



ZURBARÁN Y LAS TEXTURAS DE LA CONTRARREFORMA

ZURBARÁN AND THE TEXTURES OF THE COUNTER-REFORMATION

MIREN JUNKAL GUEVARA LLAGUNO
Universidad Loyola Andalucía

Recibido: 07/07/2020

Aceptado: 23/09/2020

RESUMEN

Francisco de Zurbarán es, en opinión de muchos, uno de los máximos exponentes de la pintura barroca en España y el Nuevo Mundo. No sólo eso; la elección de los temas y el tratamiento estético de los mismos permiten considerarlo uno de los ejecutores del programa teológico de la Contrarreforma. Nuestro acercamiento a su biografía y a su obra, particularmente a las series “Los doce hijos de Jacob”, ayudan a desvelar la trama que soportó ese nuevo rumbo de la Iglesia católica que se hará fuerte en Sevilla, la ciudad que acogió la mayor parte de la trayectoria profesional del pintor, y en el Nuevo Mundo, hacia donde dirigió su producción cuando el mercado y la misión evangelizadora abrieron nuevas oportunidades.

Palabras clave: Zurbarán; Contrarreforma; Trento; Sevilla; Extremadura; Doce hijos de Jacob.

ABSTRACT

Francisco de Zurbarán is, in the opinion of many, one of the greatest exponents of baroque painting in Spain and America. Not only that; the election of the subjects and the aesthetic treatment of the same ones, allow to consider it one of the executors of the

theological program of the Counter-Reformation. Our approach to his biography and his work, particularly the series “Jacob and his Twelve Sons”, help unveil the warp and weft that supported that new direction of the Catholic Church that will become strong in Seville, the city that hosted most of the professional career of the painter, and in the New World, where he oriented his production when the market and the evangelizing mission opened new opportunities.

Keywords: Zurbarán; Counter-Reformation Trento; Sevilla; Extremadura; “Jacob and his Twelve Sons”.

Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, Badajoz, 1598) es, probablemente, uno de los máximos exponentes de la pintura barroca en España y el Nuevo Mundo.

El examen de sus orígenes extremeños, de la influencia de la vida rural y el negocio textil familiar, así como la inspiración que la vida de Sevilla ejerció sobre él, pueden ayudarnos a intuir las texturas teológicas de sus lienzos

Así, en el presente estudio, trataremos de mostrar el grosor, el color y la singularidad que Extremadura y Sevilla, como si de hilos de un tejido se trataran, aportaron al gramaje de sus telas, y en qué manera permitieron que el programa teológico-pastoral de la Contrarreforma católica, de la que Zurbarán es uno de los más firmes ejecutores, imprimiera sus texturas en la selección de temas, colores y composiciones.

Pero la proyección que Zurbarán tuvo en el mercado americano nos obliga, además, a seguir la pista de esa expansión, para lo que aprovecharemos los estudios desarrollados como consecuencia de la intervención técnica que se ha realizado en una de sus series más importantes, “Jacob y sus doce hijos”, que parece claro que se compusieron para exportar al Nuevo Mundo y de las que se conservan, en este momento, tres ejemplares de enorme interés, dos de ellas, precisamente, en Mexico y Perú.

1. EXTREMADURA Y SEVILLA, DOS ESPACIOS DE INSPIRACIÓN PARA ZURBARÁN

Como se puede advertir en el relato biográfico de Francisco de Zurbarán, Extremadura y Sevilla fueron los dos espacios que marcaron las fibras de su producción artística, tanto en las formas como en los temas. No en vano se ha hablado

del “origen extremeño y fama andaluza” del pintor (Peio H. Riaño). De modo que trataremos de sacar a la luz el colorido particular que cada uno de esos dos espacios aportaron a la obra del artista.

1.1. LA “EXTREMEÑIDAD” DE ZURBARÁN¹

Aunque Francisco de Zurbarán fue enviado a formarse como pintor a Sevilla a edad muy temprana; sin embargo, sus orígenes extremeños se advierten claramente en su obra², hasta el punto de haberse acuñado la expresión “extremeñidad” para referirse a la influencia de la vida y los valores propios de Extremadura en la persona y la obra del pintor³.

Zurbarán nació en Fuente de Cantos en 1598 y vivió allí hasta que con 16 años fue enviado a Sevilla para formarse como pintor. Aunque, terminada su formación regresó a Extremadura, no se instaló en Fuente de Cantos sino en Llerena, la segunda población de mayor tamaño en la región durante el s. XVII. La ciudad gozaba todavía de una gran vitalidad económica alimentada, no sólo por su importancia en el organigrama administrativo, sino porque era sede del Tribunal de la Inquisición y porque, gracias a su situación geográfica, constituía lugar de paso obligado para castellanos y extremeños que viajaban a Sevilla para emprender la aventura americana.

Francisco fue el sexto hijo de Luis de Zurbarán y Salazar, un vasco -muy probablemente de origen vizcaíno-, y miembro de dos sagas familiares emparentadas entre sí que, en palabras del cronista Lope García de Salazar, “poblaron en Bilbao e ganaron como mercaderes... mucha hacienda [y] “fisieron un linaje poderoso”⁴.

1 De imprescindible lectura para comprender el contexto en el que se forja la persona y la trayectoria del artista, Felipe Lorenzana de la Puente, *Francisco de Zurbarán (1598-1998): su tiempo, su obra, su tierra* (Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1998).

2 Sobre este tiempo de formación existen distintas teorías. Algunos afirman que, en realidad, había comenzado a estudiar pintura con uno de los discípulos del “Divino Morales” (Luis de Morales, 1510-1586), autor extremeño de estilo manierista que recibía el apodo por su predilección por la pintura de temática religiosa. Otros, sin embargo, sostienen que Francisco fue enviado a Sevilla para formarse con Pedro Díaz de Villanueva a quien se han supuesto orígenes extremeños

3 Felipe Lorenzana de la Puente, “Hace trescientos cincuenta años. Fuente de Cantos en torno a la muerte de Zurbarán”, en *XV Jornada de Historia de Fuente de Cantos: Zurbarán, 1598-1664. 350 aniversario de su muerte* (Fuente de Cantos: Asociación Cultural Lucerna, 2015), 79.

4 Alfonso Otazu y José Ramón Díaz de Durana, *El espíritu emprendedor de los vascos* (Madrid: Silex Ediciones, 2008), 28.

Su padre había emigrado hasta Fuente de Cantos y allí, entre otros negocios, parece que dirigía un comercio de telas y mercería que, a juzgar por la información sobre los tributos que pagaba por su negocio, tenía una cierta importancia económica.

De su familia paterna, -y no se sabe por qué, pero Zurbarán nunca empleó el apellido de su madre, sino que se identificó siempre por los dos apellidos de su padre-, aprendió, muy posiblemente, el emprendimiento, la creatividad para los negocios, la capacidad de gestionar pequeñas empresas... Así, podemos entender no sólo que conociera bien las telas, su calidad, sus volúmenes, colores y texturas, sino que interviniera en Llerena y en Sevilla en distintas operaciones inmobiliarias, y que en ambas ciudades fuera capaz de gestionar unos obradores de gran envergadura.

No sólo eso; sabemos que este carácter emprendedor de los Zurbarán los llevó a aventurarse en los territorios del Nuevo Mundo, porque el apellido aparece inscrito en seis solicitudes de autorización de viaje que se conservan en el Archivo de Indias⁵.

Además, en una región dedicada fundamentalmente al cultivo del cereal de secano y a la ganadería, Zurbarán pudo contemplar, entre otras cosas, la realidad de los duros trabajos del campo, y los rostros y cuerpos duros y ásperos de sus trabajadores; la luz que se proyectaba sobre la naturaleza; los utensilios cotidianos⁶... Así, no resulta difícil discernir de dónde proviene su gusto por la técnica naturalista, el uso del color blanco, el juego de la luz, la tactilidad de los objetos...

También conoció en Extremadura las oportunidades económicas del Nuevo Mundo, principalmente en Nueva España y Perú, que habían arrastrado, como vimos, a algunos de sus parientes vizcaínos, pero que se había convertido durante el s. XVI, sobre todo entre 1570 y 1579, en destino de un importantísimo éxodo de extremeños⁷.

Por último, fue en Extremadura donde supo de la existencia de alumbrados y beatas; de los Autos de fe, y del férreo control ideológico del Tribunal de la Inquisición. Y, ciertamente, fue en Llerena donde se topó con un clero y una vida religiosa de alto nivel cultural, capaz de invertir recursos económicos en la

5 Lorenzana de la Puente, "Hace trescientos cincuenta años", 74, n. 6.

6 Lorenzana de la Puente, 79.

7 Francisco Javier Núñez, "La vinculación americana de Fuente de Cantos: Pasajeros a Indias (siglos XVI - XVII)", en *II Jornada de Historia de Fuente Cantos: Actas, 2002* (Fuente de Cantos: Asociación Cultural Lucerna, 2002), 53-110.

formación de bibliotecas, la construcción y decoración de templos y conventos siguiendo los dictados de la reforma tridentina⁸.

Así que no es extraño pensar que pudiera ser en este ambiente donde se forjara esa profunda religiosidad del pintor, caracterizada por la “austeridad, la severidad e, incluso, la cualidad de religioso misterio y contención ritual que se plasma en su composición”⁹.

1.2. SEVILLA Y ZURBARÁN¹⁰

Zurbarán está ligado, además, a la ciudad Sevilla personal y profesionalmente. Quizás por esa razón, la invitación que recibió del consistorio sevillano en 1629 para residir en la ciudad se justificaba “porque es hombre insigne y conviene al lustre de la ciudad” lo que da prueba del prestigio que ya le acompañaba.

Fue en Sevilla donde recibió los primeros rudimentos de su oficio de pintor y en ella se consagró como el primer pintor de la ciudad en la primera mitad del s. XVII¹¹.

Zurbarán conoció una Sevilla “en transición” (Domínguez Ortiz) porque todavía era la urbe más cosmopolita del reino español, aunque daba ya signos de decadencia.

Puerto de Indias y puerta abierta al mundo, atraía a todo tipo de personajes que llegaban en busca de oportunidades y riqueza.

Además, a comienzos del s. XVII todavía animaba la ciudad una fiebre constructora (Casa grande de la Merced; Sagrario de la Catedral; Hospital y templo de los Venerables...) alentada por los miembros de una Iglesia que no experimentaban aún la crisis económica porque sus fuentes de riqueza no estaban en el comercio con el Nuevo Mundo.

8 El monasterio de Guadalupe es un ejemplo magnífico de todo esto, Jesús Miguel Palomero Páramo, *Los zurbaranes de Guadalupe* (Badajoz: Caja de Badajoz, 1990).

9 Vicenç Furió, *Ideas y formas en la representación pictórica* (Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 2014), 46.

10 Francisco Morales Padrón, “De cómo los extranjeros vieron a la Sevilla de Zurbarán”, en *Zurbarán ante su centenario (1598-1998): textos de las ponencias presentadas en el Seminario de Historia de Arte, en Soria, del 21 al 25 de julio de 1997* (Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1999), 29-38.

11 Peter Cherry, “La formación de los pintores en los talleres sevillanos”, en *Zurbarán ante su centenario (1598-1998): textos de las ponencias presentadas en el Seminario de Historia de Arte, en Soria, del 21 al 25 de julio de 1997*, ed. Alfonso Pérez Sánchez, (Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1999), 59.

Con todo, la ciudad acusaba ya la falta de comerciantes flamencos, genoveses y franceses que habían desplazado sus negocios a Cádiz donde los impuestos eran menos gravosos. Había numerosos pobres y desheredados que habitaban un submundo de miseria y picaresca, y, al mismo tiempo, existía una clase opulenta que daba a la ciudad un cierto aire mundano y frívolo.

Pero la vida cotidiana de Sevilla, como la de cualquier ciudad europea de entonces, respiraba también actos y pensamientos religiosos. Dios estaba por todas partes en aquellas sociedades católicas reformadas y contrarreformistas que, en el caso de España, estaba liderada, además, por una sólida monarquía católica. Así, circulaban por Sevilla grandes prohombres de Iglesia; presidía la ciudad una catedral con el segundo cabildo más grande del reino; se prodigaban parroquias, innumerables capillas e Iglesias; se contaban alrededor de 100 conventos y se publicaba una apologética literatura sobre esforzados Fundadores de Órdenes religiosas; y, por último, se difundía la piedad popular a través de todo tipo de ritos, devociones y fiestas religiosas...¹².

Y, así, unas instituciones religiosas cultas y económicamente solventes, una sensibilidad artística notable, y un programa catequético, el del Concilio de Trento, que hace de las imágenes un instrumento fundamental de propaganda religiosa, explican el despliegue de artistas, obras y motivos con los que se encuentra Francisco de Zurbarán cuando llegue a Sevilla en 1629.

2. LA RENOVACIÓN DEL CONCILIO DE TRENTO Y SU INFILTRACIÓN EN SEVILLA

La clausura del Concilio de Trento en 1563 puso en marcha todo un programa de renovación en la Iglesia católica con una importante impronta pastoral que, particularmente en España, tuvo el marchamo de una auténtica “contrarreforma”, es decir, una reacción contundente contra los postulados de la Reforma centroeuropea.

Así, la Iglesia católica va a subrayar con tintes apologéticos las afirmaciones de la fe más cuestionados por los reformados.

Por ejemplo, partiendo de la visión del ser humano como individuo que se enfrenta en su soledad y con angustia a la experiencia de la culpa y pecado, la

12 Antonio Blanco Freijeiro, *Historia de Sevilla* (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 1992), 256-257.

Iglesia católica acentuará, además de un claro optimismo antropológico, la dimensión comunitaria de la fe.

De esta manera, la Iglesia se destaca como la institución que arropa y acompaña la vida del creyente; celebra los sacramentos, particularmente la eucaristía y la reconciliación. Además, se acentúan las experiencias individuales de la fe por la oración y otras prácticas espirituales, pero se organizan novenas, triduos y devociones que incorporan al creyente a la experiencia religiosa de la comunidad.

Se exhibe el ejemplo de la Virgen y los Santos, y se exhorta a la imitación.

Se confiesa la presencia real de Cristo en la Eucaristía, y se hace pública procesión en la fiesta de Corpus Christi.

Por esta razón, se puede decir que hay algo de teatralidad, ostentación y exhibición en las formas externas de la religiosidad de la reforma tridentina.

En este marco de renovación, el Concilio en la sesión 25 de 3 y 4 de diciembre de 1563 publicará el conocido Decreto sobre “la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes” que promoverá un arte sacro de carácter sencillo, claro y comprensible, y con una funcionalidad de fuerte impronta didáctica.

Las imágenes se convertirán así, para el Pueblo de Dios, que ni siquiera tenía acceso al texto sagrado, en primer lugar, en el modo de recibir la instrucción religiosa; pero, además, las imágenes permitirán a los fieles identificarse con los grandes protagonistas de la historia de la salvación y de la historia de la Iglesia: patriarcas, santos, papas, obispos... Y, sobre todo, con Cristo y la Virgen.

Por otra parte, el Decreto también intentaba corregir los abusos que pudieran provenir de la superstición o de una errónea exposición de la fe o de los acontecimientos fundamentales de la historia de la salvación.

De esta manera, Trento brindaba a los artistas la posibilidad de reformular determinadas orientaciones estéticas, intentando una mayor sencillez en la exposición de los temas; una purificación de los elementos apócrifos de la Escritura; y una invitación a la experiencia religiosa más que a las ideas teológicas: “estimular la fe y la devoción de los creyentes de manera sensible no razonada, a través de la persuasión”¹³.

13 José Antonio Góngora y Pedro J. González, *Santas De Zurbarán. Guía Didáctica* (Sevilla: Editorial Mares De Libros, 2013), 3.

No sólo eso; sin dejar de lado el culto a los mártires del origen de la Cristianidad, Trento ofrecía nuevos modelos de santidad, que llegaban a los fieles a través de las hagiografías, la iconografía, las nuevas expresiones litúrgicas... todo ello en un intento de redimensionar lo cotidiano dándole una profundidad religiosa.

Además, el Concilio confirmará el Canon de la Escritura; fijará el texto en la versión latina Vulgata y la relación entre Escritura y Tradición. Y, así, los artistas del Barroco recuperarán los temas bíblicos, no como una señal de arcaísmo o de persistencia del género tipológico propio de la Edad Media, sino, precisamente, como afirmación del modo católico de considerar la Escritura que, en la Europa de los ss. XVI y XVII era, para protestantes y católicos –aunque de distinta manera-, una fuente de inspiración.

Por otra parte, el Concilio tratará también de ordenar y dignificar la vida sacerdotal y episcopal y, a través de esta reforma, buscará una adecuación de las costumbres a la moral católica.

Trento arbitró, además, otra medida que podía hacer muy eficaz la Reforma y ésta fue la obligatoriedad de convocar sínodos diocesanos.

Efectivamente, en la sesión 24 el capítulo 2 del Decreto *De Reformatione*, el Concilio estableció la obligatoriedad de restablecer la convocatoria de los sínodos provinciales “con el fin de arreglar las costumbres, corregir los excesos, ajustar las controversias, y otros puntos permitidos por los sagrados cánones”. Estos Sínodos provinciales debían celebrarse cada tres años y, mientras tanto, anualmente, un sínodo diocesano.

En esta misma línea, el Concilio impulsaría una reforma de carácter litúrgico (misales, rituales...), así como fiestas, romerías, ritos y devociones de marcado carácter popular que vehiculaban las claves de la misma en una dimensión pastoral-celebrativa muy adaptada a los tiempos.

No sólo eso; la Contrarreforma aprovecharía el desarrollo de la imprenta para difundir sus objetivos y, así, por ejemplo, parece que sólo entre 1480 y 1700, se escribieron 453 vidas de santos, tanto en versión culta como en cuadernillos impresos.

En ese marco general de los postulados doctrinales y disciplinares de la Contrarreforma, el entramado religioso y social de Sevilla permitirá vehicular el cambio espectacular que el Concilio quería imprimir en el catolicismo.

En primer lugar, la actividad artística, particularmente la iconografía, se convertirá en la clave fundamental para introyectar las enseñanzas de la Contrarreforma.

Y, así, el Sínodo de 1604 tuvo una importante repercusión para el desarrollo de la religiosidad y el arte local porque se impulsó todo lo necesario para proveer el culto, la reforma de vida y las costumbres. Buen ejemplo de esto fue el nombramiento por el Tribunal de la Inquisición de Sevilla de Francisco Pacheco como supervisor de imágenes, con la misión de detectar errores doctrinales en las obras de arte.

Por otra parte, la factura de las imágenes propiciará un discurso narrativo de la fe. Perderán su hieratismo, se tornarán más “humanas” y, de esta manera, favorecerán la memoria del relato, la identificación con sus protagonistas. Así, los autores afincados en Sevilla trabajarán para conseguir el nivel de emotividad piadosa requerida por los gustos espirituales de los católicos sevillanos, “con hondura de sentimientos humanos y sin alardes expresionistas”¹⁴.

Dos temas adquirirán en Sevilla una formulación particular; en primer lugar, la defensa del dogma de la Inmaculada Concepción de María y, después, la afirmación de la presencia real de Cristo en la Eucaristía.

Efectivamente, la controversia inmaculista que llegó a constituir en España un asunto de interés público, se convertirá en Sevilla en una causa propia de su religiosidad que explotará en una piedad mariana netamente concepcionista y que explica la virulencia de la controversia entre maculistas e inmaculistas que no se zanjará hasta la intervención del mismo Papa Paulo V, que el 12 de septiembre de 1617 prohibió cualquier acto y manifiesto público que pusiera en tela de juicio la fe en la Inmaculada concepción de la madre de Dios.

Y, así, Francisco Pacheco en *Arte de la pintura*, fijará el canon iconográfico de su representación de la Inmaculada, canon que será seguido por todos los artistas que en Sevilla y su provincia desarrollen profusamente el tema en sus representaciones iconográficas.

Además, la defensa de la presencia real de Cristo en la Eucaristía, unida a la exaltación del sacerdocio ministerial (Trento, sesión XXIII, c.1), se defenderá visiblemente en Sevilla gracias a su solemne procesión y al desarrollo de las actividades de las Hermandades sacramentales, principalmente, la celebración pública de la Eucaristía. Entre las artes profusamente desarrolladas como consecuencia de la exaltación del Sacramento, está, en Sevilla, la orfebrería que producirá obras (custodias, portapaces, ostensorios...) de enorme valor.

14 José Fernández López, “Pintura y contrarreforma en la Sevilla de Zurbarán”, en *Zurbarán: IV Centenario: Museo de Bellas Artes de Sevilla: 8 de octubre-9 de diciembre 1998*, ed. Enrique Valdivieso González (Sevilla: El Viso, 1998), 38.

Por otro lado, la presencia en Sevilla de numerosas Órdenes religiosas favorecerá el mecenazgo de todo tipo de artistas a quienes se encomendará la construcción y decoración de nuevos edificios religiosos en cuyos claustros y patios visualizar la vida de sus Fundadores (muchos canonizados en esa época); mostrar la riqueza espiritual de su familia; y exhibir la solidez de su historia y sus tradiciones.

Así, no es casualidad que los mercedarios le pidieran a Zurbarán que pintara la serie sobre su fundador, S. Pedro Nolasco, canonizado en 1628; que los dominicos le encargaran monumentales cuadros de Santo Tomás, declarado Doctor de la Iglesia en 1657, y que los jesuitas le encomendaran pintar una imagen del entonces beato Alonso Rodríguez, un piadoso hermano lego cuya biografía invitaba a vivir las buenas obras como expresión de la fe.

Por otra parte, los Obispos y sus presbiterios aprovecharon la reforma del misal y el calendario religioso para fomentar esa “espiritualidad teatral” de la que hablábamos más arriba, organizando procesiones y manifestaciones públicas de devoción en las que sacarán a las calles, en forma de pasos procesionales, las imágenes de culto que, tradicionalmente, se habían reservado en el interior de los templos para la devoción privada, recatada e íntima de los fieles. Se multiplica, así, la producción de la imaginería procesional, el arte en la calle, y la pintura se integrará como un elemento más del espectáculo persuasivo de la Contrarreforma. Más aún, la pintura, sobre la que se dio una mayor presión por parte de la Inquisición, se restringirá, salvo en los encargos de carácter mitológico propios de la Corte, a la imagen religiosa.

En este marco, resurgen en Sevilla las Hermandades de penitencia que rinden culto a la pasión muerte y resurrección del Señor, y las de gloria, volcadas en el culto a los santos y a determinadas advocaciones marianas.

Todas estas Hermandades y Cofradías contribuirán al desarrollo de un laicado comprometido no sólo con la dimensión espiritual de la fe y con la práctica sacramental, sino también con la caridad, y serán un medio fundamental para infiltrar la reforma tridentina en el pueblo¹⁵.

Y, por último, desde Sevilla se intensificó toda la proyección misionera de la Iglesia católica en América en un intento de recuperar su presencia pública que, de alguna manera, había sido humillada en Europa como consecuencia de la reforma protestante. Y, aquí, de nuevo, la actividad de las grandes Órdenes

15 Juan Carlos Arboleda, “Contrarreforma y religiosidad popular en Andalucía: cofradías y devoción mariana”, *Revista electrónica de Historia Moderna* 7, nº. 20 (1 de julio de 2010), <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/172>.

religiosas será crucial en la evangelización del Nuevo Mundo porque, a través de los misioneros fomentarán, primero, el envío de obras de arte de factura sevillana y, después, el desarrollo de un Barroco colonial que reinterpretará los gustos andaluces.

3. ZURBARÁN, EL INTÉRPRETE FIEL DE LA CONTRARREFORMA EN SEVILLA

Si una ciudad necesitaba de la reforma de Trento, esa era Sevilla, y no sólo porque, como hacía notar Góngora, era “la gran Babilonia de España” (*Las firmezas de Isabela*), sino porque era el puerto a través del cual hacer llegar esa reforma al Nuevo Mundo.

Y a Sevilla llega Zurbarán en 1629 con todo un bagaje personal y profesional que le permitió aprovechar la oportunidad del momento histórico y eclesial que se vivía en la ciudad; una oportunidad única para desarrollarse y producir una obra que, a decir de muchos, no hubiera sido posible en otra ciudad o en otro momento.

“Zurbarán entiende las claves de la claridad y legibilidad postridentinas. Las instrucciones de Trento de que el lenguaje de la pintura debía ser neto y didáctico. Lejos de las complicaciones del manierismo. Y Zurbarán es muy legible, hasta en su manera de pintar en claroscuro, de siluetear las figuras a contraluz. Es un pintor contundente de expresión y eso va bien con el lenguaje de la Contrarreforma”¹⁶.

No resulta extraño, pues, que la temática de la obra de Zurbarán desarrolle este programa formativo: Inmaculada; San Jerónimo flagelado por los ángeles; Tentaciones de San Jerónimo; Magdalena penitente; Alegoría de la Eucaristía...

Por otra parte, si examinamos la forma en la que Zurbarán significa el naturalismo tan propio del Barroco, notaremos, primero, que su fuente de inspiración son las estampas italianas y flamencas de composición simple, muy conocidas por el público, y que él copiará profusamente¹⁷. De esta manera, Zurbarán¹⁸ hará de

16 Marina Valcárcel, “Zurbarán: El pintor de la vida quieta”, *Alejandra de Argos* (blog), accedido 7 de enero de 2020, <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/456-zurbaran-el-pintor-de-la-vida-quieta>.

17 María del Mar Borobia Guerrero y Odile Delenda, ed., *Zurbarán, una nueva mirada* (Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2015).

18 Benito Navarrete, “Sobre la agudeza, el ingenio y la copia: Zurbarán, creador de imágenes sagradas”, en *Zurbarán: una nueva mirada*, ed. María del Mar Borobia Guerrero y Odile Delenda, (Madrid: Fundación Colección-Thyssen Bornemisza, 2015), 45-51.

la copia un arte que no sólo le permitirá desarrollar un obrador enormemente productivo, sino que lo convertirá en el artista español con mayor repercusión en el Nuevo Mundo, y de manera especial en Perú hasta finales del s. XVIII (Juana Valera; Juan Tinoco Fernández)¹⁹.

Pero la grandeza de la copia de Zurbarán radica en la originalidad que imprime en sus reproducciones.

Esta originalidad se aprecia, en primer lugar, en la composición de los cuadros en los que, por un lado, parece que se prescinde de la perspectiva; sin embargo, se utilizan las formas y composiciones triangulares consiguiendo invitar al espectador a contemplar el cuadro en un ambiente de calma y tranquilidad casi monástica²⁰.

Además, copia las estampas haciendo protagonistas de las mismas, frecuentemente, a las gentes del pueblo, a quienes vestirá con hábitos o ricas telas y colores, mostrando, así, lo que algunos han considerado el aspecto más “rural” o “folclórico” de su estilo, y que da forma a su peculiar forma de interpretar la santidad.

Y, así, por ejemplo, en sus series de santas, provocaría que las mujeres sevillanas, saliendo a la calle con aquellos ricos trajes y esmerados diseños, contemplando los retratos “a lo divino” o “retratos sagrados”, se imaginaran santas ellas también, mostrándose dispuestas a modificar su voluntad y su conducta a imagen de aquellas mujeres²¹.

No sólo eso; en la manera de vestir a los santos (San Gregorio o San Jerónimo) en traje contemporáneo, sin el más mínimo detalle de la época histórica a la que pertenecieron, permitirá que el pueblo, al reconocer las vestiduras litúrgicas, los identifique como cardenales, Papas...

Por otra parte, al introducir en los cuadros elementos y objetos de uso diario, muy especialmente la cerámica, contribuirá a esa sacralización de lo cotidiano tan propia del ascetismo del “siglo de oro”.

De esta manera, Zurbarán consigue penetrar en lo profundo de las cosas sin necesidad de forzar nada, sin retorcimientos; y, así, su propuesta estética ayu-dará a trascender, a ir más allá de la vida ordinaria.

19 Francisco Stastny Mosberg, *Estudios de arte colonial*, Travaux de l'IFEA 306. (Lima: Institut français d'études andines-Museo de Arte de Lima, 2013), 313.

20 Robert Goodwin, *España, centro del mundo (1519 - 1682)* (Madrid: La Esfera de los Libros, 2016).

21 Florence Delay, *Alta costura*. (Barcelona: Acanalado, 2019), 7.

Por otra parte, su primera formación con un “pintor de imaginería” le permitió asimilar la fuerza de la teatralización a la hora de transmitir la fe tan propia del Barroco.

Esa teatralización se percibe, desde luego, en los toldillos, telones y cortinas que vemos en sus cuadros, y que refuerzan la invitación al espectador para que se introduzca en la escena; pero también en esos retratos “a lo divino” que explica que muchos de los cuadros de Zurbarán sirvieran para ser colocados en las calles con ocasión de las procesiones, los autos sacramentales...

Por último, el uso de la luz tan singular, “la luz imposible” (Tercero Efe), ese claroscuro que, por el juego de luces y sombras, facilitará una experiencia estética que alterará la realidad²². Así, el cuadro, en lugar de exponer un suceso, se transformará en la expresión de un acontecimiento.

De esta manera, Zurbarán captó con acierto la propuesta espiritual de Trento, su llamada a los cristianos a ser, en palabras del P. Jerónimo Nadal, “contemplativos en la acción”; es decir, “buscar y hallar a Dios en todas las cosas”:

“un camino para vivir la vida como experiencia de Dios; una experiencia de unificación porque todas las cosas van unificándose en esta vivencia del encuentro con Dios. Pero al mismo tiempo es también una experiencia afectiva, porque es un encuentro cálido con el Señor. Hallar a Dios no es pensar en Dios, es una experiencia afectiva de encuentro, de plenitud del corazón”²³.

4. ZURBARÁN EXPORTADOR DE LA REFORMA AL NUEVO MUNDO²⁴. LAS SERIES SOBRE LOS HIJOS DE JACOB

Entre 1645-1655, en pleno apogeo de su carrera y poco tiempo después de haber conseguido el nombramiento de pintor del rey en la corte de Madrid, Zurbarán regresa a Sevilla y comienza a entablar relaciones comerciales con las

22 Palomero reivindica el uso de la paleta de color por Zurbarán y el error de haber ignorado su valor, cf. Jesús Miguel Palomero Páramo, *Los zurbaranes de Guadalupe* (Badajoz: Caja de Badajoz, 1990), 41-42.

23 José María Rambla, “Hallar a Dios en todas las cosas. Lo cotidiano como experiencia espiritual”, mercaba, accedido 19 de diciembre de 2019, https://www.mercaba.org/ARTICULOS/H/hallar_a_dios_en_todas_las_cosas.htm.

24 Juan José Junquera Mato, “Zurbarán y América”, en *Zurbarán ante su centenario (1598-1998): textos de las ponencias presentadas en el Seminario de Historia de Arte, en Soria, del 21 al 25 de julio de 1997* (Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1999), 147-60.

Indias, un mercado en el que se volcaría en esta década, al menos, por dos razones: una, económica y, otra, estética²⁵.

Efectivamente, el pintor había sufrido la gran crisis económica que se produjo en Sevilla a mediados del s. XVII y que se había agudizado con la caída del Conde Duque de Olivares.

En ese contexto de dificultades económicas, Zurbarán que, como ya hemos visto, conocía la costumbre de vizcaínos y extremeños de emigrar a las Indias en busca de fortuna, y que tenía casi como clientes únicos a las Órdenes religiosas, debió pensar en enviar allí su producción.

Además, varios hermanos y otros parientes de su segunda esposa, Beatriz de Morales, residían en Lima, Cartagena y Puebla, de modo que es muy plausible que utilizara esos contactos para introducir sus obras en ese mercado.

Las colonias lejanas, responsables del milagro económico del s. XVI que tan evidente fue en Sevilla, reclamaban con afán y cotizaban en muy alto valor (pagando, en ocasiones, importes superiores al triple de su valor en Sevilla) los libros, las pinturas y las esculturas salidas de la cantera cultural de Andalucía.

Por otra parte, si el exuberante barroco español de las décadas de 1640-1680, inspirado en el descubrimiento de Rubens y Tiziano, se estaba agotando, las formas de Zurbarán podían empezar a resultar anticuadas en España, mientras que sintonizaban muy bien con los gustos y necesidades americanas²⁶. Como hace notar algún autor, “No sería exagerado considerar que tal vez después de Pedro Pablo Rubens, el caso de Francisco de Zurbarán sea uno de los de mayor trascendencia entre los artistas de ultramar”²⁷.

De modo que Zurbarán incorporará su obrador a este negocio de exportación de pintura²⁸, pero, al verse obligado a atender una demanda mayor que la habitual, tendrá que apoyar su trabajo en el de sus colaboradores. De hecho, M^a Luisa Cauturla indica que el conjunto de su producción puede clasificarse, según la participación de éste, en cuatro grandes grupos: obra autógrafa pintada por el propio Zurbarán; versiones de sus pinturas realizadas por él mismo; pinturas ideadas por

25 Amanda Dotseth, “Zurbarán y las doce tribus de Israel. “Jacob y sus hijos”, *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo*, n° 36 (2017): 108-19.

26 Francisco Stastny Mosberg, *Estudios de arte colonial*, Travaux de l’IFEA 306 (Lima: Institut français d’études andines-Museo de Arte de Lima, 2013), 313.

27 María Isabel Fraile Martín, “El zurbaranismo novohispano. Revisión a los modelos iconográficos más influyentes en Puebla”, *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n° 12 (Julio-diciembre) (2017): 32.

28 Benito Navarrete, *Zurbarán y su Obrador: Pinturas para el Nuevo Mundo* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1998), 30.

él, pero ejecutadas en colaboración con sus oficiales; y obras ejecutadas en solitario por los oficiales del obrador²⁹. El estudio del contrato firmado con la comunidad de Guadalupe para el trabajo en la sacristía³⁰ revela perfectamente la necesidad que el pintor tenía de contar con sus oficiales entre los que destacan José Durán, Diego Muñoz Naranjo, Ignacio de Ríes y Alonso de Flores.

En general, la mayoría de los envíos, salvo uno realizado a Buenos Aires, se destinaron a Lima, probablemente, porque Lima había concentrado el poder político, económico y religioso de todo el hemisferio sur, y porque la pintura y escultura sevillanas habían adquirido enorme prestigio social en dicha ciudad³¹.

En 1647 está documentado un importante encargo para el convento de la Concepción de Ciudad de los Reyes (Lima) en Perú. El lote contenía 34 pinturas, la mayoría imágenes de vírgenes y santos de tamaño natural. Además, se otorgó un poder de representación a su cuñado para cobrar allí una serie de encargos que había ejecutado.

Por último, M^a Luisa Caturla ha demostrado, también, que en 1649 Zurbarán vendió en Buenos Aires, a través de sus agentes, 53 lienzos con series de vírgenes, santos, patriarcas y paisajes holandeses, y, además, pinturas y pinceles³².

Ahora bien, la adaptación al mercado americano exigió también a Zurbarán revisiones en el contenido de los temas de sus trabajos y, aquí, dado que la producción americana de Zurbarán y su obrador es ingente, nosotros queremos detenernos exclusivamente en una de sus obras, “Jacob y sus doce hijos”, una serie que se inspira casi directamente en el relato bíblico del testamento del Patriarca Jacob en su lecho de muerte (Gn 49) y de la que se conservan tres versiones, una en el castillo de Auckland (Durnham)³³, y otras dos en América (Lima y Puebla³⁴).

29 Navarrete, *Zurbarán y su Obrador: Pinturas para el Nuevo Mundo*, 23.

30 Palomero Páramo, *Los zurbaranes de Guadalupe*, 37-40.

31 Luis Martín Bogdanovich Mendoza, “Zurbarán y el prestigio de la imagen en la Ciudad de los Reyes - Enciclopedia Católica”, ECWiki. Enciclopedia católica on line, accedido 21 de diciembre de 2019, https://ec.aciprensa.com/wiki/Zurbar%C3%A1n_y_el_prestigio_de_la_imagen_en_la_Ciudad_de_los_Reyes.

32 María Luisa Caturla, “Zurbarán exporta a Buenos Aires”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* IV (1951): 27-30.

33 Con motivo de unas obras de reparación en el edificio del castillo de Auckland donde se exhibe la colección desde el s. XVIII, se realizó un estudio técnico de gran calidad que puede consultarse en Susan Galassi, Edward Payne y Mark A. Roglan, eds., *Zurbaran: Jacob and His Twelve Sons, Paintings from Auckland Castle* (Dallas, TX: Lucia Marquand, 2017).

34 A pesar de que la serie sufrió un deterioro muy importante, el Museo poblano que la acoge acometió una restauración notable cuyos términos se explican en Francisco Javier Quirós Quirós, “Análisis y estudio de la conservación de la serie pictórica “Las doce tribus de Israel o Los hijos de Jacob”, del Museo Universitario Casa de los muñecos, de la Benemérita Universidad autónoma de Puebla

El estudio de todas ellas, de enorme interés porque revelará la originalidad de la aportación de los miembros del obrador del artista, excede las posibilidades de este texto, pero abre la posibilidad de futuros estudios más exhaustivos.

La serie, en todas sus versiones, por su originalidad temática, porque es una de las pocas obras dedicadas al Antiguo Testamento; por su composición técnica, y por su reproducción seriada, nos parece que ilustra muy bien cómo la pintura, y, desde luego, la que sale de Zurbarán y su obrador, dan forma perfectamente a la trama del tejido de la Contrarreforma en el Nuevo Mundo.

Lo primero que llama la atención al estudiar la obra, más allá del tema veterotestamentario, es que Zurbarán elige el género “serie”, una opción cuya pedagogía se entiende perfectamente si tomamos en cuenta sus “apostolados”, que desempeñan una clara función ejemplarizante:

“Los apóstoles habrían supuesto para sus espectadores de los siglos XVII y XVIII claros ejemplos de una heroica masculinidad grupal, ortodoxa, jerarquizada, disciplinada e institucionalizada, puesta al servicio de la Iglesia Católica y Romana. A ellos se dirigiría una mirada devota a la espera de que ejercieran su poder de emulación”³⁵.

Así, nuestro pintor ejecuta “Jacob y sus doce hijos” como si de un apostolado del Antiguo Testamento se tratara porque, en la tradición católica se reconocía la correspondencia tipológica entre los patriarcas y los doce apóstoles; más aún, las doce tribus de Israel se consideraban figura y tipo del nuevo Israel, la Iglesia³⁶.

Por esta razón, no extraña que las tres series conservadas mantengan las características compositivas más notables de Zurbarán: la presentación de figuras imponentes capaces de reproducir el efecto de la imaginería procesional; un magnífico tratamiento de la pintura de los tejidos y de la elección del color; un dominio en el efecto de la tridimensionalidad como consecuencia del manejo del claroscuro; un cierto folclorismo apreciable en los rostros; y una intención de estimular la fe y la devoción de los creyentes a partir de la presentación de los patriarcas del Antiguo Testamento según las tendencias estéticas del momento.

(MUCM-BUAP)”, *Tlatemoani: revista académica de investigación* 9, n° 28 (2018): 187-213. Además, hay un estudio exhaustivo en Antonio Bonet Correa, “Obras zurbaranescas en Méjico”, *Archivo español de arte* 37, n° 146 (1964): 159-68.

35 “El valor de la imagen religiosa durante la Contrarreforma. El Apostolado del Monasterio de San Victorián”, Museo Diocesano Barbastro-Monzón, accedido 7 de enero de 2020, <https://museodiocesano.es/2013/09/10/el-valor-de-la-imagen-religiosa-durante-la-contrarreforma-el-apostolado-del-monasterio-de-san-victorian/>.

36 Gabriele Finaldi, “Las doce tribus de Israel. Reencuentro familiar en el Museo del Prado”, en *Zurbarán: Las doce tribus de Israel, Jacob y sus hijos*, ed. Gabriele Finaldi y Benito Navarrete, (Madrid: Museo del Prado. Ministerio de Cultura, 1995), 11.

Pero la diferente factura de las tres series nos permite, en primer lugar, evaluar bien toda la trama desarrollada en el obrador de Zurbarán para afrontar el negocio del arte en el Nuevo Mundo³⁷, mostrando que Zurbarán multiplicó el uso de la técnica de la copia de estampas, y que, en cierta manera, sacrificó la autenticidad en beneficio de la producción.

Por otra parte, parece claro que la elección de este tema de los doce patriarcas para el mercado de América se puede explicar por razones que podríamos llamar “teológicas”³⁸ y, por tanto, vinculadas de alguna forma al proyecto evangelizar del Concilio de Trento.

En primer lugar, y como ya hemos hecho notar, la elección de la serie tiene un interés pedagógico que convertía a los protagonistas de las pinturas en testigos de la fe a quienes imitar.

Pero, además, se ha de tener en cuenta que el humanismo y la teología europea se vieron en la necesidad de recurrir a las fuentes clásicas, también la Biblia, para explicar si la realidad americana participaba o no de la misma naturaleza que el resto de las cosas; y si los habitantes de aquellas tierras eran humanos o no; si podrían llegar a ser cristianos y si habían de ser esclavizados si se resistían a la conversión.

En este ambiente, surgieron algunas explicaciones basadas en textos bíblicos.

Una de ellas, afirmaba que, si los descendientes de Noé habían habitado toda la tierra después del diluvio, los habitantes del Nuevo Mundo tenían necesariamente que ser hijos de Noé³⁹; otras dos, basadas en interpretaciones del IV Esdras, justificaban, no sólo el descubrimiento de América, sino también, la identificación de los habitantes del Nuevo Mundo con las tribus perdidas de Israel tras las deportaciones asirias del año 722 a.C. que acabaron con el reino del norte⁴⁰.

37 Ma Isabel Fraile Martín, “El zurbaranismo novohispano. Revisión a los modelos iconográficos más influyentes en Puebla”, *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, nº 12 (Julio-diciembre) (2017): 32-44.

38 Amanda Dotseth, “Zurbarán y las doce tribus de Israel. “Jacob y sus hijos”, *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo*, nº 36 (2017): 117.

39 Florentino Martínez, “La autoridad de 4 Esdras y el origen judío de los indios americanos”, *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, nº 22 (2011): 41-54.

40 Entre los principales cronistas de Indias que participaron en este debate sirviéndose de IV Esdras, cabe destacar al jesuita José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias* (1590) I, XXIII; al dominico Gregorio García, *El origen de los indios del Nuevo Mundo* (1607) III, I; al carmelita Antonio Vázquez de Espinosa, *Compendio y descripción de las Indias Occidentales* (1629) I, IX, 52; y al oidor de la Audiencia de Lima Diego Andrés Rocha, *Tratado único y singular del origen de los indios occidentales del Pirú*, México, Santa Fe y Chile (1681).

Por otra parte, los franciscanos extendieron por América unas ideas milenaristas que constituyeron una fuente de estímulo para la predicación evangélica en el Nuevo Mundo que, de alguna manera, había sido hundida en Europa como consecuencia de la reforma protestante.

Y, así, la evangelización de los indios urgía en un ambiente en el que se vivaba la convicción de que la llegada del Mesías era inminente⁴¹.

Por último, sabiendo de la importancia que los Padres de la Iglesia habían desempeñado en la interpretación la Biblia, y de la reivindicación que el Concilio de Trento había hecho de sus obras exegéticas, no extraña que, en Sevilla, Francisco de Zurbarán conociera la influencia que S. Isidoro, canonizado en 1598, había ejercido en la comprensión del mundo de la Biblia judía.

Efectivamente, tanto en *De fide catholica contra Iudaeos*, una obra que enunciaba los dogmas cristianos ya anunciados válidamente en el Antiguo Testamento, como en *Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae*⁴², donde S. Isidoro trataba los tipos y figuras del Antiguo y el Nuevo Testamento, este Padre de la Iglesia ejerció una influencia fundamental en los teólogos medievales que impusieron su visión del mundo a los artistas posteriores.

Y, así, las interpretaciones exegéticas de S. Isidoro se reconocen en algunos de los cuadros de la serie que cuelga en el castillo de Auckland.

Por ejemplo, Simeón viste una suerte de abrigo de pelo con capucha; mira de lado y apenas se aprecia su rostro, pero se percibe que esconde una especie de cuchillo que puede hacer referencia al ataque a los siquemitas (Gn 34) y que explica la identificación que S. Isidoro y otros Padres hacen de Simeón y Leví como representantes de Satán, la muerte y los escribas, aquellos con los que constantemente se enfrenta Cristo durante su vida pública.

Leví, por su parte, lleva una rica capa con brocados y borlas, así como una especie de botas o escarpines también ricamente tejidos. Mira al espectador en escorzo y lleva en la mano las cadenas de un incensario que apunta su condición sacerdotal. Parece que Zurbarán, en esa mirada de reojo al espectador, estuviera apuntando la lectura que S. Isidoro, como muchos otros Padres (Ambrosio, por ejemplo), hace del personaje en cuanto representante de los sacerdotes que

41 Pedro Ma Guibovich Pérez, "García, Gregorio. Origen de los indios del nuevo mundo e indias occidentales", *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, n° 36 (3) (2007): 447-49.

42 Juan Plazaola Artola, *Razón y sentido del arte cristiano* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2009), 26.

“refinaron su maldad en la pasión de Cristo [...] y tramaron el juicio contra el Señor Jesús para matarlo” (Ambrosio, *Sobre los patriarcas* 3,11-13)⁴³.

Por último, al recordar la teología de San Isidoro, en Sevilla en pleno programa pastoral tridentino, Zurbarán recuperaba el antijudaísmo propio del periodo visigodo⁴⁴ y su principio de unidad religiosa, para intensificar el objetivo de recuperar el carácter cristiano, más aún, católico, de la ciudad, algo que ya se añoraba en 1555 cuando se imprimieron las Constituciones del Sínodo Provincial de la ciudad:

“para estatuyr y ordenar las cosas que pertenescen al servicio de Dios, aumento del culto divino, y para a la inmunidad de sus ministros y templos, y reformation de la vida y costumbres, assí en el estado eclesiástico como en el estado seglar, a ensalçamiento de nuestra sancta fe católica”⁴⁵.

Y, así, podemos concluir que Francisco Zurbarán supo combinar las fibras de su origen extremeño y su inculturación sevillana para servir con su arte a ese nuevo momento del cristianismo que Reforma y Contrarreforma alumbraron:

“Una era que abrió el horizonte del ser humano hacia nuevos derroteros, hacia nuevas rutas, nuevas tierras y nuevas formas de negociar y buscar la salvación en el más allá. Fue precisamente en ese momento que América apareció por primera vez ante los ojos de los europeos. Y fue bajo aquella nueva mirada que el Nuevo Mundo se insertó dentro de los paradigmas de la modernidad Occidental que entonces empezaba a configurarse”⁴⁶.

43 Mark Sheridan, *Génesis 12-50*, La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patristica. Antiguo Testamento 2 (Madrid: Ciudad Nueva, 2005), 430.

44 Luis Diez Merino, “San Isidoro de Sevilla y la polémica judeocristiana”, en *La Controversia judeocristiana en España: (desde los orígenes hasta el siglo XIII): homenaje a Domingo Muñoz León*, ed. Del Valle, Carlos (Madrid: CSIC-Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente Próximo -ILC, 1998), 77-110.

45 Núñez, Miguel A., “El concilio provincial de Sevilla de 1512 y la reforma de la Iglesia”, *Hespérides. Anuario de investigaciones* 13-14 (2005-2006) (2007): 131-43.

46 Estela Soberón, *Así en la tierra como en el cielo: manifestaciones cotidianas de la culpa y el perdón en la Nueva España de los siglos XVI y XVII* (Mexico D.F.: Colegio de Mexico, 2006), 56.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arboleda, Juan Carlos. “Contrarreforma y religiosidad popular en Andalucía: cofradías y devoción mariana”. *Revista electrónica de Historia Moderna* 7, nº 20 (1 de julio de 2010). <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/172>.
- Blanco Freijeiro, Antonio. *Historia de Sevilla*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 1992.
- Bogdanovich Mendoza, Luis Martín. “Zurbarán y el prestigio de la imagen en la Ciudad de los Reyes - Enciclopedia Católica”. ECWiki. Enciclopedia católica on line. Accedido 21 de diciembre de 2019. https://ec.aciprensa.com/wiki/Zurbar%C3%A1n_y_el_prestigio_de_la_imagen_en_la_Ciudad_de_los_Reyes.
- Bonet Correa, Antonio. “Obras zurbaranescas en Méjico”. *Archivo español de arte* 37, nº 146 (1964): 159-168.
- Borobia Guerrero, María del Mar, y Delenda, Odile, eds. *Zurbarán, una nueva mirada*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2015.
- Caturla, María Luisa. “Zurbarán exporta a Buenos Aires”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* IV (1951): 27-30.
- Cherry, Peter. “La formación de los pintores en los talleres sevillanos”. En *Zurbarán ante su centenario (1598-1998): textos de las ponencias presentadas en el Seminario de Historia de Arte, en Soria, del 21 al 25 de julio de 1997*, editado por Alfonso Pérez Sánchez, 49-59. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1999.
- Delay, Florence. *Alta costura*. Traducido por Manuel Arranz Lázaro. Barcelona: Acantilado, 2019.
- Díez Merino, Luis. “San Isidoro de Sevilla y la polémica judeocristiana”. En *La Controversia judeocristiana en España: (desde los orígenes hasta el siglo XIII): homenaje a Domingo Muñoz León*, editado por Carlos Del Valle, 77-110. Madrid: CSIC-Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente Próximo -ILC, 1998.
- Dotseth, Amanda. “Zurbarán y las doce tribus de Israel. “Jacob y sus hijos”. *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo*, nº 36 (2017): 108-119.
- Museo Diocesano Barbastro-Monzón. “El valor de la imagen religiosa durante la Contrarreforma. El Apostolado del Monasterio de San Victorían”. Accedido 7 de enero de 2020. <https://museodiocesano.es/2013/09/10/el-valor-de-la-imagen-religiosa-durante-la-contrarreforma-el-apostolado-del-monasterio-de-san-victorian/>.
- Fernández López, José. “Pintura y contrarreforma en la Sevilla de Zurbarán”. En *Zurbarán: IV Centenario: Museo de Bellas Artes de Sevilla: 8 de octubre-9 de diciembre 1998*, editado por Enrique Valdivieso González, 27-51. Sevilla: El Viso, 1998.
- Finaldi, Gabriele. “Las doce tribus de Israel. Reencuentro familiar en el Museo del Prado”. En *Zurbarán: Las doce tribus de Israel, Jacob y sus hijos*, editado

- por Gabriel Finaldi y Benito Navarrete, 9-27. Madrid: Museo del Prado. Ministerio de Cultura, 1995.
- Fraile Martín, M^a Isabel. “El zurbaranismo novohispano. Revisión a los modelos iconográficos más influyentes en Puebla”. *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, nº 12 (Julio-Diciembre) (2017): 32-44.
- Furió, Vicenç. *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 2014.
- Galassi, Susan, Edward Payne y Mark A. Roglan, eds. *Zurbaran: Jacob and His Twelve Sons, Paintings from Auckland Castle*. Dallas, TX: Lucia Marquand, 2017.
- Gongora, José Antonio y Pedro J. González, *Santas De Zurbarán. Guía Didáctica*. Sevilla: Editorial Mares De Libros, 2013.
- Goodwin, Robert. *España, centro del mundo (1519 - 1682)*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2016.
- Guibovich Pérez, Pedro M^a. “García, Gregorio. Origen de los indios del nuevo mundo e indias occidentales”. *Bulletin de l’Institut français d’études andines*, nº 36 (3) (2007): 447-449.
- Junquera Mato, Juan José. “Zurbarán y América”. En *Zurbarán ante su centenario (1598-1998): textos de las ponencias presentadas en el Seminario de Historia de Arte, en Soria, del 21 al 25 de julio de 1997*, 147-160. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1999.
- Lorenzana de la Puente, Felipe. *Francisco de Zurbarán (1598-1998): su tiempo, su obra, su tierra*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1998.
- Lorenzana de la Puente, Felipe. “Hace trescientos cincuenta años. Fuente de Cantos en torno a la muerte de Zurbarán». En *XV Jornada de Historia de Fuente de Cantos: Zurbarán, 1598-1664. 350 aniversario de su muerte*, 71-95. Fuente de Cantos: Asociación Cultural Lucerna, 2015.
- Martínez, Florentino. “La autoridad de 4 Esdras y el origen judío de los indios americanos”. *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, nº 22 (2011): 41-54.
- Morales Padrón, Francisco. “De cómo los extranjeros vieron a la Sevilla de Zurbarán”. En *Zurbarán ante su centenario (1598-1998): textos de las ponencias presentadas en el Seminario de Historia de Arte, en Soria, del 21 al 25 de julio de 1997*, 29-38. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1999.
- Navarrete, Benito. “Sobre la agudeza, el ingenio y la copia: Zurbarán, creador de imágenes sagradas”. En *Zurbarán: una nueva mirada*, editado por María del Mar Borobia Guerrero y Odile Delenda, 45-51. Madrid: Fundación Colección-Thyssen Bornemisza, 2015.
- Navarrete, Benito. *Zurbarán y su Obrador: Pinturas para el Nuevo Mundo*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1998.

- Núñez, Francisco Javier. “La vinculación americana de Fuente de Cantos: Pasajeros a Indias (siglos XVI - XVII)”. En *II Jornada de Historia de Fuente Cantos: Actas, 2002*, 53-110. Fuente de Cantos: Asociación Cultural Lucerna, 2002.
- Núñez, Miguel A. “El concilio provincial de Sevilla de 1512 y la reforma de la Iglesia”. *Hespérides. Anuario de investigaciones* 13-14 (2005-2006) (2007): 131-143.
- Otazu, Alfonso, y José Ramón Díaz de Durana. *El espíritu emprendedor de los vascos*. Madrid: Silex Ediciones, 2008.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel. *Los zurbaranes de Guadalupe*. Badajoz: Caja de Badajoz, 1990.
- Plazaola Artola, Juan. *Razón y sentido del arte cristiano*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2009.
- Sheridan, Mark. *Génesis 12-50*. La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patristica. Antiguo Testamento 2. Madrid: Ciudad Nueva, 2005.
- Soberón, Estela. *Así en la tierra como en el cielo: manifestaciones cotidianas de la culpa y el perdón en la Nueva España de los siglos XVI y XVII*. Mexico D.F.: Colegio de Mexico, 2006. <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w9fb.5>.
- Statsny Mosberg, Francisco. *Estudios de arte colonial*. Vol. I. Travaux de l'IFEA 306. Lima: Institut français d'études andines-Museo de Arte de Lima, 2013.
- Valcárcel, Marina. “Zurbarán: El pintor de la vida quieta”. *Alejandra de Argos* (blog). Accedido 7 de enero de 2020. <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/456-zurbaran-el-pintor-de-la-vida-quieta>.

Miren Junkal Guevara Llaguno
Departamento de Teología
Universidad Loyola Andalucía.
C/ Profesor Vicente Callao 15
18011 Granada (España).
<https://orcid.org/0000-0003-1097-1858>