de caballeridad que presenta la escena de Velázquez de 1634.

Otro grabador alemán del que hemos hallado ecos más o menos literales de una de sus estampas es Johann Heinrich Löffler⁷⁴⁰. La estampa es una Sagrada Familia o más bien, la Trinidad en la tierra, (Fig. 368) ya que en el rompimiento de gloria aparece la figura del Dios Padre y la Paloma del Espíritu Santo sobre el niño. De esta composición conocemos una copia literal, en un lienzo anónimo de la Iglesia Parroquial de Albolote (Granada)⁷⁴¹,

⁷³⁸ Soria, M.S., "Las Lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez" en Archivo Español de Arte, 106, 1954, p. 93-94

⁷³⁹ Alamo Alvarez, E., "Velázquez, Tempesta y Tasso, influencias de la Jerusalem Liberada en la Rendición de Breda" en España y el Mediterráneo, C.E.H.A., Valencia, 1996

⁷⁴⁰ Hollstein, F.W.H., German Engravings Etchings and Woodcuts, ca. 1400-1770, T. XXII, p. 152

⁷⁴¹ Foto Mas Serie G/A nº 19469



Fig. 366 Velázquez, La Rendición de Breda, Madrid, Museo del Prado

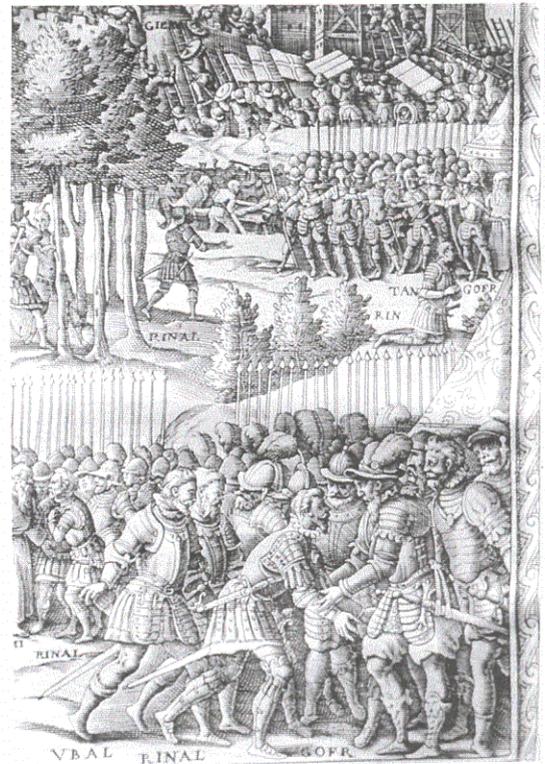


Fig. 367 Tempesta, Canto decimotavo, grabado perteneciente a la Jerusalén liberada de Tasso



Fig.369 Anónimo, Trinidad en la tierra, Albolote



Fig. 368 Johann Heinrich Löffler, Trinidad en la tierra, grabado

(Fig. 369) que refleja una vez más cómo en los focos provinciales alejados de los centros pictóricos importantes el servilismo al modelo ajeno es aún mayor.

Siguiendo con los grabadores alemanes, también las estampas de Matthäus Greuter⁷⁴² (Fig. 370) fueron utilizadas para ciertos personajes aislados del pintor cordobés Antonio del Castillo y Saavedra, especialmente en su David con la cabeza de Goliat del Palacio Arzobispal de Granada⁷⁴³ (Fig. 371).

Dos son los elementos que nos hacen pensar en que Castillo ha utilizado una estampa de Greuter del mismo asunto. En primer lugar, las semejanzas formales existentes entre la cabeza de Goliat en el lienzo y la de la estampa y en segundo lugar la que presenta la espada, cuya empuñadura y hoja son exactamente las mismas. El paso de la figura ha sido cambiado en su actitud de marcha, pero incluso el zurrón a un lado se relaciona con el que presenta la estampa de Greuter.

Otra estampa de composición bien interesante por su complejidad iconográfica, de la que se conserva una versión realizada por el grabador alemán Conrad Meyer (1618-1689), es la Alegoría del Caballero Cristiano contra las debilidades y vicios (Fig. 372). Esta estampa que probablemente copia la composición original de un artista veneciano de hacia 1555 fue ya utilizada por el Greco para su Tríptico de Modena y fue relacionada directamente como fuente por Pérez Sánchez⁷⁴⁴ para el lienzo de

⁷⁴² Hollstein, F.W.H., German..., Opus Cit., T. XII, p. 110, nº 6

⁷⁴³ Foto Mas Serie G/ nº 27629

⁷⁴⁴ Pérez Sánchez, A.E., "El Jeroglífico de la justicia de Bocanegra" en Archivo Español de Arte, 150, 1965, pp. 130-132. Para la estampa de Meyer véase Hollstein, German..., Opus Cit., T.XXVII, p. 60



Fig. 371 Antonio del Castillo, David, Granada, Palacio Arzobispal



Fig. 370 Matthaus Greuter, David, grabado



Fig. 373 Pedro Atanasio Bocanegra, Jeroglífico de la Justicia, Madrid, Academia de San Fernando

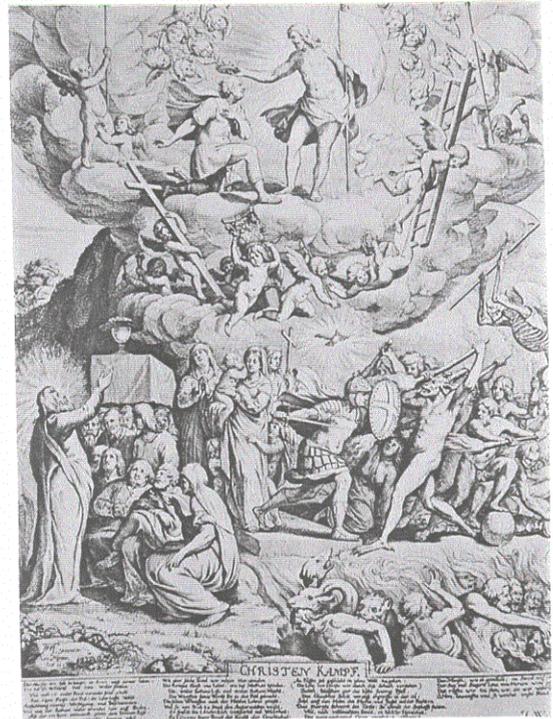


Fig. 372 Conrad Meyer, Alegoría del caballero cristiano contra las debilidades y los vicios, grabado

Pedro Atanasio Bocanegra del Jeroglífico de la Justicia de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Fig. 373).

Bocanegra añade a la complejidad de la estampa la presencia en el rompimiento de gloria de la Virgen así como al tiempo en el centro de la parte inferior, y elimina a los querubines con los instrumentos pasionarios y la imagen de la muerte con la guadaña que aparece en la estampa a la derecha. Lo que cobra mayor protagonismo en el lienzo de Bocanegra es la presencia del Caballero Cristiano luchando contra los vicios, que se encuentran representados totalmente desnudos. Como apunta Pérez Sánchez la presencia del Tiempo en la composición está justificada por la contraposición existente en el barroco entre lo temporal y lo eterno, y la calavera en la que se apoya, subraya la caducidad de lo terreno. En cuanto a la fecha de la pintura y su identificación, también el citado autor la vincula con el Jeroglífico de la Justicia, que valió a Bocanegra el título de pintor del Rey durante su estancia en Madrid en 1676, como nos cuenta Palomino, aunque éste último confunde la fecha con la de 1686⁷⁴⁵.

Como hemos dicho esta estampa de Conrad Meyer copia una composición de 1555 probablemente veneciana. Lo cierto es que Bocanegra probablemente utilizaría la composición de Meyer, mucho más suave y acorde con su estilística y no tan seca como las otras pruebas del XVI que se conservan de esta composición, que serían con toda probabilidad las utilizadas por el Greco para su obra conservada en Modena, hasta su reciente desaparición por

⁷⁴⁵ Palomino, A., Museo Pictórico y escala Optica. Con el Parnaso español pintoresco y laureado, Ed. Aguilar, Madrid, 1947, p. 1044. Para la cronología de Bocanegra véase Orozco Díaz, E., Pedro Atanasio Bocanegra, Granada, 1937, p. 20

robo.

Entre los grabadores nórdicos que más fueron utilizados tiene especial interés el caso de Lucas de Leyden, nacido en la localidad holandesa de Leyden en 1494 y fallecido en la misma ciudad en 1533.

Tal y como lo consideran algunos autores es el primer grabador importante de los Países Bajos⁷⁴⁶. Una de las mayores aportaciones de Lucas de Leyden fue la de la perspectiva y en esta faceta, como veremos influiría en alguna de las obras de Zurbarán. Su huella se rastrea no solo en las obras de los pintores andaluces sino que también comparecen sus estampas en los inventarios de bienes de algunos artistas; en el de Vasco Pereira, por ejemplo, donde se encuentran anotadas: "dos pasiones pequeñas una de Lucas y otra de Albrit". Sin duda ninguna se hace referencia a Lucas de Leyden y Alberto Durero. Y en las capitulaciones matrimoniales de Pacheco se vuelve a repetir la presencia de las estampas de Alberto y Lucas⁷⁴⁷.

En el caso de Zurbarán las estampas de Lucas de Leyden le sirvieron en primer lugar para algunos de sus tipos como es la silueta de Alvar Blasquez de Lara del Musée Goya de Castres, y de su réplica del Infante de la colección Franz Mayer de México, (Fig. 374) que creemos procede de una estampa del grabador de Leyden con un Guerrero portando una bandera⁷⁴⁸ (Fig. 375). Si

⁷⁴⁶ Fiedländer, M.J., Lucas van Leyden. Meister der Graphik, Leipzig, 1927. También Cat. exp. Luca di Leida, incisori, Gabinetto Disegni e Stampi degli Uffizi, Florencia, 1963

⁷⁴⁷ Remitimos al lector a nuestro capítulo dedicado a las "Bibliotecas e inventarios de artistas como canteras de la inspiración".

⁷⁴⁸ Bartsch, A., The Illustrated..., Opus Cit., T. XII, p. 274



Fig. 374 Zurbarán,
Infante, México, Museo
Mayer



Fig. 375 Lucas de Leyden,
Guerrero portando una bandera,
grabado

observamos la posición del torso y las piernas veremos que hay una notable semejanza, al igual que en la cabeza y casco.

Otro ejemplo bien diferente e importante a la hora de manejar una composición de Lucas de Leyden, es la que aparece en el caso del fondo arquitectónico del San Artoldo de Zurbarán (Fig. 376-377) perteneciente a su serie de monjes realizados para el Sagrario de la Cartuja de Jerez. Para este fondo Zurbarán copió partes de la composición del grabador de Leyden, estampada por Jan Saenredam de Jael matando a Sisara (Fig. 378-379), seleccionando las arquitecturas que aparecen a la derecha, así como las ruinas que se encuentran en la izquierda. Comparando los volúmenes arquitectónicos del grabado y la tabla, vemos que son idénticos: un pórtico con arco de medio punto sobre el que se sitúa a un niño que sostiene un escudo; sobre él se levanta el tambor con vanos alargados y la cúpula semiesférica y, a la izquierda, coloca las cubiertas a dos aguas que se advierten en la lejanía de la estampa. Lo más sorprendente es advertir cómo incluso las ruinas que aparecen en la penumbra de la izquierda de la tabla, han sido tomadas de las que aparecen sobre la cabeza de Jael, trasponiendo detalles tan precisos como las hierbas que crecen sobre los restos arquitectónicos. Estas ruinas cubiertas de hierbas son frecuentes en la obra de Zurbarán, como se aprecia en las que aparecen en el San Pedro arrepentido de la Catedral de Sevilla, que procederán sin duda de otra estampa.

Pero si hay que hablar de una fuente fundamental en Zurbarán y sin duda alguna, la que mayormente empleó, esta es la de las composiciones de Maarten van Heemskerck (1498-1574)⁷⁴⁹ grabadas

⁷⁴⁹ Navarrete Prieto, B., "Otras fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, pp. 359-376

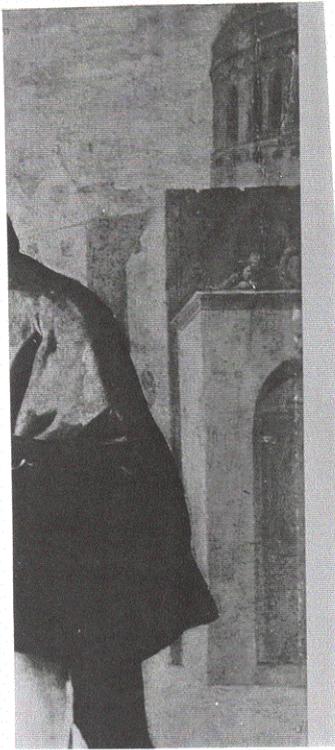


Fig. 376 Zurbarán, San Artoldo,
Cádiz, Museo de Bellas Artes,
detalle

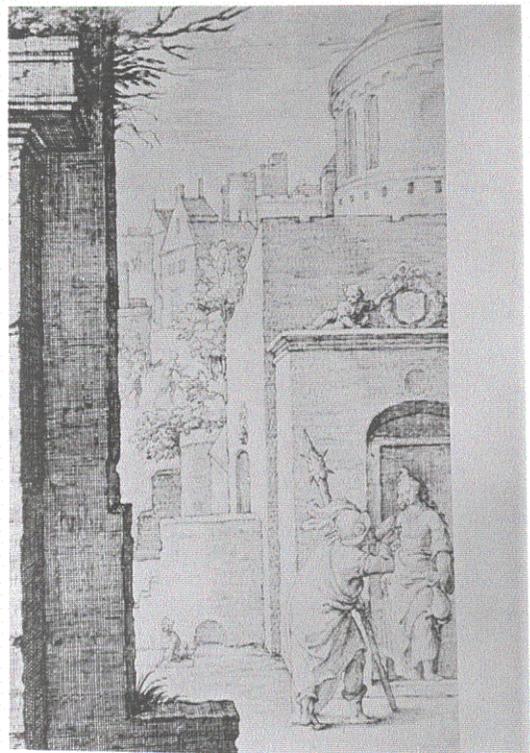


Fig. 378 Jan Saenredam, Jael matar
do a Sisara, grabado sobre composi
ción de Lucas de Leyden, detalle

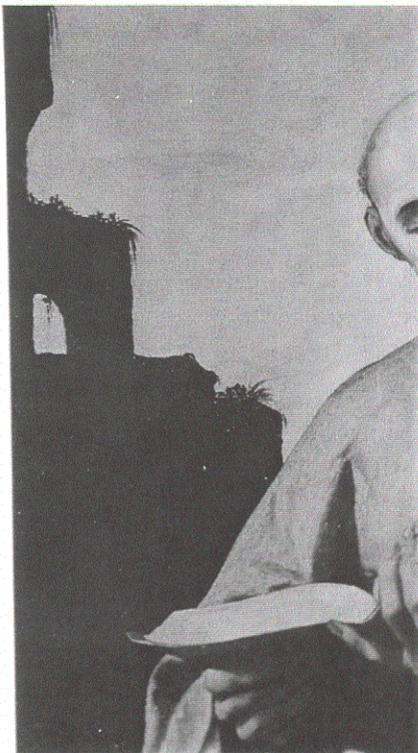


Fig. 377 Zurbarán, San Artoldo,
Cádiz, Museo de Bellas Artes,
detalle



Fig. 379 Jan Saenredam, Jael matan
do a Sisara, detalle, grabado sobr
composición de Lucas de Leyden

por Philippe Galle, dibujante y grabador en talla dulce nacido en Haarlem en 1537 y fallecido en Amberes en 1612, que en vida se asoció con grabadores importados como Wierix, Cort, Sadeler y Collaert, trabajando en el taller editorial "Aux Quatre Vents" que capitaneaba Hieronymus Cock. La difusión de sus estampas fue amplísima y, como apunta Voet, la editorial de Philippe Galle, llamada "Au Lys Blanc" (La Flor de Lis) llenó el mercado europeo con sus propios grabados y los de sus colaboradores, relacionándose estrechamente con la gran editorial de Cristobal Plantino⁷⁵⁰. El nombre de este grabador ha de ir unido a partir de ahora inseparablemente al de Francisco de Zurbarán, ya que sus estampas son decisivas a la hora de entender como ciertas composiciones, tipos y vestimentas del manierista holandés Heemskerck⁷⁵¹, grabadas principalmente por Galle y su taller editorial de la Flor de Lis, llegaron a ser conocidas y fueron copiadas, y en ocasiones reelaboradas, por el gran maestro extremeño. Así pues las columnas que aparecen en estos grabados uniendo cielo y tierra, los tipos que visten ricos turbantes y vestiduras orientales, así como sus modelos humanos han servido a Zurbarán para configurar los tipos que aparecen en su obra. Las estampas de Philippe Galle principalmente fueron utilizadas por el pintor de Fuente de Cantos de dos maneras: como recurso para solucionar escenarios y fondos arquitectónicos y en segundo lugar para crear tipos, modelos y personajes de indumentaria oriental

⁷⁵⁰ Voet, L., El Siglo de Oro en Amberes. (Dibujos y aguafuertes de los siglos XVI y XVII), Madrid, 1978, p. 25 APUD González de Zárate, J.M^a., Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, Instituto Ephaelte, Vitoria, T. V, p. 24

⁷⁵¹ Bousquet, J., "Marten van Heemskerck y el manierismo nórdico" en Goya, 28, 1959, pp. 274-278

ataviados con turbantes, mascarones y adornos de pasamanería.

En la primera modalidad de utilización de la estampa, sobresale el ejemplo bien interesante y significativo de la Apoteosis de Santo Tomás de Aquino, realizada en 1631, y conservada hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (Fig. 380).

En este caso, Zurbarán se sirve de un grabado de Galle sobre una composición de Hans Vredemann de Vries, que forma parte de su serie de Pozos, y la utiliza para realizar los fondos arquitectónicos de su obra. Este cuadro había sido relacionado con un grabado de Agostino Carracci, El Cordón Franciscano, y con otro de Cort también sobre composición de Zuccaro de La disputa de los Padres de la Iglesia sobre el Santo Sacramento⁷⁵². No obstante para la composición general de la obra y distribución de masas, pensamos que es más acorde la estampa que hemos señalado en el capítulo dedicado a Cornelis Cort de La Coronación de la Virgen con San Lorenzo y otros santos (Fig. 112).

Pero a la hora de pintar los fondos arquitectónicos en la obra que estudiamos, los anteriores autores que han tratado este punto, asimilaban el escenario a la propia arquitectura manierista sevillana⁷⁵³. Nada más lejos de la realidad, ya que

⁷⁵² Serrera, J.M., Cat. Exp. Zurbarán, 1988, p. 180

⁷⁵³ León, A., Los fondos de arquitectura en la pintura sevillana, "Arte Hispalense", nº37, Sevilla, 1984, p. 67. La Dra. Aurora León, también apuntó la posibilidad de que estos fondos pudieran estar inspirados en grabados manieristas alemanes u holandeses. Véase también Pita Andrade, J.M., "El Arte de Zurbarán en sus inspiraciones y fondos arquitectónicos" en Goya, 1965, 64-65, pp. 242-249.

Ciertos estudiosos como Guinard, P., Zurbarán, Les Editions du Temps, 1988, 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 en la pintura barroca andaluza véase; Calvo Castellón, A., Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza, Granada, 1982



Fig. 380 Zurbarán, Apoteosis de Santo Tomás de Aquino, detalle, Sevilla, Museo de Bellas Artes

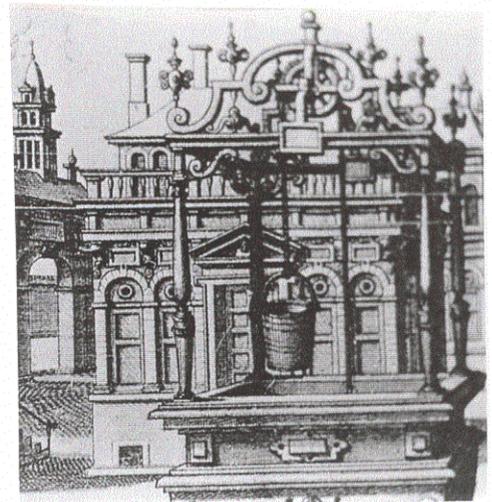


Fig. 381 Philippe Galle, Serie de pozos, según composición de Vredeman de Vries, detalle

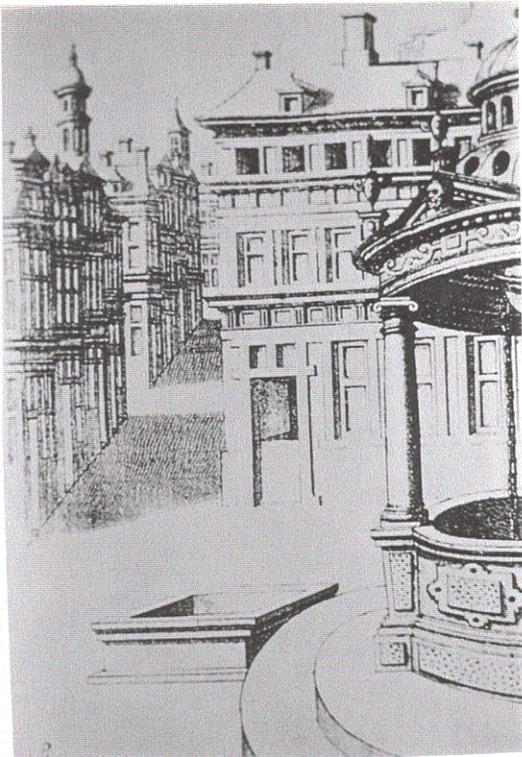


Fig. 382 Philippe Galle, Serie de Pozos, según composición de Vredeman de Vries

como ahora demostramos irrefutablemente, aquí se emplean literalmente fragmentos de las arquitecturas que aparecen en sendas estampas de Philippe Galle sobre composición del citado Vredemann de Vries en su serie de Pozos editada hacia 1581⁷⁵⁴ (Fig. 381-382). Para la parte derecha del fondo arquitectónico que se sitúa en el centro de la obra de Zurbarán, el artista copia de manera literal parte de la arquitectura que aparece en la estampa detrás del pozo. Tanto las arcadas como las pilastras y las balaustradas, así como el segundo cuerpo del edificio repiten al pie de la letra, la fuente citada.

La parte izquierda del fondo arquitectónico, donde aparecen unos colegiales paseando, así como la calle en perspectiva y el edificio con tres cuerpos, cubierta y buardilla, puerta y ventanas, ha sido igualmente copiado de otra estampa, también perteneciente a la misma serie de los pozos. Incluso las sombras que aparecen en la estampa se evidencian en el escenario que Zurbarán realiza.

Otro caso bien claro y novedoso en este sentido es el que se advierte en la Misa del Padre Cabañuelas del Monasterio de Guadalupe (Fig. 383-384). Zurbarán en este caso acudió a dos estampas diferentes, ambas de Philippe Galle, sobre composición de Heemskerck abiertas hacia 1560.

El grabado de La Destrucción del templo por Sansón⁷⁵⁵ (Fig. 385) presenta a su derecha un pórtico con dos columnas sosteniendo sendos entablamentos que salen de la crujía de fachada con sus frisos, así como dos arcadas que aparecen en la

⁷⁵⁴ González de Zárate, J.Mª., Real Colección de Estampas... Opus Cit., T.V, Philippe Galle, nº 64.16 (2017) y 64.18 (2019)

⁷⁵⁵ González de Zárate, J.Mª., Opus Cit., T.V, p. 36, nº 4.12.(1595)



Fig. 383 Zurbarán, Misa del Padre Cabañuelas, detalle, Guadalupe, Monasterio



Fig. 385 Philippe Galle, La destrucción del templo por Sansón, grabado según composición de Maarten van Heemskerck

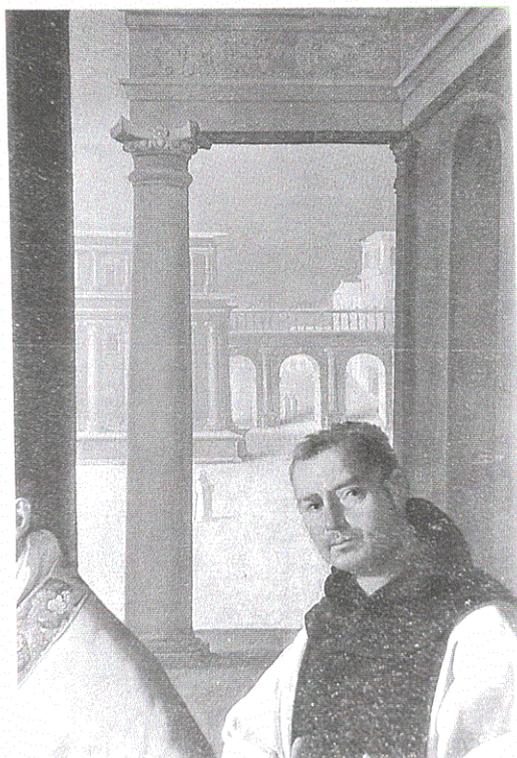


Fig. 384 Zurbarán, Misa del Padre Cabañuelas, detalle, Guadalupe, Monasterio



Fig. 386 Philippe Galle, Ester despojándose de sus vestiduras reales, según composición de Maarten van Heemskerck

penumbra y en perspectiva. También se evidencian en la estampa las sombras que producen las columnas en el suelo así como el capitel, advirtiéndose cómo incluso el collarino de ovas y rosetas, que allí aparece se reinterpreta idéntico, en el fondo arquitectónico del cuadro de Guadalupe.

Al fondo del pórtico se adivinan otras arquitecturas por las que deambulan unos monjes jerónimos, que han sido configuradas por el maestro a partir de las arquitecturas que aparecen en la parte derecha de la estampa de Galle, sobre composición de Heemskerck de Ester despojándose de sus vestiduras reales⁷⁵⁶ (Fig. 386). Aquí altera algunos elementos como la balaustrada sobre las arcadas, que son las mismas, y suprime el tercer piso del edificio de la izquierda y las escalinatas de la derecha. En el fondo realizado por Zurbarán, se adivina una perspectiva forzada para aumentar la ficción del espacio, redundando aún más en el parecido a escenario teatral o arquitectura de cartón piedra, como algunos críticos las han considerado.

Otro ejemplo que constata la preferencia de nuestro artista por las composiciones de Heemskerck -que como venimos diciendo es un elemento decisivo y fundamental en su repertorio formal y en la configuración de su estilo- se encuentra en el fondo arquitectónico de la Oración de San Buenaventura conservado en la Gemäldegalerie de Dresde (Fig. 387). Tras una arcada, se encuentran una serie de doctores que deliberan delante de un edificio compuesto por varios volúmenes arquitectónicos, que han sido tomados de la estampa de Galle sobre composición de Heemskerck de Safán lee el libro de la ley delante de Josías⁷⁵⁷

⁷⁵⁶ Ibidem, p. 43, nº 6.4.(1615)

⁷⁵⁷ Ibidem, p. 49, nº 9.1.(1632)

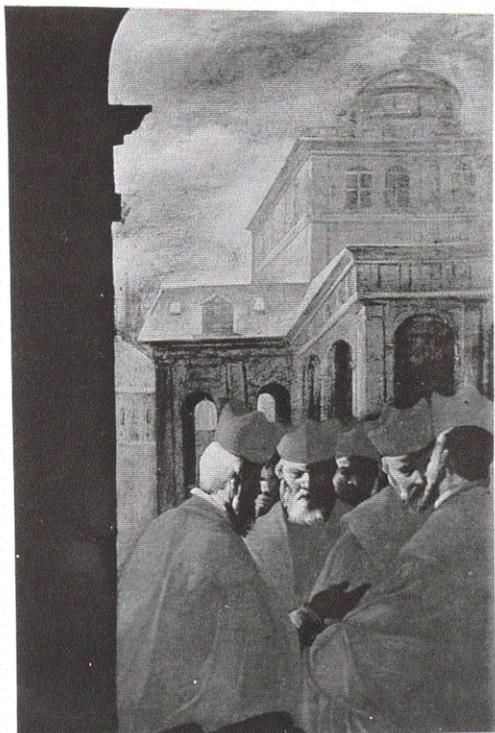


Fig. 387 Zurbarán, Oración de San Buenaventura, Dresde, detalle



Fig. 388 Philippe Galle, Safán lee el libro de la ley delante de Josía según composición de Maarten van Heemskerck

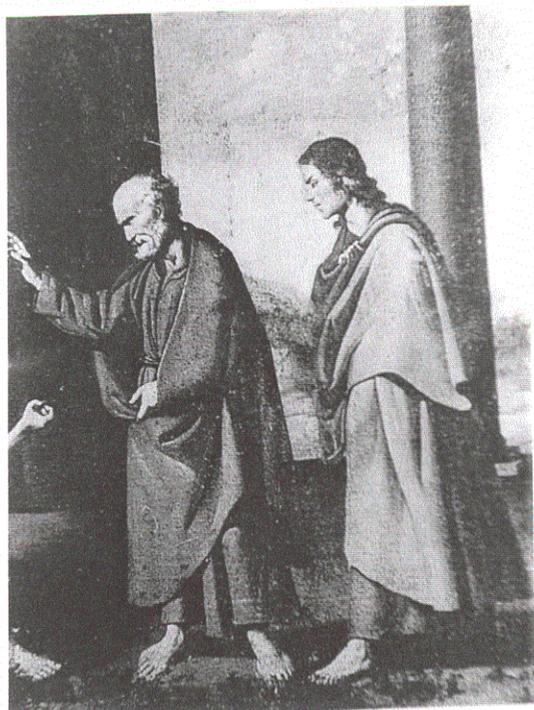


Fig. 389 Zurbarán, La curación del paralítico por San Pedro, Sevilla, Catedral, detalle

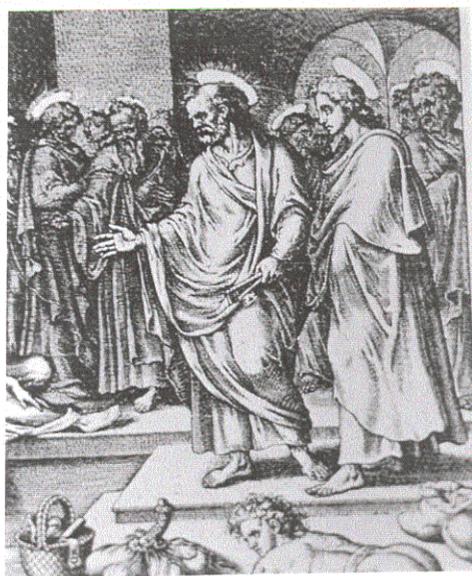


Fig. 390 Philippe Galle, La muerte de Ananías y Safira, detalle, grabado sobre composición de Maarten van Heemskerck

(Fig. 388). Esta estampa ha sido alterada por Zurbarán notablemente, ya que aunque presenta elementos comunes, como la arcada tras la que se desarrolla la escena, y el grupo de personas que se encuentran delante de las arquitecturas, no es tan fiel en los detalles estructurales de los edificios del fondo.

Siguiendo con los elementos arquitectónicos y espaciales que fueron tomados por Zurbarán de las estampas de Philippe Galle, Soria⁷⁵⁸ apuntó de manera totalmente pionera y evidente, la relación existente entre la estampa de La curación del paralítico por San Pedro⁷⁵⁹ de la serie de los Hechos de los Apóstoles editada por Galle sobre composición de Heemskerck en 1575, y las arquitecturas que se encuentran en la misma escena del retablo dedicado a San Pedro y que Zurbarán realizó para la Catedral de Sevilla hacia 1640-45. Fundamentalmente los elementos tomados de la estampa son la arcada que aparece a la izquierda y el ventanal en penumbra que se advierte a la derecha. Para las figuras principales que ahí aparecen, que son San Pedro y San Juan (Fig. 389), señala Soria la inspiración en el Acta apostolorum de Martin de Vos; en cambio es evidente que para estas figuras Zurbarán utilizó, sobre todo para la de San Juan, el grabado de Philippe Galle sobre composición de Heemskerck de La muerte de Ananías y Safira⁷⁶⁰ (fig. 390) perteneciente a la serie de los Hechos de los Apóstoles anteriormente referidos.

En el mismo retablo y para componer la escena de Jesús

⁷⁵⁸ Soria, M.S., The Paintings of Zurbarán, Phaidon, Londres, 1953, Cat. 89

⁷⁵⁹ González de Zárate, J.M^a., Opus Cit, T.V, p. 80, nº 24.5.1724

⁷⁶⁰ Ibidem, p. 81, nº 24.6.(1725)

entrega las llaves a San Pedro, (Fig. 391) 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 (Fig. 392) de 1558 y perteneciente a las escenas de la vida de San Pedro y San Juan⁷⁶¹. En este caso el artista aprovecha el grupo de las figuras de la estampa para el de los apóstoles que acompañan a Jesús en el retablo. La figura que se encuentra en el centro del grabado, 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 reproducidos, 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 el pintor para disponer algunos de los personajes que componen la escena.

En otras obras como la Presentación de la Virgen en el templo que conserva el museo del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, aparecen tipos vestidos con turbantes, ricas dalmáticas y borlas que proceden también directamente del mismo componente que analizamos.

En este nuevo ejemplo el personaje que aparece en la parte inferior derecha del lienzo, vestido con rica dalmática y tocado con turbante y copete (Fig. 393), procede del grabado de Philippe Galle sobre composición de Heemskerck de la Lectura del libro de la ley delante del pueblo⁷⁶² (Fig. 394). Como en otras ocasiones, Zurbarán selecciona a un personaje concreto y lo traspone al lienzo invirtiéndolo. En este caso escoge al que se encuentra en la parte inferior izquierda de la estampa, contemplando la

⁷⁶¹ Ibidem, p. 78, nº 23.3.(1716)

⁷⁶² Ibidem, p. 49, nº 9.2.(1633)

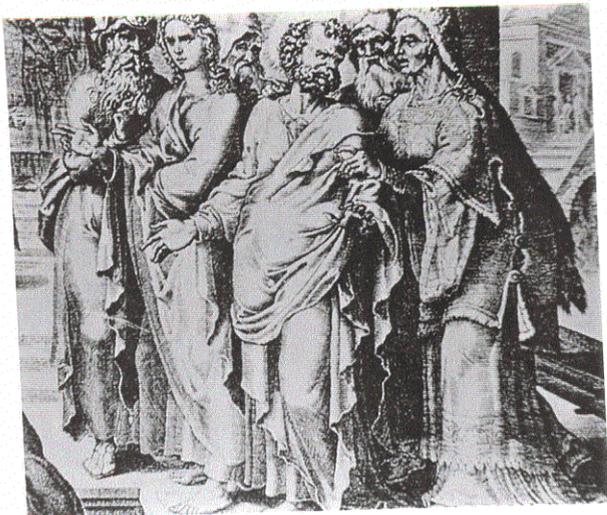


Fig. 392 Philippe Galle, Los sacerdotes y los Saduceos les echan la mano, según composición de Maarten van Heemskerck, detalle

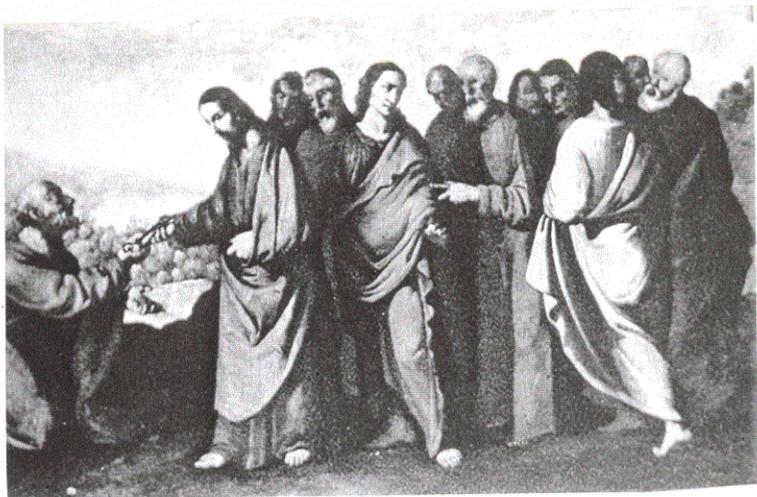


Fig. 391, Zurbarán, Jesús entrega las llaves a San Pedro, Sevilla, Catedral, detalle

1

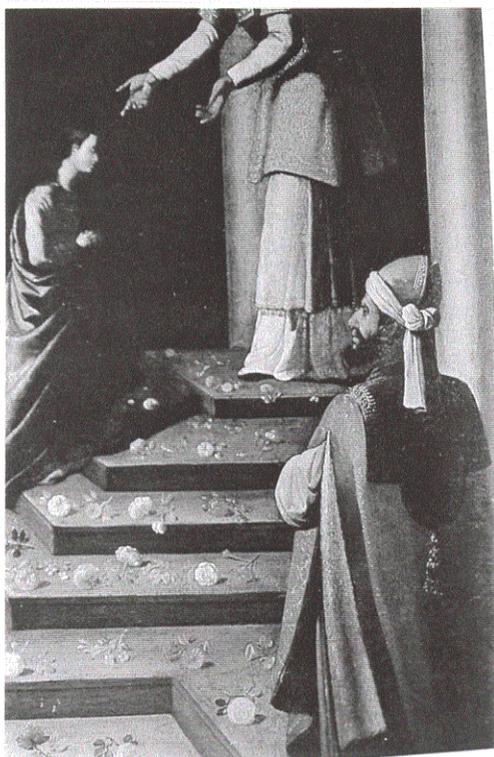


Fig. 393 Zurbarán, Presentación de la Virgen en el templo, El Escorial, Museo



Fig. 394 Philippe Galle, Lectura del libro de la ley delante del pueblo, detalle, grabado según composición de Maarten van Heemskerck

lectura del libro de la ley, y lo convierte, en el lienzo de El Escorial, en el personaje que actúa como testigo de la Presentación de la Virgen en el templo, y para realizar la indumentaria del sumo sacerdote, que se sitúa arriba recibiendo a la Virgen, Zurbarán se inspira en el atuendo y tocado que viste el sacerdote en la parte superior de la estampa.

Más interesante aún resulta apuntar la fuente de donde provienen las flores que se esparcen sobre las escaleras que aparecen en ésta y otras obras de Zurbarán, pues se encuentran en el grabado de Philippe Galle sobre composición de Heemskerck de Ester coronada por Asuero⁷⁶³ (Fig. 395-396).

Otro caso de utilización de figuras y modelos que aparecen en las citadas estampas es el que se aprecia en la Pentecostés del Museo de Bellas Artes de Cádiz. En este caso el personaje de primer término a la izquierda, está sacado del que se encuentra en idéntica postura en la estampa de Galle sobre composición de Heemskerck de Los dos apóstoles con los suyos⁷⁶⁴, también perteneciente a la citada serie de los Hechos de los Apóstoles.

Como dijimos en el capítulo dedicado al comercio de la estampa y al uso de la misma como recurso para la mercantilización, el empleo de los grabados es especialmente útil en el caso de la realización de cuadros para la clientela americana, y en este sentido Zurbarán lo tuvo bien claro, ya que en sus series destinadas al mercado de ultramar empleó a gran parte de su obrador con la falsilla de la estampa como medio para

⁷⁶³ Ibidem, p. 42, nº 6.1.(1612)

⁷⁶⁴ Ibidem, p. 79, nº 23.6.(1719)



Fig. 395 Zurbarán, Presentación de la Virgen en el templo, detalle, El Escorial, Museo



Fig. 396 Philippe Galle, Esther coronada por Asuero, detalle, grabado según composición de Maarten van Heemskerck

trabajar de una manera más eficaz, rápida y barata⁷⁶⁵. Así sus 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"⁷⁶⁶.

Ya Martín Soria⁷⁶⁷ señaló la posible dependencia de la serie zurbaranesca de los Hijos de Jacob de estampas flamencas de Philippe Galle, siguiendo modelos de Maarten van Heemskerck. Concretamente señalaba una serie de estampas de 1559, aunque no precisaba el modo en que Zurbarán las utilizó.

Cesar Pemán, al publicar esas 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"⁷⁶⁸. Además, Soria al estudiar el lienzo de Zurbarán de El Niño Jesús entre los doctores, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, advertía que la figura de primer término del lienzo era la invertida del Dan de Jacob y sus hijos.

Como vemos, es frecuente que los artistas inviertan las estampas, para así solucionar problemas compositivos que reflejan, en este caso y en otros parecidos, la torpeza y

⁷⁶⁵ Sobre este tema remitimos al lector a nuestro trabajo; "Génesis y descendencia de las Doce Tribus de Israel y otras series zurbaranescas" en Zurbarán. Las Doce Tribus de Israel, Cat. Exp. Museo del Prado, Madrid, 1995, pp. 45 y ss.

⁷⁶⁶ Palomero Páramo, J.Mª., "Notas sobre el taller de Zurbarán: un envío de lienzos a Portobelo y Lima en el año 1636" en Actas del Congreso Extremadura en la evangelización del Nuevo Mundo, Turner, Madrid, 1990, p. 324

⁷⁶⁷ Soria, M.S., "Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain" en The Art Bulletin, XXX, 1948, p. 257

⁷⁶⁸ Pemán, C., "La serie de los Hijos de Jacob y otras pinturas zurbaranescas" en Archivo Español de Arte, 83, 1948, pp. 153-172

humildad de Zurbarán como apuntó en su día Pérez Sánchez⁷⁶⁹.

Aparte de los modelos de Maarten van Heemskerck, grabados por Galle, ya hemos advertido en el capítulo dedicado a Durero la utilización de figuras tomadas de su "Pequeña Pasión" (Fig. 25-30). También veremos como otros personajes proceden del Thesaurus sacrarum de Gerard de Jode, editado en 1585, además de un emblema de Otto Venius empleado para la serie poblana de "Los Hijos de Jacob".

Con respecto a los modelos de Heemskerck, Gabriele Finaldi señaló⁷⁷⁰ de manera evidente, la relación entre el Dan (Fig. 397) y un personaje que aparece en el grabado de la historia de Amnón y Tamar: Jonabad aconsejando a Amnón, (Fig. 398) grabado en 1559 por Philippe Galle sobre composición de Maarten van Heemskerck⁷⁷¹. 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 en su citada obra de El niño Jesús entre los doctores, (Fig. 399) analizada, como hemos dicho, por Soria.

Pero al comparar la versión magistral de Dan conservada en el Auckland Castle de Durham, con la que conserva la Academia de Bellas Arte de Puebla, México, (Fig. 400) advertimos que el Dan poblano sigue el modelo realizado por Zurbarán, que está en

⁷⁶⁹ Pérez Sánchez, A.E., Art. Cit., 1965

⁷⁷⁰ Finaldi, G., "Zurbarán's Jacob and his Twelve Sons" en 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.

⁷⁷¹ González de Zarate, J.Mª., Opus Cit., T. V, p. 57, nº 14.1(1657)



Fig. 397 Zurbarán, Dan, Durham, Auckland Castle



Fig. 398 Philippe Galle, Jonabab aconsejando a Amnón, según composición de Maarten van Heemskerck

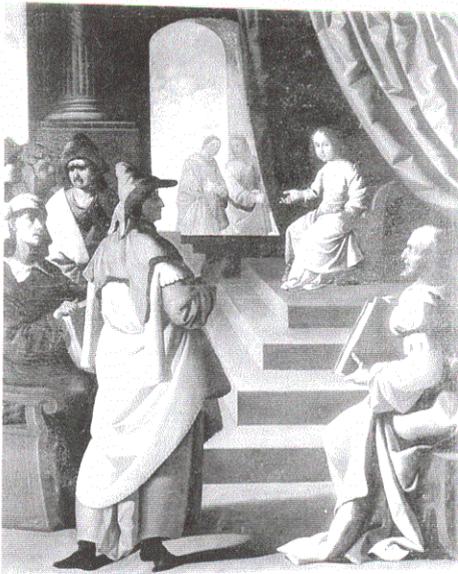


Fig. 399 Zurbarán, El Niño Jesús entre los doctores, detalle, Sevilla, Museo de Bellas Artes



Fig. 400 Obrador de Zurbarán ? , Dan, Ex-casa de los Muñecos, Museo Universitario, Puebla

Durham. Sigue también literalmente a la serie inglesa el José, pero son diferentes los demás y falta en la poblana la figura de Judá. Cuando Bonet⁷⁷² estudió esta serie poblana 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 guardan como obras anónimas : "Escenas bíblicas, serie de patriarcas, siglo XVIII". Las dimensiones de estas pinturas son 1,92 x 1,05 m⁷⁷³. Las obras de Puebla han de ser, seguramente, obras de los oficiales del obrador de Zurbarán entre 1640-45, repitiendo con cierta libertad los originales del maestro.

Los grabados de Philippe 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 (Fig. 401) ha sido realizada tomando como referente el modelo del la derecha del grabado del Cántico delos tres muchachos: Nabucodonosor glorifica a Dios⁷⁷⁴ (Fig. 402). 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.

Ese gusto de Zurbarán en el tratamiento de sedas y terciopelos y su virtuosismo al trasladar al lienzo sus calidades

⁷⁷² Bonet Correa, A., "Obras zurbaranescas en Méjico" en Archivo Español de Arte, 1964, pp. 159-68

⁷⁷³ Agradezco esta información a Fernando E. Rodríguez-Miaja.

⁷⁷⁴ González de Zárate, J.Mª., Opus Cit., p.60, nº 15.4.(1666)



Fig. 401 Zurbarán, Leví,
Durham, Auckland Castle



Fig. 402 Philippe Galle, Nabucodonosor glorifica a Dios, grabado según composición de Maarten van Heemskerck

táctiles, 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 bienes⁷⁷⁵.

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.

Pero además de Galle, como hemos dicho, Zurbarán también utiliza para esta serie de pinturas las estampas de Gerhard de Jode publicadas en 1585⁷⁷⁶, utilizando una de ellas para componer a Simeón. 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. Esta actitud de fuerte tono procesional, es la que Julián Gállego define como la del "Santo-andarín", relacionándola con el taller de Zurbarán⁷⁷⁷. No son, pues, como advierte el citado autor, santos para rezar, sino figuras que miramos como si fueran 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 su Simeón, (Fig. 403) Zurbarán utilizó dos estampas del rey Darío: una que editó el citado grabador aislada (Fig. 404), y otra, en compañía del rey Artajerjes (Fig. 405).

⁷⁷⁵ Caturla, M^aL., 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".

⁷⁷⁶ Jode, G., Thesaurus sacrarum historicarum Veteris Testamenti, elegantissimis imaginibus expressu excelentissimorum in hoc arte virorum opera; nunc primum in lucem editus, 1585, Biblioteca Nacional de Madrid, sign. ER 1614.

⁷⁷⁷ Gállego, J., Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, 1972, p. 296



Fig. 403 Zurbarán, Simeón, Durham, Auckland Castle



Fig. 404 Jode, Rey Dario, grabado



Fig. 405 Jode, Rey Dario, grabado



Fig. 406 Zurbarán, Diego Bustos de Lara, colección particular

La estampa donde está Darío aislado, 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 se encuentra Darío acompañado 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.

Resulta interesante también relacionar el grabado de Jode de Darío, que presenta al rey aislado, con la representación que Zurbarán hace de Diego Bustos de Lara (Fig. 406), perteneciente a la serie de "Los infantes de Lara"⁷⁷⁸.

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.

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.

Especial estudio requiere la manera cómo ha sido compuesto José, (Fig. 407) ya que, Zurbarán utilizó y alteró la estampa de el rey Manasés (Fig. 408) perteneciente a la serie de reyes de Jode. Si comparamos la estampa y la obra observaremos que la figura del grabado se ha invertido y que sólo se aprovecha la silueta del personaje. Más fiel será la transformación de este modelo en el Almanzor (Fig. 409) de la serie de los "Infantes de

⁷⁷⁸ Young, E., "Zurbaran's Seven Infantes of Lara Series" en The Connoisseur, octubre 1978, pp. 100-105. Young vincula la figura de Simeón con la de Diego Bustos de Lara.



Fig. 407 Zurbarán, José, Durham, Auckland Castle



Fig. 408 Jode, Rey Manasse, grabado



Fig. 409 Zurbarán, Almanzor, colección particular

ABRIR PARTE II. II.6.-



(CONTINUACIÓN)