

**EL ZURBARANISMO NOVOHISPANO.
REVISIÓN A LOS MODELOS ICONOGRÁFICOS
MÁS INFLUYENTES EN PUEBLA**
**THE NEW HISPANIC ZURBARIANISM.
REVIEW OF THE MOST INFLUENCING
ICONOGRAPHIC MODELS IN PUEBLA**

Resumen

Hablar de la importancia y la trascendencia que ha tenido Francisco de Zurbarán entre los artistas del Nuevo Mundo, es hacer referencia a uno de los temas que se han abordado con mayor profusión desde que la historiografía artística acentúa su interés en rescatar los nexos que se dan entre los artistas, tanto peninsulares como de los territorios de ultramar, en una época, el siglo XVII. En este caso realizamos una revisión de uno de los artistas extremeños más influyente de todos los tiempos.

Palabras clave

Iconografía, Nuevo Mundo, Pintura, Puebla, Zurbarán.

Isabel Fraile Martín

Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Estética y Arte. México

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Extremadura (2008), en la actualidad desempeña su labor como profesora-investigadora en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Autora de numerosos libros y artículos sobre pintura novohispana y museos. Coordina

Abstract

To speak of the importance that Francisco de Zurbarán has had among the artists of the New World, is to refer to one of the subjects that have been approached more profusely since the artistic historiography accentuates his interest in rescuing the nexos that are given between authors, themes and styles developed between artists, both peninsular and overseas, in an era, the seventeenth century, of brilliant results in the artistic field. In this case we make a review of one of the most influential artists from Extremadura.

Key words

Iconography, New World, Painting, Puebla, Zurbarán.

dina la Maestría en Estética y Arte. Mantiene proyectos de investigación con los Museos de Puebla y desde 2010 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de CONA CYT (México). Además es co-directora de la Colección La Fuente.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 29/V/2017
Fecha de revisión: 21/IX/2017
Fecha de aceptación: 10/X/2017
Fecha de publicación: 31/XII/2017

EL ZURBARANISMO NOVOHISPANO. REVISIÓN A LOS MODELOS ICONOGRÁFICOS MÁS INFLUYENTES EN PUEBLA

1. INTRODUCCIÓN

Cuando abordamos desde la historia del arte el periodo que corresponde al arte novohispano y deseamos poner acento en el desarrollo de la historia de la pintura transcurrida en ese momento, es indispensable hacer una pausa en determinados artistas europeos que ayudaron con sus composiciones, sus iconografías diversas y la manera de resolver ciertos aspectos técnicos, a configurar una buena parte del repertorio pictórico generado por los artistas del nuevo mundo. A los primeros pintores peninsulares o de otras latitudes del viejo continente que decidieron emprender carrera en América, trasladándose a ultramar como parte de los séquitos que acompañaban a los virreyes y generando con ello una incipiente escuela de artífices que se iban formando a su alrededor; se suman otros tantos artistas de renombre que, sin pisar suelo americano, contribuyeron a configurar ciertos patrones compositivos gracias al envío de sus obras y a la difusión masiva de sus modelos vertidos en grabados. Estos materiales son el punto de partida que nos permite reconocer el estilo de estos artistas en muchos de los programas iconográficos que ornamentan

iglesias y conventos, o que decoran las salas de los museos. En este segundo rubro es donde se integra la figura de Francisco de Zurbarán, el pintor natural de Fuente de Cantos que no sólo brilla como uno de los autores más prolíficos del Siglo de Oro español, sino que genera un estilo artístico tan particular y admirado entre sus contemporáneos que no resulta inusitado reconocer los ecos de su pincel entre muchos de los pintores de la América española del siglo XVII.

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. Expresiones como *[el zurbaranismo en América]* o *[Estamos ante un pintor de corte zurbaranesco]*, son fáciles de encontrar al referirse al trabajo de muchos artistas procedentes de los distintos virreinos. De hecho, son pocas las investigaciones monográficas sobre el pintor extremeño que no contemplan una reflexión acerca de la relación del pacense con América Latina. Sin dudar, éste ha sido un tema de vital interés entre los investigadores de ambos lados a lo largo de la historiografía del arte. Juan Miguel Serrera, en uno de los compendios más completos que relacionan

al extremeño con América, inicia su texto recuperando las palabras del propio Diego Angulo, quien ya en 1936 consideraba lo siguiente: *“No creo que pueda hacerse un estudio completo del pintor de Fuente de Cantos y de su escuela sin incluir en ella los principales representantes de la pintura de México durante la primera mitad del siglo xvii.”*¹ Desde la década de los 30 del siglo pasado, donde un reflexivo Angulo ya consideraba la mención especial a esta relación del extremeño con América, han sido muchas las aportaciones que se han ido sumando para enriquecer este tema, muchas de ellas fomentadas desde la propia Extremadura, como el texto que se recoge en las Actas del Simposium Internacional sobre Zurbarán, con motivo del IV centenario de su nacimiento, y que lleva la firma de Francisco Javier Pizarro, haciendo hincapié particularmente en la influencia del extremeño en la escuela poblana de pintura²; pasando por trabajos importantísimos para el historiador del arte como los minuciosos estudios de Benito Navarrete Prieto en los que difunde la versatilidad de las estampas como herramientas de trabajo entre los artistas andaluces del siglo xvii, destinando un capítulo prioritario al caso del mercado americano, en el que también se hace eco de los pormenores zurbaranescos³. En el ámbito de los museos, los trabajos de acopio de obras de diferentes recintos para fines expositivos concretos, ha generado toda una rica literatura que ha hecho una pausa en esta particular relación del pintor pacense con el mercado americano⁴, además de otro tipo de alianzas que evidencian las influencias culturales existentes en un periodo barroco que, necesariamente, contamina a ambos continentes⁵. También merecen destacarse las investigaciones de los autores centrados en el cono sur, pues son muy interesantes las aportaciones de quienes destacan los envíos de obra que hizo el extremeño con destino a Lima y a Buenos Aires, procesos ya registrados con claridad por diversos autores y que nos manifiestan el conocimiento minucioso de estas transacciones comerciales⁶.

Si bien Zurbarán no es el único caso conocido de pintor peninsular que manda obras al nuevo mundo, su historia respecto a estas relaciones mercantiles ha supuesto un interesante bagaje de conocimiento para quienes abordan estos temas, siendo precisamente estos menesteres los que compensan ser rescatados para un texto que, de algún modo, pone de manifiesto los lazos indisolubles que también en el panorama artístico nutren la relación entre Extremadura y América. Y quien mejor que Francisco de Zurbarán, en cuanto al ámbito pictórico se refiere, para ponerlo de manifiesto.

2. EXTREMADURA–SEVILLA–AMÉRICA

El primer contacto que Zurbarán mantiene con América se registra en 1636 cuando el extremeño muestra interés por participar en el tejido comercial que desde Sevilla estaba perfectamente trazado con América, abarcando también los objetos de naturaleza artística. El interés por exportar sus cuadros a los territorios de ultramar inicia para el pacense con el deseo de conseguir una revalorización de su precio en el mercado nacional. Zurbarán era consciente de que su trabajo podría ser bien remunerado y de hecho, en la documentación hallada hasta la fecha, se manifiestan los pormenores que determinaba el propio artista para llevar a cabo la venta de estos primeros cuadros que iban a exhibirse en la ciudad de Portobelo, Panamá, con motivo de la feria que se celebraba para ofrecer los productos que llegaban en los galeones⁷. Si bien Jesús Palomero relata minuciosamente las fechorías de este azaroso envío de obras, el cual supuso más de un quebradero de cabeza para el maestro extremeño, aporta con sumo interés los datos de los miembros de su taller, quienes seguramente participaron en la elaboración de los cuadros. En este texto de Palomero de 1999 ya aparecen específicamente mencionados los nombres de Diego Muñoz Naranjo, Juan Durán, Ignacio de Ríes⁸ y Alonso de Flores, considerados los miembros de su obrador y quienes, muy

seguramente, animaron el panorama de lo zurbaranesco en América, pues es sensato considerar que muchas de las telas que hoy vemos con ese sabor cercano al estilo del maestro fueron, en realidad, resultado de los miembros de su taller, de ahí que el texto de Palomero sea tan esclarecedor para nosotros.

Pese a que esta primera serie de obras relacionadas con el envío de cuadros de Zurbarán a América está desaparecida en la actualidad, lo cual elimina la posibilidad de conocer la temática y otros aspectos más interesantes a los ojos de hoy, está claro que es el inicio de una relación trasatlántica duradera, registrada minuciosamente por diferentes autores en varios momentos, además de ser la antesala de toda una serie de modelos iconográficos que finalmente sí lograron permanecer en el tiempo, logrando difundir la estela de los zurbaranesco en los territorios americanos.

Conviene recordar que el envío masivo de obras presentaba, normalmente, temáticas muy generales, siempre abiertas a poder incorporarse a cualquier repertorio⁹. No eran tan significativos los asuntos relativos a la calidad de las obras y la precisión de las mismas, pues al no tener siempre un cliente determinado como consumidor inmediato de las piezas, sino que a menudo pasaban a ser vendidas al mejor postor, en tales circunstancias ese tipo de detalles que sin duda encarecían el costo final de la compra-venta, carecían de importancia. Suena lógico aseverar que para tales trabajos era plenamente satisfactoria la participación de los discípulos del experto, quienes a buen seguro podían trasladar al lienzo el sabor zurbaranesco que permeaba en cualquiera de sus obras, sin que tuviera que detenerse en ella el oficio y la mirada distinguida del maestro. Navarrete Prieto se refiere con acierto a la *‘repetición mecánica de los modelos del maestro por obra de sus oficiales y aprendices’*¹⁰, lo que por otra parte también ayudaría a entender el volumen inmenso de su producción,

sobre todo entre los años 1635-1655, en los que los miembros de su taller resuelven un generoso número de obras que a buen seguro terminará en el mercado americano¹¹. Eso ayudaría a comprender la enorme popularidad que adquieren sus modelos en los nuevos territorios y, por otro lado, evidencia que eran varias las manos que trasladaban sus ideas a los lienzos, igual que eran muchas las estampas y grabados que hacían eco de sus composiciones y que, ayudadas por la versatilidad del medio y la facilidad de difusión del mismo, hicieron relativamente fácil el acopio inmediato de los modelos del extremeño desde México hasta Argentina. Si bien a nosotros lo que nos interesa ahora es recuperar la dimensión de Zurbarán entre los artistas que especialmente trabajan en el espacio novohispano, conviene rescatar la separación que ya quedó manifiesta por la gran especialista en el extremeño, María Luisa Caturla y de la que se han hecho eco otros autores posteriores. Caturla con total seguridad atisbaba hasta cinco maneras diferentes de referirnos a lo zurbaranesco, las cuales, sin duda, ayudan a difundir la magnitud de su obra aunque eso también genere una gran complejidad para abordarla. Se trataría de distinguir entre: las obras inventadas por Zurbarán; otras tantas que eran versiones que el maestro hacía sobre esos modelos primigenios y que ayudaban a satisfacer encargos posteriores con los que atendía a sus clientes; después tendríamos otras obras en las que el maestro intervenía con ayuda de sus oficiales; diferentes a las que los propios miembros de su taller hacían siguiendo sus modelos; y, por último, nos encontramos con las obras que en su totalidad estaban generadas por los imitadores del extremeño.

3. TEMAS E ICONOGRAFÍAS PARA EL NUEVO MUNDO

Ante este panorama tan extenso, generador de una producción significativa de obras que, aun no saliendo de un único pincel pero sí recuperan

una misma concepción en cada pieza, eso a lo que nosotros nos referimos como *lo zurbaranesco*, debemos dirigir nuestra mirada hacia los aspectos iconográficos, temáticos y compositivos, más que a los puramente extraídos de la genialidad y destreza del maestro. Por lo tanto, nos interesa rescatar el repertorio temático popularizado por el extremeño, sus recursos iconográficos y sus discursos fácilmente reconocibles, aquellos que se apegan a un estilo inconfundible y que gracias a su difusión masiva, así como a los ecos que estandarizaban una y otra vez sus reproducciones, a día de hoy seguimos identificando como obras zurbaranescas dentro del coleccionismo novohispano.

Sería interesante preguntarnos en este punto porqué resulta tan exitosa la obra de Zurbarán entre sus colegas contemporáneos del nuevo mundo. Si es de todos conocido que el mercado indiano se establece con otros muchos autores, además del extremeño; si hasta América llegan personalmente otros artistas que deciden probar fortuna en primera persona; si la difusión de los grabados, que no es precisamente un oficio muy desarrollado en el mil seiscientos por autores españoles sino más bien flamencos e italianos, quienes reproducían por igual composiciones de artistas de diversos lugares, inundaban los talleres de los artistas difundiendo obras originales de numerosos pintores, y no sólo del extremeño; porqué, pese a todas estas circunstancias y teniendo en cuenta que, como recupera Stastny, Zurbarán empieza su andadura americana antes de los años sombríos de la crisis que asola la existencia de los artistas duramente a partir de 1640¹²; porqué es Zurbarán y su estilo particular lo que permea entre los habitantes del nuevo mundo de una manera casi similar al fervor que producen los modelos rubenianos, mayoritariamente difundidos en los territorios de ultramar.

El apego y el gusto generalizados por lo zurbaranesco en América viene marcado por una

aceptación sin tapujos del estilo limpio y sereno que se percibe en el oficio del extremeño; por la sencillez de concebir sus grandes temas; por la fidelidad en el uso y manejo de las fuentes para nutrir con pulcritud sus recursos iconográficos; la atención a los detalles, al dibujo excelso de sus composiciones y a la construcción grandiosa de sus figuras, sólidas y a menudo únicas protagonistas de gran parte de su repertorio. Su misticismo y el sentido austero que adoptan gran parte de sus figurantes, seguramente fue acogido con esplendor por parte una sociedad devota, sensible a este tipo de temáticas que eran manejadas por el extremeño con soltura. De igual manera debieron ser elogiados sus amplios repertorios hagiográficos, sobre todo los referentes al santoral femenino, concebidos siguiendo la tipología de vírgenes de cuerpo entero, a las que dota de una singular gracia con las que resta su sencillez compositiva; jóvenes doncellas que ocupan gran parte de la capa pictórica, con fondos poco dibujados, casi inexistentes ante la omnipresencia de las figuras. El manejo de los tejidos y ropajes con los que viste a todo su repertorio femenino no sólo manifiesta el dominio del oficio y la exquisitez de su pincel, sino que además responde a un lenguaje propio de los artistas españoles de la época que, ajenos a lo que producen sus contemporáneos del norte de Europa, no podían concebir el desnudo femenino e integrarlo a sus repertorios de temáticas cristinas¹³. No cabe duda que el trabajo de Zurbarán obedecía bien la regla.

Igual en sus ciclos de santos y fundadores de órdenes, muy arraigados en el repertorio del extremeño y de los que existe un voluminoso conjunto de obras en el continente americano que recuperan el sentido creativo del pacense. Esos hombres corpulentos y bien dibujados que destacan sobre una caída línea de horizonte, expresamente creada para resaltar su presencia. Unas temáticas tan recurrentes en su producción que le sirvieron a Julián Gállego para denominarlas *santos-estatua*¹⁴, una tipología

en la que Zurbarán es experto y referente dentro de los artistas de su época. Son estos, sin duda, gran parte de los repertorios temáticos más elogiados en la carrera del extremeño y que han tenido un mayor eco entre los pintores de ultramar.

La representación de santas y santos, junto con las series de Apostolados y ciclos del antiguo testamento —como son las Doce Tribus de Israel—, son los registros que encuentran una mayor acogida entre los ‘artistas de corte zurbaranesco’ que podríamos ubicar en el nuevo mundo. De hecho, una de sus influencias más certeras en el ámbito de la pintura poblana la encontramos en el trabajo de Juan Tinoco Rodríguez (1641-1703), uno de los mejores exponentes —sino el mejor— de la pintura barroca poblana. Artista prolijo, conocedor de un buen número de láminas y grabados, a saber por el manejo hábil que hace de ciertos recursos que sólo así pudo conocer, al igual que practicante de algunas temáticas singulares que sólo un artista curioso y bien formado podía llevar a cabo. El trabajo de Tinoco se ha estudiado a profundidad¹⁵, generando varios textos monográficos y algunos artículos de interés que, sin dudarlo, nos alienta no solo a conocer el oficio de uno de los mejores pintores de la escuela poblana, sino también a identificarlo como uno de los casos más importantes de lo que podríamos considerar como zurbaranismo en la Nueva España. En la producción del poblano encontramos temáticas perfectamente afines a las series referenciales del pintor de Fuente de Cantos. A él pertenecen, por ejemplo, gran parte de las santas trabajadas a modo de vírgenes de cuerpo entero que popularizó con gusto el extremeño. Telas de gran formato, para el caso de la *Santa Bárbara* que pende en los muros del Museo de la Casa de los Muñecos de la BUAP, firmada por Tinoco y portadora de un estilo que después repite para los ciclos de pinturas de santas que encontramos en otros museos locales o en la Capilla del Ochovo¹⁶, donde a la referida protectora de las tormen-

tas, se suman otras iconografías similares como la de *Santa Águeda*. Todas ellas representadas de cuerpo entero, al centro de la composición, haciendo alarde de sus atributos dispuestos en la bandeja y ambientadas en un sencillo paisaje de fondo. No son habituales en los pinceles de Tinoco el preciosismo de los brocados en las telas tan característicos de las santas del extremeño, al igual que tampoco lo es el uso de un fondo tan austero como es habitual en Zurbarán; pero sin duda, el modelo compositivo que captan este tipo de obras en el artifice poblano siguen las características tan estereotipadas por el extremeño, y aunque no es el único pintor en



Fig. 1. *Santa Bárbara*, Juan Tinoco Rodríguez. Patrimonio Universitario. Museo Casa de los Muñecos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.

utilizar este recurso, sí es el que mejor lo construye y difunde. Se han conservado, además, varios documentos que especifican el envío de este tipo de materiales al nuevo mundo¹⁷.

A Tinoco también pertenece una de las series pictóricas más vinculadas a los estándares propuestos por el extremeño. Su ciclo del *Apostolado*, compuesto por quince pinturas de mediano tamaño y lectura vertical, que también se conservan en el Museo Universitario de la Buap, son un claro manifiesto del éxito de este modelo entre los pintores del ultramar. Juan Tinoco, que como muchos de los artistas prolíficos de su tiempo se proyecta con una obra cuantiosa, de calidad diversa y que a buen seguro resolvía al frente de un taller fecundo, manifiesta en esta serie algunos lienzos extraordinarios, como el que protagoniza *Santiago Apóstol*, junto a otros menos talentosos, en los que no sería de extrañar que intervenga el trabajo de alguno de sus oficiales¹⁸. La serie, que sigue con cautela el esquema compositivo al que recurre el pacense en 1633 para su ciclo conservado en el Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa, recupera la idea de *figura-estatua*, a la que hace referencia Gállego, e insiste en la monumentalidad del protagonista, acaparando gran parte de la capa pictórica. Tinoco centra el discurso en un dibujo correcto para ciertas partes de la anatomía visible y menos elaborado en otras, como es la resolución de los ropajes, en los que el poblano siempre muestra habilidades distintas con trabajos extraordinarios en su carrera (como en el atuendo con el que viste a Santa Cecilia en su deliciosa pintura que se conserva en la capilla catedralicia del Ochovo) y otros más torpes, con tejidos más rígidos y angulosos, apreciables en algunos de los varones de este repertorio. No obstante, pese a estas diferencias en cuanto a las calidades en los acabados de su colección, el oficio de esta serie resulta muy satisfactorio en general. Se trata de un *Apostolado* completo, que incluye a los once personajes que tradicionalmente acompañaban a Jesús; más *San*

Matías, en sustitución de *Judas Iscariote*; un *San Pablo* y una imagen del *Cristo Resucitado* junto a otra de la *Virgen María*, ambos pintados individualmente para mantener la estética imperante en la serie. Como en el *Apostolado* de Zurbarán conservado en Lisboa, el resuelto por Tinoco que se exhibe en la Casa de los Muñecos, presenta la firma del autor únicamente en el lienzo de *San Pedro* que, al igual que en la serie de Zurbarán, es

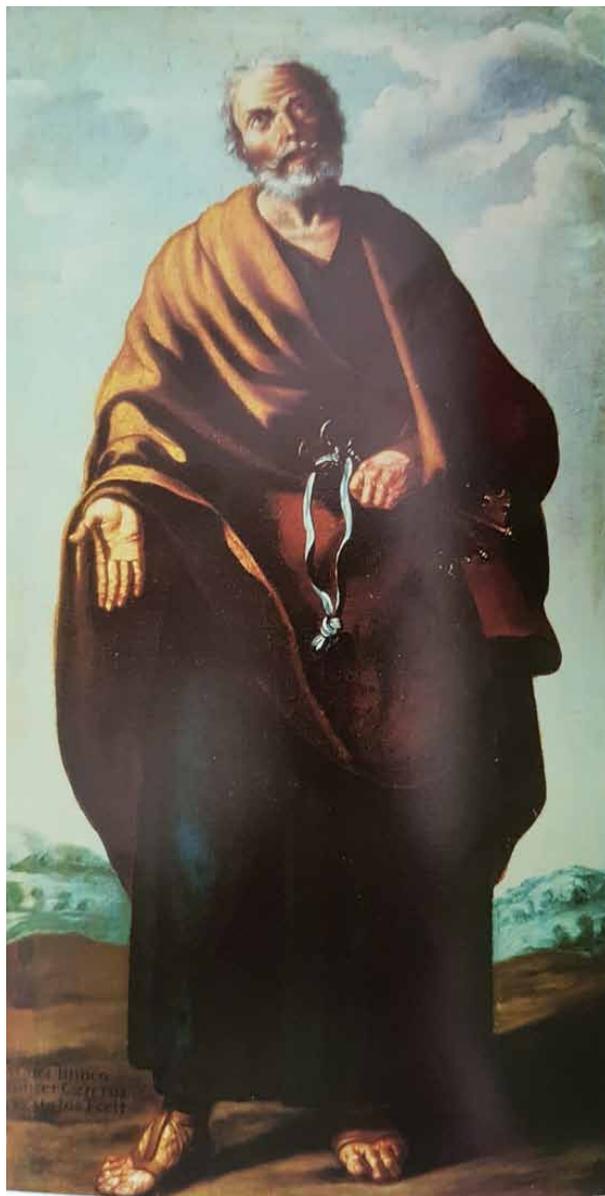


Fig. 2. *San Pedro Apóstol*. Juan Tinoco Rodríguez. Patrimonio Universitario. Museo Casa de los Muñecos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.

una de las telas de mejores resultados. Coincide con la visión del Pedro anciano y arrepentido que dirige su mirada al cielo, en un gesto de visible preocupación por la negación a Jesús. Modelos en definitiva que, como el ejemplar destinado a *San Matías*, el poblano pudo conocer en su estilo mediante la llegada de grabados. Si bien esta serie resulta bastante cercana a los patrones característicos en los pinceles del extremeño,

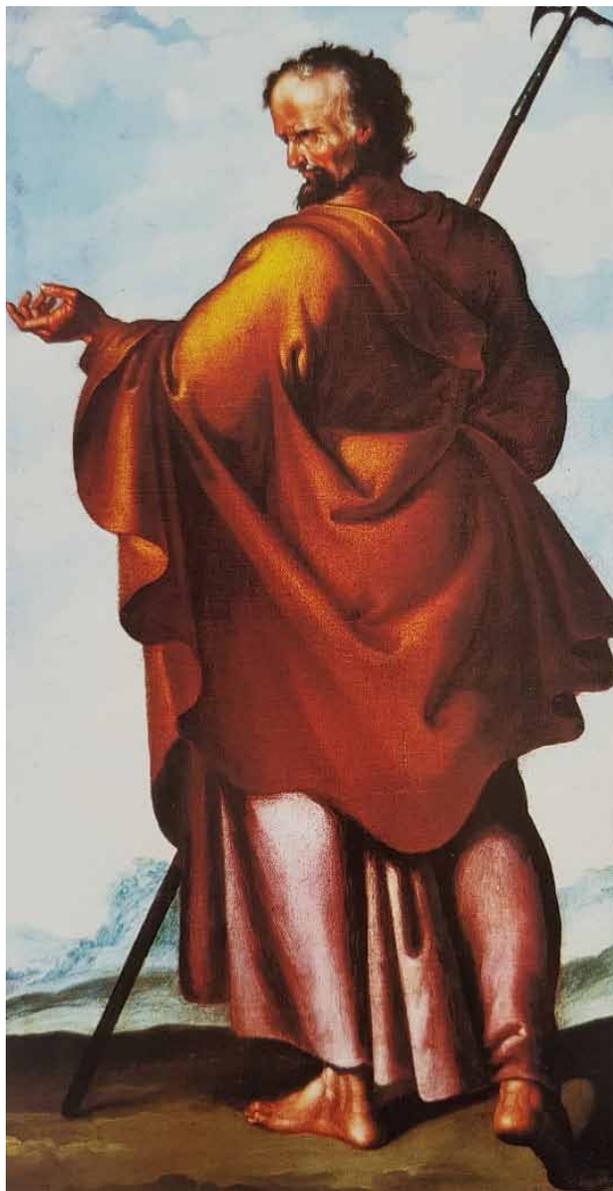


Fig. 3. *San Matías Apóstol*. Juan Tinoco Rodríguez. Patrimonio Universitario. Museo Casa de los Muñecos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.

también manifiesta una de las constantes en el estilo del poblano: el uso de un paisaje de fondo al que siempre recurre, aunque lo haga de manera discreta, en lugar de los fondos neutros y oscuros típicos de Zurbarán, tan poco apegados a la visión más luminosa de la que a menudo hace gala el pintor natural de Puebla.

Sin duda, la importante colección de obras que conserva el Museo Universitario de la Buap requiere que no salgamos de este recinto sin hacer referencia a un ciclo pictórico concreto, que no sólo es el de raigambre más claramente zurbaranesca dentro de la escuela de Puebla sino que por su importancia nos remite a uno de los ejemplos más interesantes en los que se aprecia la presencia de los modelos de Zurbarán en el continente americano y, particularmente, en la escuela novohispana. Nos referimos a la serie de las *Doce Tribus de Israel* también conocida como los *Hijos de Jacob*. Se trata de un total de doce lienzos en los que se representa al longevo *Jacob* y a once de sus doce hijos, pues en esta ocasión falta la figura de *Judá*¹⁹. Está ampliamente documentado el envío de obras con estas características y temáticas al nuevo mundo por parte de Zurbarán, lo que sin duda supondría no sólo contar con los originales que llegasen, sino con un cuantioso repertorio de obras fruto de imitadores del maestro pero que, sin dudarlo, recuperarían el sentido de lo zurbaranesco en manos de artífices locales. La serie de la Casa de los Muñecos, seguramente resuelta por los miembros del taller del extremeño o los integrantes de su obrador, continuando con el término al que recurre Navarrete Prieto, son una clara manifestación, por otra parte, del asentamiento en Puebla de potenciales clientes peninsulares que estarían satisfechos, a buen seguro, con la adquisición de obras de tradición española para ornamentar sus hogares²⁰.

La serie de los *Hijos de Jacob* del museo universitario mantiene el concepto de composición estampa tan utilizado por el extremeño en unos

lienzos, de tamaño considerable, que respetan el sentido vertical de su lectura y favorecen un trabajo centrado en el personaje masculino, eje de cada una de las piezas. De entre todos los ejemplares y pese a la habitual disparidad de calidades, siempre frecuentes en estos ciclos de obras, hay una determinada pieza, la que interpreta a José, de mejores logros que las restantes, trabajadas de una manera más torpe en lo general. El José de la colección poblana hace alarde de la



Fig. 4. José. Patrimonio Universitario. Museo Casa de los Muñecos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.

riqueza iconográfica que caracteriza al personaje, generando una composición en la que la opulencia del atuendo acapara gran parte de la capa pictórica. Aunque muy alejada el total de la serie de la excelencia que impera en la conservada en el Condado de Durham (Inglaterra), con el mismo



Fig. 5. José. Francisco de Zurbarán, Serie completa de los hijos de Jacob (hacia 1639-40) Condado de Durham, Inglaterra. Del catálogo: Zurbarán y las doce tribus de Israel. Madrid: Museo del Prado, 1995, pág. 42.

tema y a cargo del extremeño en primera persona, el ejemplo de *José* en ambas colecciones recupera por igual su majestuosidad a la hora de representar al varón distinguido, en ambos casos coronado con un delicioso tocado en la cabeza. El trabajo de Zurbarán para el *José* de la serie inglesa de Durham, muestra un acabado esplendoroso en los brocados característicos de sus telas, así como una elegancia manifiesta en cada uno de los detalles. Pese a que el equiparable poblano se resuelve con una mayor sencillez, también



Fig. 6. Dan. Obrador de Zurbarán. Patrimonio Universitario. Museo Casa de los Muñecos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.

dispone de una iconografía precisa al mostrar al personaje con la vara que alude a su cargo de gobernante, e igualmente responde a una escena ornamentada a través de su protagonista, si la comparamos con el resto de los cuadros de la serie destinada a la Nueva España. A tenor del contexto de esta serie, también debe ponerse énfasis en las relaciones infinitas que Zurbarán y su taller tenían con estampas grabadas, como se observa en la figura de *Dan*, otro de los modelos poblanos más apegados al original inglés, para el que claramente el extremeño se inspira parcialmente en una conocida estampa de Philip Galle.



Fig. 7. Jonadab aconsejando a Amón (Detalle) Philip Galle según Marten van Heemskerck. Grabado, 1559. Rijksmuseum. Amsterdam. Del libro: Navarrete Prieto, Benito. Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo. México: Museo Nacional de San Carlos, 1999, pág. 41, imag. 26

El total de esta colección poblana de los *Hijos de Jacob*, que en las últimas semanas la BUAP ha reinaugurado después de un dilatado proceso de restauración, no posee el refinado acabado de los detalles habituales en el extremeño, sino que más bien manifiesta el sello habitual de los miembros de su taller, cuyos trabajos se resuelven con mayor urgencia seguramente impulsados hacia su venta en un mercado libre, no tan exigente como el de la clientela específica. Pese a ello, los lienzos que penden en el museo universitario con esta temática son un claro ejemplo de la popularidad que adquieren los modelos del pacense y que se resuelven, con mayor o menor suerte, por los miembros de su taller. El trabajo comparativo entre ambas series, la inglesa y la poblana, requiere de una mayor definición de vínculos que resalten los paralelismos y distancias entre ambas²¹. Es curioso, por otra parte, que pese a ser considerado este repertorio como uno de los ciclos claramente relacionados con el artista, no se hallan, al menos hasta ahora, otras obras en colecciones poblanas que hayan sido el resultado de la copia o influencia de este conjunto de pinturas. Es bastante sensato considerar que ciertas temáticas del antiguo testamento tenían menos notoriedad entre los ciudadanos que otras más afables, como las protagonizadas por la Virgen María, los miembros de las órdenes religiosas o las historias de las vidas de los santos, siempre bien acogidas por la sociedad de la época.

CONCLUSIÓN

Francisco de Zurbarán supone un eslabón necesario para introducir ciertos patrones artísticos que se vuelven imprescindibles en el quehacer de los pintores novohispanos del siglo XVII. La base de su éxito seguro se vio favorecida por toda una serie de circunstancias que apuntalaron parte de su trascendencia: la genialidad de su trabajo en primera instancia; pero también la popularidad del mismo, lo que le haría crecer de manera vertiginosa, generando un taller donde

diferentes discípulos ayudarían a acometer su amplio volumen de encargos. Por otra parte, su deseo de participar de las relaciones comerciales con América, en las que seguro también fueron medulares puntos de apoyo sus propios nexos familiares (su tercera esposa había enviudado de un oficial fallecido en Puebla²²), fueron tejiendo un complejo entramado que tiene como resultado una presencia extraordinaria de obras con sabor zurbaranesco en distintos puntos geográficos, desde México hasta Argentina. De entre todos estos espacios, Puebla, sin lugar a dudas la segunda ciudad más importante artísticamente en la Nueva España y su significativa escuela de pintura barroca, no desconoce la trascendencia del extremeño, al contrario, hace acopio de sus modelos compositivos de manera frecuente.

Sólo hemos abordado el trabajo de Juan Tinoco, quien nace precisamente el mismo año en el que Sebastián López de Arteaga (1610-1656?), uno de los discípulos de Zurbarán, llega a la ciudad de México, en 1641. Aún siendo conscientes del no conocimiento entre ambos, es bastante lógico considerar que Tinoco, quien a edad temprana se traslada a la capital, conociera la producción del hispalense; de quien por cierto, recientemente se han recuperado algunas obras que hizo —hasta ahora desconocidas— para la Catedral de Puebla²³.

La manera de plantear los temas de Juan Tinoco es, a buen seguro, cercana a las maneras de hacerlo el extremeño, tal y como se ha mencionado en las obras arriba comentadas; siendo conocedor de un amplio volumen de estampas que, como aquél, utilizó sobre manera para resolver total o parcialmente gran parte de sus obras²⁴. El uso del grabado del que tanto manejo hizo alarde el extremeño, es otra de las líneas importantes a seguir para tejer, aún más si se puede, este amplio universo de conexiones que seguirían dando frutos entre el pintor extremeño por excelencia, y los artífices barrocos de la Nueva España.

NOTAS

¹SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. "Zurbarán y América". En *Zurbarán*. Madrid: Museo del Prado, Catálogo de la Exposición del 3 de mayo al 30 de julio, 1998, pág. 63.

²PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. "Zurbarán y el zurbaranismo en América. El caso de Puebla". En *Actas del Simposium Internacional Zurbarán y su época*. Badajoz: Junta de Extremadura, Diputación de Badajoz, Consejería de Cultura y Patrimonio, 1998, págs. 127-142.

³Pueden verse de este autor: NAVARRETE PRIETO, Benito. "El comercio de estampas: América y los recursos para la mercantilización" dentro de su libro *La pintura andaluza del siglo xvii y sus influencias grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, págs. 75-83; "El ideario volante: La estampa como medio de difusión y transmisión de formas en el barroco virreinal", dentro del libro *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo*. México: Museo Soumaya, 1999, págs. 33-48.

⁴Véanse particularmente dos catálogos esenciales a este respecto: *Zurbarán y las doce tribus de Israel*. Madrid: Museo del Prado, 1995. *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*. México: Museo Nacional de San Carlos, 1999. También es reseñable por la magnitud de la obra: *La pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglo xvi-xviii*; concretamente el texto de BROWN, Jonathan: "La pintura en Sevilla y en la ciudad de México, 1560-1660", que aparece en el Vol. III de esta lujosa colección que ha sido publicada por Patrimonio Nacional de España, Museo Nacional del Prado, Fomento Cultural Banamex, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Ministerio de Cultura del Gobierno de España, CONACULTA, Banamex, México 2010, Fundación Alfredo Harp Helú, Fundación Diez Morodo, Fundación Roberto Hernández Ramírez, Aeroméxico, México, 2009, págs. 925-963.

⁵Entre los trabajos más recientes de esta temática particular merecen recordarse la Exposición *Caminos del Barroco: Andalucía, México, Puebla*, celebrada en el Museo San Pedro de Puebla en 2012, y el correspondiente catálogo generado de la misma publicado por el Gobierno del Estado de Puebla y el Consejo Estatal de la Cultura y las Artes, bajo la dirección de Rafael López Guzmán y en colaboración con la entonces Directora de Museos de Estado, María Fernanda Matos Moctezuma. DELENDA, Odile y BOROBIA, Mar. *Zurbarán. Una nueva mirada*. Madrid: Thyssen-Bornemisza, 2015.

⁶Resultan importantes para abordar los temas del envío de obras a puntos concretos de América Latina que se revisen los diferentes artículos vertidos en el catálogo: *Presencia de Zurbarán*. Bogotá: Banco de la República, 1988. O las aportaciones de PALOMERO PÁRAMO, Jesús: 'Notas sobre el taller de Zurbarán: un envío de lienzos a Portobelo y Lima en el año 1636'. En *Zurbarán. IV Centenario de su nacimiento*. Badajoz: Museo de Bellas Artes, 1999, págs. 17-25.

⁷Ibidem, pág. 20

⁸El caso de los seguidores o discípulos de Zurbarán debe explorarse aún con mayor amplitud. Pero es de todos ellos el trabajo de Ríes el que mejor se conoce. Léase al respecto. NAVARRETE PRIETO, Benito: *Ignacio de Ríes*. Madrid: Caylus, 2001.

⁹SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. "Zurbarán y América" ... Op. cit., págs. 69-70.

¹⁰NAVARRETE PRIETO, Benito: *Zurbarán y su obrador*... Op. cit., pág. 21.

¹¹Ibidem.

¹²STASTNY, Francisco: *Zurbarán en América Latina*. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/przu/przu05a.htm> (Consultado 27-noviembre-2016)

¹³BORNAY, Erika. *Mujeres de la biblia en la pintura del barroco*. Madrid: Cátedra, págs. 37-39.

¹⁴GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid: Cátedra, págs. 245.

¹⁵RODRÍGUEZ MIAJA, Fernando. *Una cuestión de matices: vida y obra de Juan Tinoco*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1996; FRAILE MARTÍN, Isabel. "Nuevas aportaciones en torno a la obra de Tinoco en la Catedral de Puebla". En: *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001, págs. 326-334.

¹⁶Para mayor información sobre estas piezas que se conservan en la capilla catedralicia del Ocho, véase: FRAILE MARTÍN, Isabel. *Las pinturas del Ocho: los tesoros de la Catedral de Puebla*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, Cinco Radio, 2011.

¹⁷Recuérdese el contrato que firma Zurbarán el 22 de mayo de 1647 en el que se compromete a realizar diez escenas de la vida la Virgen, más veinticuatro vírgenes de pie para la Iglesia del Monasterio de la Encarnación en Lima. NAVARRETE PRIETO, Benito. *Santas de Zurbarán. Devoción y Persuasión*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2013, págs. 31-32.

¹⁸Una selección de piezas de esta colección del Apostolado han formado parte de una magna exposición recientemente presentada en Puebla, en el Museo Internacional del Barroco, bajo el título: “El Arte de las naciones. El Barroco como arte global”, 2016-2017; en donde lamentablemente, y pese al amplio catálogo de la muestra, no se ha realizado una nueva mirada a las piezas de este ciclo creado por Tinoco.

¹⁹Se desconoce si en algún momento Judá estaba dentro de esta serie y la pieza ha desaparecido o si sencillamente el total de esta colección ascendía únicamente a estas doce piezas que, aunque en un estado de conservación delicado, pero suponen un claro exponente de la expansión y el gusto de lo zurbaranesco en las colecciones de ultramar.

²⁰Juan Miguel Sierra recupera muy bien este concepto que nos remite al apego de los emigrantes por trasladar a su nuevo emplazamiento el recuerdo de las obras de arte que seguramente pudieron ver colgadas en su lugar de origen. SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. “Zurbarán y América”... Op. cit., pág. 65. Por este motivo, es bastante fácil considerar que series como la de las Doce Tribus de Israel que conserva la Buap, pudieran obedecer a encargos concretos, pese a que las diferentes cualidades que se manifiestan en esta serie, de algún modo, revelen la labor conjunta del maestro para ciertos detalles y, sobre todo, el oficio de sus discípulos, apreciable en la mayor parte del conjunto.

²¹La investigación más rigurosa hecha hasta la fecha para analizar los parámetros comparativos entre la serie poblana y la conservada en Gran Bretaña, como el ejemplar más primoroso de manos del pacense, considera la pertinencia de una relación estrecha entre cuatro piezas de Puebla con la versión inglesa. Véase el catálogo: *Zurbarán y las doce...* Op. cit., pág. 18

²²PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura Barroca en España. 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1996, pág. 198.

²³Bajo el título: *Ecos. Testigos y testimonios de la Catedral de Puebla*, el Museo Amparo exhibe 150 obras procedentes de este rico acervo poblano. La muestra, uno de los grandes proyectos expositivos del Museo con esa temática en los últimos años, fue presentada entre diciembre de 2013 y abril del 2014. El curador de la misma, el Dr. Pablo Amador, hizo una verdadera labor de rescate ante algunas de las piezas que, como los lienzos de López de Arteaga, nunca habían visto la luz pública.

²⁴Véase la riqueza en el uso del grabado por parte del extremeño, así como por sus seguidores y algunos artistas novohispanos, como se aprecia en la comparativa entre las imágenes 3, 6 y 7. Zurbarán conoce la estampa de Galle y la elige parcialmente para crear a la figura de *Dan*, lo mismo que su obrador la interpreta de nuevo a través del personaje del mismo nombre de la serie de las Tribus de Israel conservada en Puebla. Finalmente, el poblano Tinoco, recepciona el eco de esa pose perfectamente estudiada para hacer su propio *San Matías*, dentro del famoso Apostolado, también conservado en Puebla. Este tipo de relaciones ya se han puesto de manifiesto en algunos textos como el compendio de Navarrete Prieto: *Zurbarán y su obrador...* Op. cit., págs. 40-41. El uso del grabado por parte del extremeño para la construcción de figuras reseñables de su trayectoria, influye notablemente en otros autores que forman parte del círculo poblano, como los grandes lienzos de Rodríguez Juárez conservados en la Catedral poblana, objeto de estudio de otras investigaciones. Véase para ello el comparativo concreto en: FRAILE MARTÍN, Isabel. “Juan Rodríguez Juárez y su contribución al acervo pictórico de la Catedral de Puebla”, en *Boletín de Monumentos Históricos* (México), 15, tercera época (2009), págs. 70-72.