

EL ANTIGUO TESTAMENTO DE ZURBARÁN EN AMÉRICA

THE OLD TESTAMENT OF ZURBARÁN IN AMERICA

Miren Junkal Guevara

Resumen: Francisco Zurbarán es el pintor español que mayor repercusión tuvo en América a lo largo del s. XVII y hasta bien entrado el XVIII, hasta el punto de convertirse en inspirador de un movimiento artístico local, el "zurbaranismo novohispano". Pero su acceso al mercado americano le exigió una serie de adaptaciones entre las que se destaca la revisión de la temática de sus lienzos. Si en la producción para los comitentes sevillanos es raro encontrar temas de carácter bíblico, más aún del Antiguo Testamento, en las obras destinadas al Nuevo Mundo destacan las series de patriarcas inspiradas en el testamento de Jacob de Gn 49. La interpretación del texto bíblico estuvo muy condicionada por el contexto eclesial de la Sevilla en la que Zurbarán se educó y ejecutó su obra; sin embargo, esa "exégesis" se dejó enriquecer por el contexto socio-político del Nuevo Mundo. Y, así, las series de patriarcas de Zurbarán trasladan el guión bíblico al lienzo ofreciendo una nueva hermenéutica bíblica que resulta inspiradora para biblistas y artistas de nuestro tiempo.

Palabras clave: Zurbarán; Jacob y sus doce hijos; Gn 49; origen judío de los indios; tribus perdidas; Auckland Castle; Museo Casa de los Muñecos; Pinacoteca de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima.

Abstract: Francisco Zurbarán is the Spanish painter who had the greatest impact in America throughout the s. XVII and until well into the XVIII, to the point of becoming the inspirer of a local artistic movement, the so called "zurbaranismo novohispano". But his access to the American market required a series of adaptations among which the revision of the theme of his canvases stands out. If in the production for the Sevillian clients it is rare to find themes of a biblical nature, even more so from the Old Testament, in the works destined for the New World the series of patriarchs inspired by the testament of Jacob from Gn 49 stand out. The interpretation of the biblical text was highly conditioned by the ecclesial context of Seville in which Zurbarán was educated and carried out his work; however, this "exegesis" was enriched by the socio-political context of the New World. And thus, Zurbarán's patriarch series transfer the biblical script to the canvas, offering a new biblical hermeneutic that is inspiring for biblical scholars and artists of our time.

Key words: Zurbarán; Jacob and his Twelve Sons; Gn 49; Jewish Origins of the Indians; Lost Tribes; Auckland castle; Museo Casa de los Muñecos; Pinacoteca de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima.

Fecha de recepción: 28 de octubre de 2023

Fecha de aceptación y versión final: 31 de enero de 2024

0. Introducción

Francisco de Zurbarán es, probablemente, entre todos los artistas españoles, el que mayor repercusión tuvo en América a lo largo del s. XVII y hasta bien entrado el XVIII. Su manera de combinar el naturalismo y el tenebrismo le hicieron triunfar en el mercado del Virreinato del Perú desde donde se centralizaba el poder político, económico y religioso del hemisferio sur.

El acceso al mercado americano le exigió una serie de adaptaciones de carácter técnico y mercantil, pero, además, el pintor se vio en la necesidad de reformular los temas de sus pinturas para acertar con los gustos de los comitentes que planteaban demandas distintas de aquellas que había atendido en Sevilla cuando las órdenes religiosas, los templos y hermandades le encargaban series con las que decorar sus imponentes edificios.

Una de las novedades temáticas en la pintura para América fue la incorporación de un tema del Antiguo Testamento, la bendición de Jacob a sus hijos varones (Gn 49). Y, así, nuestro trabajo examinará este ejercicio de emprendimiento de Zurbarán y su obrador de cara al mercado de América estudiando un caso muy concreto, el de las series de patriarcas de las que se conservan hoy cuatro (una en Inglaterra, dos en México y una cuarta en Lima) en las que el trabajo del maestro y el obrador se combinan con distinta fortuna.

Nuestro artículo, después de explicar la conexión de Zurbarán con América y de anotar las claves fundamentales de su pintura, examinará el uso del texto bíblico como fuente inspiradora de las series de patriarcas; así, rastreará la importancia de la figura de los patriarcas en el imaginario de los comitentes de América, y, después, cotejará una mínima exégesis del texto con la interpretación estética acometida por el pintor y su obrador.

1. Zurbarán y América

La conexión de Francisco de Zurbarán con América se vincula con sus orígenes vizcaínos y extremeños, su presencia en Sevilla cuando la crisis sacudió la ciudad en los años cuarenta del s. XVII y, por último, por el cambio de gustos estéticos que se adivina en el mercado español en el que Zurbarán empezó a considerarse superado por Murillo.

Todos estos factores explican que a partir de 1640 Zurbarán organizara el trabajo de su obrador para conseguir una importante producción pictórica que pudiera colocarse en América, le reportara los beneficios que no conseguía ya en Sevilla y le permitiera mantener su estilo sin tener que afrontar cambios en su quehacer pictórico.

1.1 *El continente americano en la biografía de Zurbarán*

Francisco de Zurbarán nació en Fuente de Cantos, Badajoz, en 1598. Su padre fue Luis de Zurbarán y Salazar, un vasco muy probablemente de origen vizcaíno¹, y

¹ CÉSAR PEMÁN, “El linaje vasco de los Zurbarán”, en *Zurbarán y otros estudios sobre pintura del XVII español*, Alpuerto, Madrid 1989, 91-94.

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 fasienda”, tanta que “finieron un linaje poderoso”².

Luis de Zurbarán se estableció en Extremadura como comerciante de productos textiles en torno a 1852 porque en un documento público de 1588 declara: “hará seis años poco más o menos que vive en la dicha villa y es vecino della y que todo este tiempo ha tenido tienda pública”.

De su familia paterna, y no se sabe por qué, pero Francisco de Zurbarán nunca empleó el apellido de su madre, sino que se identificó siempre por los dos apellidos de su padre, aprendió 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, que en ambas ciudades fuera capaz de gestionar unos talleres de gran envergadura, y que supiera redirigir la actividad de su obrador hacia el mercado de América cuando la crisis económica sacudió Sevilla.

Zurbarán es, contra lo que pudiera pensarse a la vista de sus santos en éxtasis y sus visiones de bienaventurados, un hombre fuertemente atado a la práctica y a lo inmediato y material, buen administrador, organizador desde muy pronto de un amplísimo taller capaz de abarcar muchos encargos simultáneamente y, desde luego, no muy exigente en el acabado de las obras³.

No sólo eso; sabemos que ese emprendimiento de los Zurbarán se extendió también a los territorios del Nuevo Mundo porque el apellido aparece inscrito en seis solicitudes de autorización de viaje que se conservan en el Archivo de Indias⁴.

Por otra parte, sus orígenes extremeños explican que conociera bien las oportunidades económicas que el Nuevo Mundo brindaba.

Llerena, la ciudad extremeña en la que Zurbarán se asentó en 1626 cuando regresó de formarse en Sevilla, estaba situada geográficamente en una de las rutas de acceso a la meseta del Guadalquivir, punto de paso de extremeños y castellanos que iban a emprender la aventura americana y se dirigían a Sevilla, sede de la Casa de Contratación que controlaba la emigración a América, o hacia otros puntos (Sanlúcar, Lisboa, Canarias...) desde donde se organizaban partidas de emigración ilegal.

² ALFONSO OTAZU y JOSÉ RAMÓN DÍAZ DE DURANA, “El espíritu emprendedor de los vascos”: *Journal of European Economic History* 38 (2009) 417-19.

³ ALFONSO EMILIO PÉREZ SÁNCHEZ, “Zurbarán, Cano y Velázquez”, 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*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid 1999, 101-13.

⁴ ODILE DELENDA, “Zurbarán en la hora actual”, en *XV Jornada de Historia de Fuente de Cantos: Zurbarán, 1598-1664. 350 aniversario de su muerte*, ed. Lorenzana de la Puente, Felipe y Segovia, Rogelio, Fuente de Cantos: Asociación Cultural Lucerna, 2015, 15-40 (consulta 5 de abril de 2021).

Además, durante el s. XVI, sobre todo entre 1570 y 1579, el sur de América se había convertido en destino de un importantísimo éxodo de extremeños entre los que se conocen al menos 291 personas oriundas de Fuente de Cantos, en pueblo natal de Zurbarán:

Entre quienes embarcaron había un considerable número de clérigos y algunos miembros destacados de la sociedad local, pero la mayor parte pertenecía a ese grupo social cuyos anhelos no eran otros que salir de la pobreza o de la mediocridad: labradores y criados, esencialmente⁵.

Estos extremeños que emigraron, fundamentalmente, a raíz de la situación económica en la que se vio sumergida la región después de que la Corona pasara a administrar el patrimonio de la orden militar de Santiago, se asentaron principalmente en Nueva España y Perú, que serán luego puntos preferidos para los intercambios comerciales del taller de Zurbarán⁶.

Por último, distintos miembros de las familias de dos de sus esposas, Beatriz de Morales y Leonor de Tordera, estaban asentados en el Nuevo Mundo⁷ y, muy posiblemente, le sirvieron de contactos cuando comenzó sus negocios con comitentes en aquellas tierras. También uno de sus yernos, José Gasso estuvo en América por un tiempo, aunque se desconoce el lugar.

Así, en 1662 confió la gestión de venta y cobro de unas mercancías enviadas al mercado americano trece años antes, al capitán y jurado Miguel de Torderas, “residente en los reynos del pirú de tierra firme”⁸ que era hermano de su esposa Leonor.

1.2 La crisis económica de Sevilla en los años cuarenta del s. XVI

Los años comprendidos entre 1640 y 1650 tuvieron la España de Felipe IV con una profunda crisis económica que se vio agudizada por la inestabilidad política, la progresiva decadencia del comercio exterior y el estado de guerra casi universal en el que estaba sumida la monarquía española.

En Sevilla esta crisis se vio acentuada por distintos factores.

En primer lugar, por la sublevación en Andalucía del Duque de Medina Sidonia compartido por buena parte de la nobleza y las elites urbanas y mercantiles andaluzas, que tuvo como consecuencia la caída en desgracia de la Casa de Medina Sidonia, después de casi cuatro siglos de ininterrumpida preponderancia social, y

⁵ “Historia y Origen”, *Fuente de Cantos, Página Oficial Ayuntamiento, 2 de enero de 2015, <https://www.fuentedecantos.eu/historia-y-origen/>: consulta 5 de abril de 2021.

⁶ JOSÉ LUIS GARRAÍN, “Zurbarán. Primeros años en Fuente de Cantos y Llerena”: *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes* 18 (2010) 151-73.

⁷ “Los Morales en Lima y Cartagena; y en Puebla, México, el marido fallecido de su tercera esposa, Leonor Tordera”, cfr. Banco de la República (Bogotá). Subgerencia Cultural. Biblioteca Luis Ángel Arango, *Presencia de Zurbarán*, Departamento editorial del Banco de la República, Bogotá 1988, 23 (n. 5).

⁸ MARIA LUISA CATURLA, “Zurbarán exporta a Buenos Aires”: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* IV (1951) 27-30.

además contribuyó a la caída del poder del Conde-Duque de Olivares. Por otra parte, para el propio Felipe IV la conjura de Medina Sidonia supuso la pérdida de toda oportunidad de responder con celeridad a la rebelión de Portugal, lo que ayudó de forma notable a que esta nación alcanzara su independencia definitiva.

La ya referida caída en desgracia del Conde Duque de Olivares en 1643 perjudicó también a aquellos que, protegidos por él, dejaron de beneficiarse de su ayuda, entre ellos, muchas importantes figuras eclesiásticas que vieron declinar su fortuna y su influencia⁹, y muchos artistas a quienes favoreció conociendo la capacidad que las artes tenían de ejercer una influencia sobre el pueblo.

Por otra parte, en 1649 se produjo una gravísima inundación del Guadalquivir a su paso por Sevilla, que sumergió barrios enteros como el de Triana, y que propagó la terrible peste que asolaba Europa y cuyo efecto devastador (se calcula que murieron 60.000 de los 130.000 habitantes) produjo en Sevilla una crisis económica terrible¹⁰ de la que no pudo escapar tampoco la Iglesia que tuvo, además, que defender con ahínco su inmunidad fiscal y evitar el control y la inmovilización de sus bienes por parte de las Cortes de Castilla¹¹.

Por último, en la segunda parte del s. XVII, aunque el comercio revestía gran importancia en Sevilla, sin embargo, los comerciantes flamencos, genoveses y franceses comenzaron a desplazar sus intereses al puerto de Cádiz. Este desplazamiento obedeció a distintas causas; en primer lugar, a que los impuestos allí eran menos onerosos¹², pero, también, al hecho de que cada vez resultaba más difícil para las grandes naves que surcaban el Atlántico remontar el río Guadalquivir por la llamada “barra de Sanlúcar” donde se producían numerosos naufragios¹³.

1.3 El cambio en los gustos estéticos del mercado español

En 1645 Murillo irrumpió en el escenario artístico de Sevilla al recibir el encargo de pintar once lienzos para el claustro chico del convento de San Francisco de Sevilla.

El artista se revelará como representante de un nuevo gusto pictórico, más amable, decorativo y luminoso y ajeno a los rigores contrarreformistas.

Si Zurbarán se había distinguido por su sobria religiosidad, su capacidad de atrapar la emoción del espectador y de arrastrarle hacia una extrema visión terrenal de

⁹ JEANNINE BATICLE, *Zurbarán*, Metropolitan Museum of Art : Distributed by Abrams, New York 1987, 59-60.

¹⁰ DOTSETH, AMANDA, “Zurbarán y las doce tribus de Israel. “Jacob y sus hijos”: *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo* 36 (2017) 108-19.

¹¹ ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, “La desigualdad contributiva en Castilla durante el siglo XVII”, *Anuario de Historia del Derecho Español*, 1952 de 1951, 1222-72.

¹² 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*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid 1999, 29-38.

¹³ ANA CRESPO SOLANA, “Cádiz y el comercio de las Indias: Un paradigma del transnacionalismo económico y social (siglos XVI-XVIII)”, *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 25 (2016) 15, <https://doi.org/10.4000/e-spania.26016>.

lo religioso, Murillo, sin embargo, sugerirá una suerte de leve misticismo, una trascendencia sobrenatural que avivara los sentimientos piadosos de quienes contemplaban sus cuadros y, en cierta manera, los alejara de la realidad concreta.

Además, Murillo introdujo en la temática de sus cuadros la vida de los barrios bajos de Sevilla; pícaros, mendigos, ciegos... se convirtieron en protagonistas de sus obras, y su producción se abrió a la clientela seglar.

Zurbarán no supo advertir el cambio que se estaba produciendo, mantuvo su estilo prácticamente invariable y, a diferencia de Velázquez, Ribera y el mismo Murillo, se quedó estancado hasta el punto de que su estilo quedó anticuado porque ya no se adecuaba ni a los planteamientos estéticos ni a las exigencias de los clientes de la nueva etapa.

Esta inmovilidad fue durante varias décadas el secreto de su éxito, pero terminó por condenar su carrera artística. Quizás por esa razón, parece que se produjo un declive muy acusado en los encargos que Zurbarán recibió entre 1640 y 1655 de comitentes de Sevilla; de hecho, no recibió ya ningún encargo para pintar ciclos destinados a los edificios conventuales.

2. La producción de Zurbarán para América

La decisión de producir pinturas para vender en el mercado americano obligó a Zurbarán a acometer una serie de cambios en su manera de trabajar, en la forma de vender su producción y en la selección de los temas de sus pinturas.

2.1 *Los cambios en la producción*

El primer cambio que Zurbarán tuvo que acometer fue la reorganización del trabajo de su obrador.

La demanda que llegaba de las colonias lejanas, responsables del milagro económico del s. XVI que tan evidente era en Sevilla, era muy grande 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 Andalucía¹⁴. Así consta en uno de los testimonios del pleito que interpuso Zurbarán contra el capitán Mirafuentes a quien confió una serie de obras para que las vendiera en Panamá

Por los precios señalados en la dicha memoria que eran los del costo en España... Y que si los uviera querido vender en esta ciudad se los pagavan aventajadamente por ser muí buenos y que la causa de darselos al dcho D. Diego de Mirafuentes fue porque le dijo que en las Yndias le haría dar tresdoblado el dinero que aquí le davan por ellos¹⁵.

¹⁴ JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ, "Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano": *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 35 (2013) 176-196.

¹⁵ JESÚS M. PALOMERO, "Notas sobre el taller de Zurbarán: un envío de lienzos a Portobelo y Lima", en

Y, así, Zurbarán incorporará su obrador a este negocio de exportación de pintura¹⁶, 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 Caturla 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 él, pero ejecutadas en colaboración con sus oficiales; y obras ejecutadas en solitario por los oficiales del obrador¹⁷.

El obrador era el lugar donde se ejecutaban este tipo de pinturas casi siempre de forma mecánica e industrial, siguiendo los prototipos creados por el maestro, reproduciendo con gran fidelidad las telas, los brocados y recados que, en ocasiones, se repetían literalmente, como siguiendo un patrón o plantilla. Es posible que esa labor se encomendase a los oficiales más diestros, que concluirían las obras y se especializarían en determinadas labores mecánicas y seriadas¹⁸.

Además, en aras de una mayor rapidez en la ejecución Zurbarán desarrolló con mayor profusión la técnica de la copia de estampas¹⁹, principalmente flamencas del s. XVI, que había sido frecuente en su carrera y en la de muchos artistas de la época, preferentemente de algunos autores concretos.

Eso sí, la genialidad con que se apropiará de esas estampas es lo que marcará la originalidad de su trabajo que se manifiesta particularmente en el tratamiento del encaje de las figuras; el trabajo de los ropajes y particularmente de los pliegues; y, por último, en la selección del colorido. Ahora bien, en el obrador, la copia de la que el maestro había hecho algo genial perdió imaginación, sensibilidad y técnica.

Por otra parte, la clientela americana demandaba de los grandes artistas del Barroco español amplias series que pudieran decorar espacios enormes, desde iglesias a palacios. La pretensión de estos comitentes variaba; unos pretendían reafirmar su españolidad; otros querían distanciarse de la población indígena notando su vinculación con los grandes personajes de la historia; por último, las comunidades religiosas demandaron también las obras para sus grandes conventos e iglesias con una finalidad evangelizadora.

Buena parte de los pintores sevillanos del s. XVI compraron y vendieron no sólo lienzos, sino también estampas para que estas fueran al Nuevo

Extremadura en la evangelización del Nuevo Mundo: Actas y Estudios: Congreso celebrado en Guadalupe durante los días 24 al 29 de octubre de 1988, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid 1990, 313-30.

¹⁶ BENITO NAVARRETE, *Zurbarán y su Obrador: Pinturas para el Nuevo Mundo*, Generalitat Valenciana, Valencia 1998, 30.

¹⁷ BENITO NAVARRETE, 23.

¹⁸ BENITO NAVARRETE, 21.

¹⁹ BENITO NAVARRETE, "Sobre la agudeza, el ingenio y la copia: Zurbarán, creador de imágenes sagradas", en ODILE DELENDAMAR BOROBIA, *Zurbarán. Una nueva mirada*, Fundación Colección Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid 2015, 45-51.

Mundo, ya que era un mercado potencialmente fuerte y, sobre todo, demandaba este tipo de género bastante necesario y adecuado para los pintores novohispanos y del virreinato del Perú que se hallaban tan faltos de modelos²⁰.

Así, en los distintos documentos que dan fe de los encargos y envíos que Zurbarán destinó a América advertimos la presencia de series de apostolados, arcángeles, patriarcas, infantes de la nobleza, césares romanos, guerreros legendarios etc.

Algunos de estos temas son recurrentes en su producción en España, los apostolados, las vírgenes, los santos; también es recurrente el uso de la serie como herramienta del programa narrativo que el pintor quiere transmitir. Sin embargo, Zurbarán no se prodigó, como otros pintores españoles, ni en los temas del Antiguo Testamento, ni en los del Nuevo. Así, resulta totalmente novedoso en la producción del pintor la aparición de series de patriarcas y apostolados formando conjuntos seriados.

Por último, el modo de gestionar el negocio también era diferente. Si en los encargos recibidos en Sevilla o el entorno del sur de España provenían directamente del comitente, el intercambio con el Nuevo Mundo funcionaba de modo distinto.

2.2 Los encargos y envíos documentados

La documentación que se ha conservado nos permite saber que, en algunas ocasiones, Zurbarán trabajó para comitentes que le hicieron llegar sus pedidos, aunque sólo está documentado el encargo que recibió de la abadesa del monasterio de Nuestra Señora de la Encarnación de Lima; pero otras veces el pintor hizo trabajar a su obrador series pictóricas destinadas a colocarse en ferias o circuitos en los que fueran apreciados por su valor.

En este último caso, Zurbarán siguió los procedimientos al uso por los artistas interesados en destinar su producción al Nuevo Mundo que entraban en contacto con un comisionista que, a veces, era el propio capitán del galeón en el que viajaban las obras, y, en otras ocasiones, se entregaban a un comerciante que las colocaba junto a otras mercancías.

Las pinturas iban en rollos encajonados y forrados en arpillera, acompañándose una memoria que describía el contenido de las cajas. Cuando el galeón volvía a Sevilla, el artista cobraba los beneficios después de descontar la tarifa del intermediario. A veces la gestión demoraba una serie de años, corriéndose siempre el riesgo de que las mercancías pudieran perderse como consecuencia de la piratería o los naufragios.

La mayor parte de los envíos que salieron del obrador de Zurbarán hacia América, salvo uno realizado a Buenos Aires, se destinaron a Lima, probablemente, porque la ciudad había concentrado el poder político, económico y religioso de todo el hemisferio

²⁰ BENITO NAVARRETE, "La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas": [info:eu-repo/semantics/doctoralThesis](https://eprints.ucm.es/id/eprint/2474/), Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1997, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/2474/>, 147.

sur, y porque la pintura y escultura sevillanas habían adquirido enorme prestigio social en dicha ciudad²¹.

Parece que el comercio con América lo inició Zurbarán después de su matrimonio con Beatriz de Morales que, como dijimos, tenía familia residiendo en el Nuevo Mundo.

Junquera y Mato considera que los cuadros que llegaron a América en vida del pintor no fueron, probablemente, muy numerosos²².

En 1630 entró en contacto con el Consulado de Cargadores de Indias para la que pintó La Pentecostés que está hoy en el Museo de Cádiz. Algunos autores²³ consideran que este fue, posiblemente, el primer contacto de Zurbarán con el negocio del Nuevo Mundo.

Conocemos que en 1636 Zurbarán entró en contacto, a través de la Casa de Contratación, con un tal Capitán Mirafuentes, para proponerle su participación en la venta de unos lienzos en la feria anual de S. Felipe de Portobelo (Panamá) porque este puerto se usaba para evitar los peligros del viaje por el Cabo de Hornos. Los lienzos nunca llegaron y estuvieron en el origen de un pleito bien conocido.

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 y recibió por él 2.000 pesos (16.000 reales). Además, ese mismo año otorgó un poder de representación a su cuñado, el capitán Andrés Martínez, para cobrar allí alrededor de 8.000 reales por una serie de encargos de “Césares a caballo” que había ejecutado²⁴.

Otros documentos de 1648 y 1649 mencionan en el envío de otras series de cuadros a la capital del Virreinato del Perú.

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 pinceles²⁵.

²¹ LUIS MARTÍN BOGDANOVICH MENDOZA, “Zurbarán y el prestigio de la imagen en la Ciudad de los Reyes - Enciclopedia Católica”: ECWiki. Enciclopedia católica on line, consulta: 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.

²² Al Virreinato de la Nueva España: “Cena de Emaús” (Museo S. Carlos, México); “Los hijos de Jacob” (Puebla) ; “Santos Fundadores” (Museo S. Carlos y Puebla) ; y “Apostolado” (Sto. Domingo, Guatemala); Al Virreinato del Perú: “Hijos de Jacob” (Orden Tercera de S. Francisco, Lima); “Crucificado” (Antigua colección Lavalle, Lima); “Santos Fundadores” (repartidos en la actualidad entre Sucre, Potosí, Lima y Bogotá) y “Apostolado” (hoy en la iglesia de S. Francisco de Lima), cfr. 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 Soría, del 21 al 25 de julio de 1997*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid 1999, 149.

²³ BENITO NAVARRETE, *Zurbarán y su Obrador*, 33.

²⁴ ODILE DELENDA, “Biografía ilustrada de Francisco Zurbarán. Nuevos datos”, en *Zurbarán ante su centenario (1598-1998): textos de las ponencias presentadas en el Seminario de Historia de Arte, en Soría, del 21 al 25 de julio de 1997*, ed. Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid 1999, 93.

²⁵ CATURLA, “Zurbarán exporta a Buenos Aires”, 27-30.

Por último, sabemos que en 1659 ofreció como garantía de un préstamo veinte lienzos destinados a América, ¡entre los que se encontraban dos “Huida a Egipto!; advocaciones de la Virgen; Patriarcas y una Piedad”²⁶.

2.3 La huella de Zurbarán en América

Entre todos los artistas españoles del barroco es posible que sea Zurbarán quien mayor ejerciera en la pintura de los virreinos²⁷ y parece el eslabón necesario para explicar ciertos patrones de la pintura del Nuevo Mundo hasta el XVIII.

El éxito se explica desde distintos puntos de vista.

En primer lugar, por el prestigio social que la posesión de las obras del autor otorgaba a los comitentes o compradores por el valor que la pintura y escultura sevillana habían alcanzado allí. Este prestigio, como ya hemos hecho notar, legitimaba socialmente, de alguna manera, al conectar a los propietarios con los valores de la metrópoli; los modos y maneras de la sociedad peninsular española, y, además, en el caso de las series de hombres ilustres, césares a caballo o apostolados, remitían a los conquistadores y la primera aristocracia criolla.

Además, el naturalismo y tenebrismo de los que Zurbarán fue maestro fue muy bien acogido por los artistas locales hasta bien avanzado el s. XVIII, que gustaron de imprimir sus telas con ese estilo “zurbaranesco”, a pesar de que las formas de Zurbarán podían empezar a resultar anticuadas en España. De hecho, algunos autores hablan de la existencia de un “zurbaranismo novohispano” porque “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”²⁸.

Por otra parte, la llegada al Nuevo Mundo de artistas españoles que emigraron al Nuevo Mundo por distintas razones contribuyó a difundir ese estilo, a la vez naturalista y tenebrista. Así, la obra de artistas como Alonso Vázquez, Gaspar de Angulo, Alonso López de Herrera, Sebastián López de Arteaga o Pedro García Ferrer, algunos de los cuales fueron discípulos de Zurbarán permitió que “lo zurbaranesco” se adaptara al gusto del Nuevo Mundo.

Sabemos que Sebastián López de Arteaga estaba en México en 1641 y que hizo obras para la catedral de Puebla y parece que se puede decir que supo mantenerse fiel a las “maneras” de su maestro: virtuosismo en el dibujo, empleo del claroscuro, iluminación tenebrista, modelado intenso, sobriedad compositiva y un uso ceñido pero dramático de los colores. Así se aprecia en su serie *Retratos de los Inquisidores Antiguos* y de forma muy especial en *La incredulidad de Santo Tomás*, que está hoy en la Pinacoteca Nacional de la Ciudad de México.

²⁶ FRANCISCO STASTNY, “Zurbarán en América Latina”, en *Presencia de Zurbarán*, Departamento editorial del Banco de la República, Bogotá 1988, 23 y 24.

²⁷ El marqués de Lozoya dijo de él que era “el padre de la pintura peruana”, cfr. MARQUÉS DE LOZOYA, JUAN DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, “Zurbarán en el Perú”: *Archivo español de arte* 16, 55 (1943) 1-6.

²⁸ FRAILE MARTÍN, M^a ISABEL, “El zurbaranismo novohispano. Revisión a los modelos iconográficos más influyentes en Puebla”: *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano* 12 (2017) 33.

Así mismo, Pedro García Ferrer, que llegó a México sirviendo al prelado Juan de Palafox y Mendoza cuando fue nombrado obispo de Puebla, contribuyó a difundir el “zurbaranismo” por los contactos que mantuvo con López de Arteaga. Los seis lienzos que pintó para la decoración de la capilla del Sagrario o de los Reyes de la catedral de Puebla, muestran cómo supo combinar el tenebrismo con una pintura más clara, más luminosa.

Por otra parte, no hay que olvidar tampoco a los pintores americanos que emigraron a Sevilla para formarse en los obradores de los grandes maestros. Así, Josué Juárez salió de México, su patria, para formarse en el taller de Zurbarán, muy posiblemente²⁹, y, de regreso a México, mantuvo estrechas relaciones con López de Arteaga; quizás por todo ello suele ser reconocido como el pintor más notable del barroco novohispano.

Por otra parte, el paso al nuevo siglo lo protagonizará una nueva generación en la que destacan Juan Tinoco en Puebla y Melchor Pérez de Holguín en Potosí, que consolidan la tradición poblana e introducen de modo definitivo el barroco en el arte de dicha escuela.

De esta manera, resulta fácil comprender la influencia que Zurbarán en los dos grandes virreinos, Nueva España y Perú. Siendo este segundo el mercado que mayor cantidad de envíos recibió, sin embargo, como hemos visto, la influencia en los pintores locales se detecta fundamentalmente en el Virreinato de la Nueva España. Con todo, los autores están de acuerdo en reconocer también la influencia de Zurbarán en Juana de Valera, pintura limeña a quien, como veremos, se le atribuye la serie “Los doce hijos de Jacob” del refectorio de la tercera orden franciscana de Lima.

3. El Antiguo Testamento de Zurbarán en América

Como ya hemos hecho notar, la presencia de escenas bíblicas en el catálogo temático de Zurbarán no es muy frecuente.

Del Nuevo Testamento, conservamos lienzos con escenas relativas a la infancia de Jesús (Circuncisión; Adoración de los pastores; Adoración de los Magos; Huida a Egipto) y de María (Nacimiento de la Virgen; Virgen Niña; Infancia de la Virgen y Anunciación); además, en México se conserva un lienzo sobre Los Discípulos de Emaús (Lc 24) y en Carmona (Sevilla), México y Guatemala, tres series de Apostolados.

Pero el Antiguo Testamento es realmente extraño³⁰. Parece que el tema no suscitaba demasiado interés entre sus comitentes que eran, fundamentalmente, religiosos que, a diferencia de los seglares que hacían encargos a Ribera y Velázquez, no valoraban el mensaje y las posibilidades pictóricas de los relatos de patriarcas o jueces³¹. Además, las Órdenes religiosas necesitaban el arte no sólo para la propia pedagogía espiritual dentro de los conventos, sino también para desarrollar hacia afuera, y, sobre todo en

²⁹ GONZALO OBREGÓN, “Zurbarán en México”: *Revista de estudios extremeños* 3 (1964) 438.

³⁰ Tenemos alguna noticia de la existencia de un “David pisando la cabeza de Goliat”.

³¹ G. 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. G. FINALDI Y BENITO NAVARRETE, Museo del Prado, Ministerio de Cultura, Madrid 1995, 11.

relación a los demás grupos religiosos, una imprescindible propaganda de la riqueza espiritual de su familia. En este punto, el patrimonio más clamoroso y más atractivo era el proclamado por los santos de la Orden.

La elección del tema de los hijos de Jacob parece, a tenor de la información que conservamos, que está exclusivamente presente en las obras que Zurbarán destinó al mercado americano. Con los datos que poseemos hoy día, podemos pensar que el maestro hizo dos envíos de series de patriarcas documentados; además, la serie que se conserva en Puebla y la del castillo de Auckland, que podemos sospechar formaban parte de encargos o envíos al Virreinato de Nueva Granada, sumarían un total de cuatro comisiones con esta temática.

Además de las series atribuibles a Zurbarán o su obrador, se conserva otra en Lima que César Pacheco Vélez ya atribuyó a Juana Valera en su estudio para la exposición de 1986³² y que se encuadra dentro del “zurbaranismo novohispano”; hay una copia poblana de la serie hecha en el s. XIX que está en manos de un particular en México³³. En la iglesia de los Stos. Juanes de Valencia hay un conjunto escultórico atribuido a G. G. Perlessi³⁴. Parece que en los fondos no expuestos del Museo del Prado se conservan ocho tablas de una serie incompleta y en el Hospital de Venerables de Sevilla hay otra serie, pero datada ya en el s. XVIII³⁵.

Estos datos confirman que este es un tema inusual en la pintura de caballete de España³⁶.

Si investigamos en la razón de la elección de este tema tan inusual, descubriremos una serie de motivos en los que conviene detenerse y que están relacionados con los comitentes al otro lado del Atlántico. Por un lado, los laicos que tenían la aspiración de legitimarse socialmente; por otro lado, los miembros de la Iglesia que se veían confrontados con la realidad del nuevo continente tenían que dar respuestas de carácter teológico y pastoral.

Así, en primer lugar, se ha de tener en cuenta que la clientela burguesa del Nuevo Mundo necesitaba asimilarse a los primeros fundadores de la aristocracia de nuevo cuño que había ido forjando una sociedad estructurada en un sistema de “castas”.

Y aunque sabemos poco de las posibles colecciones americanas de los siglos XVI y XVII, podemos aventurar que reflejaban, como otras manifestaciones de la vida colonial, la búsqueda de la fama y su relación con los orígenes fabulosos y religiosos de la cultura occidental.

³² CÉSAR PACHECO VÉLEZ, “La serie de los hijos de Jacob o de las doce tribus de Israel”, en *Pinacoteca de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima: Casa de Osambela, Lima, noviembre, diciembre 1986*, ed. JUAN MANUEL UGARTE ELESURU, Banco de Crédito del Perú, Perú 1986, 69-97.

³³ STASTNY MOSBERG, “Zurbarán en América Latina”.

³⁴ ANTONIO ALONSO FERNÁNDEZ, “El tema de las doce tribus en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia”: *Traza y baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura* 4 (1974) 29-42.

³⁵ CONCHA DÍAZ, “Los patriarcas del Museo del Prado”: *Cuaderno de Sofonisba* (blog), 2 de junio de 2020, <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2020/06/los-patriarcas-del-museo-del-prado.html>.

³⁶ CONCHA DÍAZ, “Los patriarcas del Museo del Prado”: *Cuaderno de Sofonisba* (blog), 2 de junio de 2020, <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2020/06/los-patriarcas-del-museo-del-prado.html>, consulta 7 de abril de 2021.

Y, así, no resulta extraño que, en fiestas y celebraciones de carácter cívico, como la entrada de los nuevos virreyes, se utilizaran las imágenes monumentales de Jacob y sus doce hijos para legitimar su poder. Así consta, por ejemplo, que, tanto en la entrada de Diego López Pacheco como virrey de Nueva España, como en la de Juan de Mendoza y Luna como virrey del Perú, se procesionaron las series o se colocaron a lo largo del recorrido por el que transitaba la comitiva³⁷.

La clientela del Nuevo Mundo, cronológicamente distante de la conquista era estéticamente poco exigente y estaba alejada de las nuevas corrientes estéticas del continente, pero sabía reconocer la fuerza simbólica de dichas imágenes; por tanto, no era difícil colocarle una producción pictórica que, tanto por la temática, como por la manera de ejecutarse en el obrador, carecía de la calidad de la pintura barroca del XVII en Sevilla, pero permitía imitar los rituales que allí se celebraban³⁸.

Por otra parte, los miembros de la Iglesia necesitaban buscar fundamentos sólidos para dar razón de las numerosas cuestiones que el descubrimiento planteaba y, ahí, el recurso a la Escritura resultaba imprescindible.

En ese marco, el General de los Franciscanos trataba de enfrentar la humillación que para la Iglesia católica había supuesto la Reforma, urgiendo a sus frailes a que evangelizaran a los indios

[...] parece que en estos nuestros tiempos, y en estas tierras y con ésta gente, ha querido Nuestro Señor restituir a la Iglesia lo que el demonio la ha robado (en) Inglaterra, Alemania y Francia, en Asia y Palestina, de lo cual quedamos muy obligados a dar gracias [...]³⁹.

Dos Bulas papales, *Alias felicis* (1521) y *Exponis nobis fecisti* (1522) confiaron a los franciscanos la autoridad total en materia religiosa. El General de la Orden dispuso que un primer grupo de doce frailes viajara al Nuevo Mundo a “implantar el evangelio en los corazones de los infieles”. En la carta de despedida, “La Obediencia de los doce”, el General urgía la evangelización de los indios en un ambiente en el que se avivaba la convicción de que la llegada del Mesías era inminente

remite a la parusía, un deseo de reencuentro con el Señor. Lo ven de cerca, respiran el aire de la utopía, sus acciones tenían un peso significativo en la historia de la Salvación: ellos acelerarían la llegada del Reino a partir de la conversión que se transforma en el centro del gran mitema escatológico y punto de encuentro de los franciscanos⁴⁰.

³⁷ AKEMI LUISA HERRÁEZ VOSSBRINK, “Zurbaranesque Tribes of Israel in the New World”, en *Zurbarán: Jacob and His Twelve Sons. Paintings from Auckland Castle*, Centro de Estudios de Europa Hispánica-Center for Spain in America, Madrid-New York 2017, 85 y 86.

³⁸ JUAN JOSÉ JUNQUERA MATO, “Zurbarán y América”, 148.

³⁹ FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Porrúa, México 1999, 20, en MIGUEL ÁNGEL SEGUNDO GUZMÁN, “El descubrimiento de América en la última hora del mundo: la hermenéutica franciscana”, *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*, 2012, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.63661>.

⁴⁰ GUZMÁN.

Por otra parte, confrontados con la realidad del nuevo continente, 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.

Así, por ejemplo, un humanista como Arias Montano, editor de la Biblia Regia, extremeño de origen -por cierto-, y que había pasado buenos años de su vida en Sevilla, se vio en la necesidad de afrontar esa realidad del descubrimiento de ese Nuevo Mundo. En distintas secciones de sus obras, porque no dedicó íntegramente ninguna a la cuestión, utilizó sus conocimientos filológicos para demostrar cómo las tierras del nuevo continente aparecían mencionadas ya en la Biblia y, concretamente, la identificación del Ofir bíblico con el Perú⁴¹.

Pero para terminar con esto, y dejarlo para otro momento, lo que no se debe pasar por alto es que una amplísima parte del orbe de la tierra que tiene admirable abundancia de oro, plata, piedras preciosas y otros muchos minera les que aprecian mucho los hombres y cuanto es necesario para la vida humana, que se cree que encontraron recientemente los navegantes españoles, y que se llama Nuevo Mundo, se puede conocer muy claramente por la descripción del orbe de la tierra que se muestra en los libros sagrados. Es más, podemos mostrar por la Sagrada Escritura que aquella tierra fue muy conocida para los israelitas, pues se sabe que ellos se dirigieron navegando hacia ella con cierta frecuencia⁴².

Además, muchos autores se vieron en la necesidad de enfrentar la cuestión del origen de los indios que, de alguna manera, tenía que armonizarse con el relato de los once primeros capítulos de la Biblia y, particularmente, con la expansión por el universo después del diluvio de los tres hijos de Noé (Gn 10).

Y, así, los autores trataban de conectar la realidad de la existencia de las nuevas tierras y sus habitantes con el diluvio bíblico, bien para afirmar 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 Noé⁴³; bien para considerar que había sido descubierto el Paraíso en la tierra y que, por tanto, sus habitantes podían descender de los patriarcas anteriores al diluvio⁴⁴.

⁴¹ JESÚS PANIAGUA, "Arias Montano, su teoría de Ophir y los cronistas de Indias", en *La impronta humanística (SS. XV-XVIII). Saberes, visiones e interpretaciones*, ed. ANA CASTRO SANTAMARÍA y JOAQUÍN GARCÍA NISTAL, Oficina di Studi Medievali, Palermo 2013.

⁴² M^a ASUNCIÓN SÁNCHEZ MANZANO, *Benito Arias Montano. Prefacios de Benito Arias Montano a la Biblia Regia de Felipe II, estudio introductorio, edición, traducción y notas de M^a Asunción Sánchez Manzano*, Universidad de León, León 2006, 161.

⁴³ GARCÍA MARTÍNEZ, "La autoridad de 4 Esdras y el descubrimiento de América".

⁴⁴ No podemos detenernos en este punto, sin embargo, resulta apasionante y se puede seguir en SOLEDAD GONZÁLEZ DÍAZ, "Del génesis a los Andes: Una lectura del diluvio y las cronologías del Incario a través de las crónicas (siglos XVI- XVII)": <http://purl.org/dc/dcmitype/Text>, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona 2014.

Ahora bien, el recurso a los patriarcas del pueblo de Israel se fundamentó en interpretaciones de un pasaje del IV Esdras, un texto apócrifo de la Biblia hebrea, por el que se llegó a identificar a 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 norte⁴⁵.

El pasaje concreto, (4 Esdras 13,39-50), dice así:

³⁹Y respecto a lo que vistes que él reunía junto a sí a otra muchedumbre pacífica: ⁴⁰éstas son las diez tribus que fueron hechas cautivas (llevándolas) fuera de su tierra en los días del rey Josías, a quienes llevó cautivas Salmanansar, rey de los asirios, y los llevó más allá del Río y fueron trasladados a otra tierra. ⁴¹Pero ellos determinaron dejar la muchedumbre de los gentiles y marchar a una región ulterior, donde nunca había habitado el género humano ⁴²a fin de observar allí sus preceptos, que no habían guardado en su país. ⁴³Ellos entraron por las estrechas entradas del Eúfrates. ⁴⁴Pues el Altísimo les hizo signos y contuvo los manantiales del río mientras pasaron. ⁴⁵Pues por aquella región había un largo camino, de un año y medio de viaje, y aquella región se llama Arzareth. ⁴⁶Allí habitaron hasta el final de los días; y luego, cuando comenzaron a retornar, ⁴⁷el Altísimo contuvo de nuevo los manantiales del río para que pudieran pasar. Por esto viste la muchedumbre recogida en paz. ⁴⁸ Pero también (forman esa muchedumbre) los que quedaron de tu pueblo que se mantuvieron dentro del territorio santo. ⁴⁹Así pues, cuando (el Altísimo) comience a aniquilar a las gentes coaligadas, protegerá a (su) pueblo que ha quedado. ⁵⁰Y entonces les mostrará grandes portentos⁴⁶.

El recurso al IV Esdras puede extrañar, a primera vista, a quien hoy conoce que dicho libro fue excluido del canon de los libros inspirados por el Concilio de Trento concluido, precisamente, en 1563.

Ahora bien, sabemos que el IV de Esdras fue muy conocido y utilizado en la Iglesia hispana ciertamente hasta el s. VI, y, aunque no todas las Biblias medievales lo incluyen, si está en la mayoría de los manuscritos españoles; además, estuvo muy presente en la liturgia, particularmente en los textos del *Ordo defunctorum* que entró en las celebraciones de Occidente de manos de los benedictinos en el s. IV, y que en el s. X todavía inspiraba las antífonas del Antifonario de León.

⁴⁵ El tema suscitó un amplio debate entre los principales cronistas de Indias porque no todos aceptaban la tesis del origen judío de los indios. Se puede señalar entre ellos, aún a riesgo de quedarse corto, 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 VÁSQUEZ 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) I.

⁴⁶ DOMINGO MUÑOZ LEÓN, "Libro IV de Esdras", en *Apócrifos del Antiguo Testamento.*, ed. ALEJANDRO DÍEZ MACHO Y ANTONIO PIÑERO SÁENZ, vol. VI, Ediciones Cristiandad, Madrid 2009, 456.

No sólo eso; como hace notar Florentino García⁴⁷, fue precisamente San Isidoro de Sevilla quien le otorgó una importancia notable en la península; de hecho, resultan tan sorprendentes que no estuvieron en la edición de Cisneros, a pesar de que sí está en el *códice complutensis* adquirido por él y empleado en la composición de la políglota. Porque, por el contrario, el IV Esdras está en la Políglota de Amberes; no sólo eso, Arias Montano había editado un *mapa mundi* en el que explicaba que los descendientes de Noé habían poblado el mundo, y, como sabemos, había reflexionado en el Prólogo de la Biblia y en otras obras acerca del origen judío de los indios.

Por último, la tradición católica, fundamentada en los textos del Nuevo Testamento, reconocía ya desde la exégesis de los Santos Padres, 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 Iglesia. Así, por ejemplo, Ireneo de Lyon (*Adversus Haereses* IV, 21. 3), pero también Isidoro de Sevilla, después de releer la vida de los hijos de Jacob, afirma:

Todos estos son los padres de los apóstoles y los príncipes del pueblo judío, las tribus de Jacob y la distinguida descendencia de Israel, a los que su padre al morir, en lugar de abundantes riquezas, les legó la gracia de su bendición, y los cuales gobernaron en Egipto, mientras José tuvo poder, y allí también, después de una larga y distinguida vida, murieron y fueron enterrados (*De ortu et obitu patrum*, 21.3)⁴⁸.

De esta manera, cuando Zurbarán proponía la contemplación de estas series de patriarcas estaba narrando una historia, la de las tribus de Israel; todas ellas constituyen el núcleo originario del pueblo de Israel, pero, también, de la Iglesia. De alguna manera, la propuesta temática hacía converger los intereses de todos: los que necesitaban una legitimidad social; los que esperaban un renacimiento del esplendor de la Iglesia católica; los que se preguntaban por el origen de aquellas criaturas humanas y los que reclamaban la dignidad de sus derechos.

Por otra parte, contemplados en su individualidad, por esa condición de “retrato a lo divino”, cada una de las tablas proponía al espectador un modelo de ser cristiano con el que identificarse

Así, procedemos ahora a examinar cada una de las pinturas intentando poner de manifiesto el trabajo de Zurbarán al servicio de todos esos intereses examinando sus opciones estéticas a la luz del mensaje del texto bíblico y las interpretaciones del mismo que pudieron influir en el pintor.

⁴⁷ FLORENTINO GARCÍA MARTÍNEZ, “La autoridad de 4 Esdras y el origen judío de los indios americanos”: *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas* 22 (2011) 41-54.

⁴⁸ SAN ISIDORO DE SEVILLA, *De ortu et obitu patrum* = *Vida y muerte de los santos*, trad. CÉSAR CHAPARRO GÓMEZ, Auteurs Latins du Moyen Âge, Société d'Éditions “Les Belles Lettres”, Paris 1985.

4. Los Doce hijos de Jacob de Zurbarán y los del relato de la Biblia

4.1 *Las series pictóricas “zurbaranescas”*

Como ya hemos hecho notar, sólo han llegado hasta nuestros días cuatro series de patriarcas que pueden atribuirse, total o parcialmente, a Zurbarán o su obrador.

La primera está en Inglaterra, se conserva completa, y puede atribuirse, según todos los estudiosos, a la intervención directa del maestro. En México se conservan dos: una en el Museo Casa de los Muñecos de Puebla, que es producto del obrador, pero puede presumirse; y otra, está en manos privadas en la ciudad de México, y se considera realizada en el virreinato de Nueva España, aunque carecemos de elementos para identificar la autoría, así como de estudios especializados. Por último, una cuarta, muy discutida y no suficientemente estudiada, está en la Pinacoteca de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima, y fue, durante mucho tiempo, atribuida a la pintora limeña Juana Valera, aunque hoy existen distintas opiniones.

4.1.1 *La serie pictórica del obispado anglicano de Durnham*

Esta serie, aunque es más que presumible que fue pintada para el mercado americano, lo cierto es que fue adquirida en una subasta como parte de un lote que procedía de los bienes de un judío de Surrey por el obispo de Durnham, Richard Trevor en 1722 y cuelga en las paredes del comedor del castillo de Auckland desde entonces.

El conjunto lo forman trece cuadros de tamaño natural (1,98x1,02 m) en los que se presume la intervención del conjunto del obrador, aunque, a diferencia de otras series con la misma temática que se conservan en México y Perú, en esta se aprecia la intervención directa de Zurbarán: “El conjunto inglés presenta una calidad extraordinaria, muy superior a las obras de Puebla”⁴⁹.

La composición es la misma que Zurbarán utiliza para representar los ciclos de Apóstoles o Santas; los personajes están dispuestos de cuerpo entero, en primer plano, con la línea del horizonte muy baja y con un paisaje prácticamente irrelevante.

El pintor trabajó sobre lienzos de tela de tafetán y mantelillo, con trama de hilo de lino. Se advierte, así, no sólo la calidad del soporte sino la pertinencia de su elección para el mercado americano por su mayor resistencia frente a la humedad.

Zurbarán se inspira estéticamente en estampas de autores flamencos, en este caso, casi con seguridad. Alberto Durero, Jacques de Geyn y Martin Schongauer⁵⁰.

En su paleta de color se adivinan hasta doce tonos distintos, todos pigmentos mezclados con aceite, y cuatro tierras (ocre, anaranjado, rojo y pardo). El color dominante es el blanco, albayalde, puro o mezclado con otros.

⁴⁹ MARÍA ISABEL FRAILE MARTÍN, “Influencias europeas en la pintura novohispana: el caso de Puebla”: *Norba: Revista de arte* 22 (2002) 123.

⁵⁰ EDWARD PAYNE, “Introducing Zurbaran’s Jacob and his Twelve Sons”, en *Zurbarán. Jacob and his Twelve Sons. Paintings from Auckland Castle*, ed. SUSAN G. GALASSI, EDWARD PAYNE, y MARK A. ROGLÁN, TX: Lucia Marquand, Dallas 2017, 111-112.

Los cuadros se exponen todavía hoy en el Auckland Castle y forman parte desde 2012 del “Auckland Project” financiado por el mecenas británico Jonathan Ruffer que los adquirió cuando salieron a la venta ante la imposibilidad de la Iglesia de Inglaterra de mantener el castillo y sus bienes.

4.1.2 *La serie del Museo Casa de los Muñecos*⁵¹

El estudio técnico de la obra revela las mismas características que la serie de Auckland:

Los autores que han estudiado la obra bien desde el punto de vista artístico (composición, luz, diseño de los vestidos...), bien desde el examen de las características técnicas (lienzos, soportes, pigmentos, tierras etc.), consideran que se trata de una obra de obrador, con ninguna o escasa intervención del maestro.

Falta la imagen de Judá, aunque no es posible saber por qué, y también faltan las cartelas que identifican a cada uno de los patriarcas.

Simeón, Gad, Leví y Neftalí no se identifican fácilmente porque no sólo carecen de cartelas, sino que los atributos no coinciden con los elementos con los que los identifica el texto bíblico. Los demás, no ofrecen demasiada dificultad porque los cambios fundamentales se localizan en los vestidos.

Rubén, Simeón, Isacar y Neftalí podrían haber sido pintados inspirándose los artistas en estampas muy similares a las empleadas por Zurbarán para pintar los Trabajos de Hércules con los que decoró el Salón de Reinos del Buen Retiro.

En cierta manera, las figuras tienen un dinamismo mayor que las de la serie de Inglaterra.

4.1.3 *La serie en manos privadas*

Los estudios de Akemi Luisa Herráez nos han permitido conocer algunos rasgos de la serie que conserva un coleccionista privado en la ciudad de México.

En este caso, no se trata de lienzos, sino que las figuras se han pintado sobre una especie de platos de cobre, como a modo de esmaltes. Eso hace pensar que no se pintaron en Sevilla.

Son pinturas de tamaño muy pequeño, 22x38 cm; representan 9 patriarcas, pero sólo 7 están identificados. Sí está Judá, que falta en Puebla, y que se representa, como en Auckland, con atributos reales (corona, cetro y león) tal como aparece en el relato bíblico. Los fondos de las imágenes están mucho más trabajados, algo que también hace pensar que se distancia del obrador del maestro.

⁵¹ ANTONIO BONET CORREA, “Obras zurbaranescas en Méjico”: *Archivo español de arte* 37, 146 (1964) 159-68.

4.2 El texto bíblico “fuente”

La representación de Jacob y las Doce tribus de Francisco de Zurbarán está conectada directamente con el testamento y despedida del patriarca Jacob en su lecho de muerte, tal y como lo encontramos hoy en Gn 49.

Este texto comparte género con otros discursos de despedida que encontramos en los textos bíblicos del Antiguo (Dt 33) y el Nuevo Testamento (Jn 13-17; Act 20), así como en la literatura parabíblica (*Testamento de los doce patriarcas*). En todos estos casos, un personaje relevante para una comunidad, Jacob, Moisés, Jesús o Pablo de Tarso, siendo conscientes de que su final está próximo pronuncian unas palabras que, de alguna manera, dan claves para interpretar cuál será el futuro de la comunidad.

En el caso de la despedida de Jacob⁵², algunos autores han identificado el texto como una “bendición”, dado que el v. 28 resume el episodio diciendo “Estas son las doce tribus de Israel, y esto es lo que su padre les dijo al bendecirlos, al dar a cada uno su propia bendición” (Gn 49, 28). Sin embargo, un examen detallado del texto nos revela que el conjunto no puede ser tildado de tal, dado que alguno de los patriarcas no sólo no recibe de su padre una bendición, sino, por el contrario, una maldición (Simeón y Leví, por ejemplo, en el v. 7).

Así, nosotros preferimos considerarlo un discurso de despedida; un testamento, que, en su forma actual, cierra la historia del patriarca epónimo del pueblo y, en el Pentateuco, asoma a lo que será la historia del pueblo de Israel, los hijos de Jacob.

El texto hebreo masorético es oscuro y poético; de hecho, en su origen se encuentran una serie de “dichos tribales”, una colección dispar de fórmulas de estilo poético, breves, que caracterizan un grupo familiar de tipo tribal. Normalmente, en los dichos aparece el nombre de patriarca del clan, nombre que suele estar ligado en el hebreo fuente a una etimología popular o a un juego de palabras con cuyos sentidos ocultos se juega, pero que sólo resulta inteligible, normalmente, en hebreo. Así, el texto griego de la LXX se distancia bastante de éste, ofreciendo una lectura más clara y coherente, aunque “puede decirse que el lector ha recibido un texto empobrecido”⁵³.

Estos dichos tribales pueden agruparse en tres tipos: los que miran al futuro y tienen carácter predictivo; los que afean una conducta del pasado, y las que describen el presente⁵⁴.

En la descripción de los patriarcas, además de la paranomasia, se utilizan imágenes del mundo animal (león, asno, cierva, víbora...) o vegetal (viñas, plantas, ramas...); y se suelen dar indicaciones de carácter geográfico⁵⁵ relativas al territorio que tradicionalmente se atribuyó a la tribu en el reparto después de la conquista de

⁵² Para conocer el texto a fondo, cfr. RAYMOND DE HOOP, *Genesis 49 in Its Literary and Historical Context*, Oudtestamentische Studiën 49, Brill, Leiden 1999.

⁵³ NATALIO FERNÁNDEZ MARCOS, “Tradiciones tribales: los hijos de Jacob”: *Annali di Scienze Religiose* 6 (2001) 151.

⁵⁴ JUAN GUILLÉN, “Génesis”, en *Comentario al Antiguo Testamento*, vol. 1, PPC-Sígueme-Verbo Divino, Madrid-Salamanca-Estella 2003, 106.

⁵⁵ MACCHI, *Israël et ses tribus selon Genèse 49*, 16.

la tierra. Los autores⁵⁶ suelen estar de acuerdo en que, en principio, no hay por qué considerar ni un sentido escatológico en el testamento, ni un anuncio neutro del futuro, sino que el texto describe un horizonte en el que adivinar un cambio radical por relación a la situación presente.

Además del discurso de Dt 33 que ya hemos señalado, existen otras tradiciones sobre las tribus que aparecen de forma dispersa en el libro de los Jueces.

Aunque la calificación de texto de “bendición” no nos satisface, como ya hemos hecho notar, sin embargo, el redactor final, que ha colocado el relato en medio de un texto sacerdotal, ha querido darle ese carácter para mantener la ficción del discurso, y lo ha situado junto a otras bendiciones otorgadas por el patriarca: la que pronuncia sobre el faraón (Gn 47,7); sobre su hijo José (Gn 48, 15); y sobre los dos hijos de éste después de hacerlos suyos (Gn 48,20).

Este discurso de despedida, que alterna alabanzas y críticas, está proferido en tercera persona por quien se refiere a sí mismo como “Jacob” (v. 2a) o “tu padre, Israel” (v. 2b.25), y resulta una suerte de monólogo ininterrumpido, aunque la invitación a escuchar (vv. 1 y 2) subraya la importancia y solemnidad del momento.

Se puede advertir una cierta estructura en el conjunto: en primer lugar, aparecen tres tribus “malditas”, Rubén, Leví y Simeón (Gn 49, 3-7); después, el autor se detiene 5 versos en el oráculo de la tribu de Judá (Gn 49, 8-12); a continuación (Gn 49, 13-21), aparecen las seis tribus pequeñas, todas ellas conectadas con los territorios del norte (Zabulón, Isacar, Dan, Gad, Aser y Neftalí); siguen las palabras a José, que sin ser propiamente una tribu, representa en el oráculo a sus hijos, los patriarcas Efraím y Manasés (Gn 49, 22-26); y, por último, Benjamín cierra el discurso (Gn 49, 27).

Es interesante notar que de la lectura del conjunto se advierten dos cosas; primera, que quien comenzó su vida con una profecía (Gn 25,23), la cierra profetizando él mismo; y segunda, que, si hasta este momento los hijos de Jacob han sido tratados individualmente, aquí son tratados como patriarcas o representantes de las tribus, y así ha de entenderse el v. 28. No sólo eso; en la mayor parte de los casos, la historia de su biografía personal determina el que será el futuro de cada una de las tribus.

Por otra parte, la inserción del v. 18, “¡Oh, Señor, ¡espero que me salves!”, que retoma la primera persona y que, por tanto, debe ponerse en labios de Jacob, permite sospechar un uso litúrgico del texto⁵⁷. El patriarca implora la ayuda divina, bien porque, en coherencia con el relato, siente una extrema debilidad que prácticamente le impide seguir; bien porque ruega por la tribu de Dan, a la que acaba de referirse, y que, por su situación geográfica, se encuentra en una encrucijada⁵⁸. Este tono litúrgico explicaría que su forma final tenga aspecto de un texto en el que se han precipitado fórmulas de distintas épocas, diferentes teologías e incluso desigual composición literaria. Ese carácter litúrgico vendría confirmado por el v. 25 en el que se invocan bendiciones sobre José, el patriarca a quien se le concede más relevancia en el conjunto.

⁵⁶ MACCHI, 29.

⁵⁷ JOSÉ LOZA VERA, *Génesis*, Comentarios a la Nueva Biblia de Jerusalén 1ª, Desclée de Brouwer, Bilbao 2005, 218.

⁵⁸ NAHUM M. SARNA, *Genesis*, The JPS Torah Commentary, Jewish Publication Society, Philadelphia 2001, 341.

4.3 El examen de la representación de la profecía de cada uno de los patriarcas

Como ya hicimos notar, la presentación que Zurbarán hace de Gn 49 en clave de “serie monumental”, trata de provocar la identificación con cada uno de los patriarcas según la propuesta del “retrato a lo divino” tan propia de nuestro pintor; pero, además, tiene la intención de colocarla en el marco de una propuesta narrativa, la de la saga patriarcal figura de los apóstoles, fundamento y punto de partida de la vida de la Iglesia.

Ahora bien, antes de continuar, debemos pararnos a considerar cuál era el conocimiento que Zurbarán tenía del texto bíblico; es decir, cuáles eran los canales de transmisión por los que el maestro había recibido el relato del testamento de Jacob en Gn 49.

Sabemos que desde 1546, cuando el Concilio de Trento declaró la Vulgata como la versión auténtica en la Iglesia, ésta se convirtió en la versión del texto que se proclamó en la liturgia. La Inquisición, particularmente celosa en todo lo que tuviera que ver con la difusión del texto bíblico en cualquiera de sus formas, borró cualquier posibilidad de que los laicos accedieran al texto. Así, los ss. XVII y XVIII fueron en España, como han señalado algunos autores, los tiempos de “la gran noche bíblica”⁵⁹, porque, sólo a partir de 1783 la Inquisición comenzó a permitir, y con muchas cautelas, las traducciones bíblicas. Por tanto, no ha de extrañar que Zurbarán, como la mayor parte de sus contemporáneos, no accediera directamente al texto bíblico.

Los textos bíblicos impresos eran, muy posiblemente, caros; de difícil acceso; y, además, estaban en latín. El pueblo accedía al texto bíblico en la liturgia, o en las fiestas religiosas, procesiones etc., donde se proclamaba en latín que la mayor parte de la gente ya no entendía, y sólo los sermones y homilias posteriores se pronunciaban en lengua romance. Es posible que esta predicación ayudara a volver y conocer el texto bíblico y, de alguna manera, entenderlo⁶⁰, pero, también es muy posible que llegara impregnado de imágenes o leyendas de carácter apócrifo que Trento había tratado de corregir.

Así, en el examen de la representación de las trece figuras de Zurbarán que vamos a presentar ahora, hemos tenido en cuenta el texto hebreo que podemos llamar “fuente” pero, además, otras versiones, como la Vulgata Sixto-Clementina; por último, hemos rastreado algunos elementos más desconcertantes en obras patrísticas, pero, particularmente, dos obras escriturísticas de S. Isidoro de Sevilla, *Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae* y *De ortu et obitu patrum.*, precisamente por la importancia que de la tradición isidoriana pudo tener en la formación de las imágenes bíblicas de los autores barrocos de la escuela sevillana.

4.3.1 Jacob (Gn 49, 1-2)

El patriarca epónimo del pueblo abre este “testamento-bendición” que hemos presentado de forma general. El texto bíblico lo describe anciano; de hecho, se hace

⁵⁹ JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ CARO, “Intervención de la iglesia en la labor traductora: el caso de la Biblia en España”: *Salmanticensis* 49 (2002) 387.

⁶⁰ JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ CARO, *La aventura de leer la Biblia en España*, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca 2000, 24.

referencia a su inminente muerte (47, 29) y al hecho de que expresa su deseo de ser enterrado con sus ancestros (47, 309). Parece postrado en cama (47,31) y la situación es lo suficientemente grave como para que se dé aviso a José para que venga.

En todas las series atribuidas a Zurbarán y su taller, Jacob aparece representado de pie, apoyado en su bastón. La barba, y que su cuerpo encorvado se apoye en un bastón sí apunta su avanzada edad; además, unos ojos entrecerrados pueden llevar a quien contempla la figura a pensar en alguien que se pierde ya en sus pensamientos; como quien estuviera ya más fuera que dentro de este mundo.

Esta reinterpretación que Zurbarán hace del momento tiene que ver con el hecho de que las tablas estaban pensadas, y así fueron utilizadas -como hemos visto- para procesionar e invitar a la identificación con el personaje. En ese sentido, el conjunto pictórico renuncia a ese carácter de “testamento” del texto bíblico, y se inclina por la representación tipológica mucho más interesante a ojos de sus comitentes.

4.3.2 *Las tres tribus malditas*

La estructura del texto bíblico se abre, como hemos visto, con una exhortación a las que Macchi llama tribus “malditas” por cuanto las tres son duramente censuradas por Jacob en el v. 7 que Macchi interpreta que se refiere a las tres, y que no apunta un exilio de dichas tribus, sino su localización transjordana o su desaparición cuando su territorio fue absorbido por otras. Así, Leví carecerá de territorio propio y sus miembros, una vez desempeñado su servicio en el templo, tendrán que alojarse en las ciudades levíticas instituidas durante el reparto de la tierra (Jos 21), y la tribu de Simeón acabará pronto absorbida por la de Judá en cuyo territorio se insertó (Jos 19, 1.9).

El conjunto sigue un esquema común: se presenta el patriarca epónimo y se hace referencia a su historia en el conjunto familiar (vv. 3 y 5); se declara el reproche principal (vv. 4 y 5b); se describe el crimen del que se les acusa (vv. 4b y 5b), y se introduce una exhortación de carácter negativo (v. 7).

Jacob se dirige a su primogénito en segunda persona, y Simeón y Leví (Gn 49,5-6) son los únicos hijos de Jacob a los que éste se dirige de forma conjunta en el relato, porque todo el discurso está centrado en el vergonzoso acontecimiento de la muerte de los siquemitas de la que ambos fueron responsables (Gn 34).

El primogénito está representado de distinta forma en las series zurbaranescas, pero siempre se apoya en una columna. En la serie de Auckland lleva una espada; pero, como la columna parece inclinarse hacia adelante, puede pensarse que Zurbarán está avisando al espectador de que, según el relato bíblico (Gn 35,22), perdió su condición de primogénito al acostarse con la concubina de su padre. En la serie de Lima, Rubén parece un hombre vencido, que se apoya en la columna en actitud contrita, con la mirada hacia el suelo. La serie poblana, sin embargo, lo representa como un soldado romano, como para hacer notar su importancia.

En la obra de Zurbarán Simeón y Leví ocupan tablas independientes.

Simeón viste, en todas las series, una suerte de abrigo de pelo con capucha, todo de factura bastante tosca. Tanto en el lienzo de Auckland como en el de Lima, que lo sigue directamente, mira de lado y apenas se aprecia su rostro. Además, esconde la

mano, aunque se aprecia una especie de cuchillo que puede hacer referencia al ataque a los siquemitas (Gn 34). En la serie poblana tiene un aspecto hercúleo, pero menos sombrío y hosco que el de la serie inglesa.

Leví, por su parte, es uno de los patriarcas cuya representación difiere más si comparamos las series.

En la serie inglesa, es una de las pinturas más espléndidas. El patriarca viste una capa muy rica, con brocados y borlas, así como una especie de botas o escarpines ricamente tejidos. Lleva en la mano las cadenas de un incensario que se intuye, aunque no se ve, y que apunta la condición sacerdotal que, de hecho, la tribu tuvo en la historia del pueblo y que tímidamente se sugiere en el dibujo de una suerte de templo que hay en el fondo del escenario en el que se ha colocado la figura; además, mira al espectador después de girar la cabeza porque Zurbarán lo ha pintado de espaldas.

Es interesante notar que el texto de Génesis no destaca la condición sacerdotal de la tribu de Leví en ninguna de sus versiones, algo que, sin embargo, sí aparece en el discurso de despedida de Moisés en Dt 33 por la referencia al Urim y el Tumin (v. 8); la mención de la legislación sacrificial, el altar y el incienso (v. 10). Además, está presente en el Testamento de los Doce Patriarcas, donde a Leví se le dice: “—Leví, a ti te he entregado las bendiciones del sacerdocio hasta que venga yo para habitar en medio de Israel” (*Tes. Lev. 4. 5*)”.

Se podría pensar que Zurbarán, en esa mirada de reojo al espectador, en lugar del texto de Gn 49, estuviera apuntando la lectura que S. Isidoro, como muchos otros Padres (Ambrosio, por ejemplo), hace del patriarca en cuanto representante de los sacerdotes que “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)⁶¹.

En la serie de Puebla, sin embargo, Leví reproduce el hombre armado y guerrero del que habla Gn 49 y, si no fuera por el templo que se intuye al fondo, no podría reconocerse al Leví de la serie de Inglaterra.

Por su parte, la representación limeña rompe completamente con todo lo anterior, tanto por la calidad como por la iconografía. Leví está descalzo y lleva un manto sencillo; en la mano izquierda sujeta unas espigas, y la hoz en la derecha.

Simeón viste en la serie de Auckland una suerte de abrigo de pelo con capucha de factura bastante tosca; mira de lado y apenas se aprecia su rostro en un fondo que parece agreste. Esconde la mano izquierda como a modo de traición y se advierte la punta de un cuchillo que puede hacer referencia al ataque a los siquemitas (Gn 34). La mano derecha se apoya sobre un cayado, un gesto que aporta dinamismo a la figura que parece caminar para salir del cuadro.

En la serie poblana tiene un aspecto hercúleo, pero menos sombrío y hosco que el de la serie inglesa.

⁶¹ MARK SHERIDAN, *Génesis 12-50*, La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patristica. Antiguo Testamento 2, Ciudad Nueva, Madrid 2005, 430.

4.3.3 Judá (Gn 49, 8-12)

El discurso a Judá es, junto al de José, uno de los más largos de la serie y comienza en segunda persona para cambiar, después, en el v. 9b a la tercera. Su colocación después de las tribus “malditas” y antes de las seis “pequeñas” del territorio del norte, sirve para redoblar su importancia.

Lo que se dice de Judá, a diferencia de los patriarcas anteriores, tiene poco que ver con episodios de los que Judá haya sido protagonista; por ejemplo, su intervención en la venta de José (Gn 37, 26-28.31-32) o el episodio de su nuera Tamar (Gn 38). En el testamento, todo apunta al futuro, “tus hermanos te alabarán. Tomarás por el cuello a tus enemigos y tus propios hermanos te harán reverencias” (v. 8), aunque ese futuro es el que se le negó a José en Gn 37, 10, y que permite sospechar que el texto se compuso cuando Judá había alcanzado la supremacía entre las tribus, y David era el rey que las unificaba, aunque ésta es una cuestión debatida entre los autores.

De hecho, el v. 10 asegura la perpetuidad en la posesión del cetro, quizás en referencia también al Sal 2,9. La segunda parte del verso resulta de difícil traducción porque el hebreo emplea un término único en la Biblia, [šilò], que sugiere distintas traducciones posibles⁶².

Buena parte de los autores⁶³, siguiendo la traducción griega⁶⁴ y distintos manuscritos, traducen “a quien los pueblos obedecerán” o “aquel a quien está reservado”, interpretando el texto en sentido mesiánico. La Vulgata también subraya este matiz mesiánico, y alguno de sus traductores explica en nota cómo

consta eso de la tradición, no sólo de la Iglesia cristiana, sino también de la Synagoga, así vemos que la tribu de Judá gozó siempre de especial preeminencia sobre las otras [...] Después de la cautividad de Babilonia tuvo tal predominio, que dio nombre a toda la nación de los Hebreos, pues los restos de las tribus se unieron e incorporaron en la de Judá⁶⁵.

Las palabras de Jacob destacan el poder de la tribu, comparándola con el león, animal cazador; con un asno atado, una ironía que puede querer indicar lo prescindible, aquello por lo que no merece la pena pelear cuando uno se sabe ganador; y, por último, con quien lava sus ropas en vino, una referencia a la abundancia que permite derrochar el vino lavando la ropa (v. 11). El texto sugiere que el patriarca está sentado con el bastón de mando entre las piernas, señal de la autoridad y el poder que nadie discute, y que se relaciona con ese retoño “a quien los pueblos obsederán” (v. 10).

⁶² DIEGO PÉREZ GÓNDAR, “La bendición de Judá en el Testamento de Jacob: Gn 49,8-12, su interpretación en el contexto intertestamentario y su recepción neotestamentaria.”: *Estudios Bíblicos* 75 (2017) 369.

⁶³ FRANCISCO VARO, *Génesis*, Comprender la Palabra 2, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 2017; LOZA VERA, *Génesis*, 219.

⁶⁴ “No faltará jefe salido de Judá ni guía salido de sus muslos hasta que llegue lo que le está reservado y él será lo que esperan todas las naciones”, traducción en NATALIO FERNÁNDEZ MARCOS (ed.), *La Biblia griega Septuaginta*, Biblioteca de estudios bíblicos 125, Ediciones Sígueme, Salamanca 2008.

⁶⁵ FÉLIX TORRES AMAT, trad., *La Sagrada Biblia*, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, México 1954, 133.

Zurbarán pinta a Judá con los atributos propios de la realeza: corona, manto con un cuello de piel, cetro y el león a los pies. Sobre este último, algún autor hace notar la semejanza entre el rostro de Judá y el del león⁶⁶ que tiene una expresión en el rostro muy humana y que, como el patriarca, mira de frente al espectador. Pero la representación del cetro con una estrella hace referencia, casi seguro, a Nm 24,17b, en la profecía de Balaam que alude a la realeza de la tribu y que vuelve a aparecer en el NT y en Qumram, con sabor mesiánico.

Judá está pintado en la serie de Auckland con los atributos propios de la realeza: corona, manto con un cuello de piel, cetro y el león a los pies. Sobre este último, algún autor hace notar la semejanza entre el rostro de Judá y el del león⁶⁷ que tiene una expresión en el rostro muy humana y que, como el patriarca, mira de frente al espectador. El cetro lleva una estrella que alude a la realeza de la tribu en Nm 24,17b y tiene sabor mesiánico.

Como Rubén, Judá está pintado mirando al espectador; se entrevén sus ojos abiertos e incluso parece intuirse una mueca de sonrisa. El escenario en el que está pintado es totalmente neutro, como si toda la carga del mensaje estuviera concentrada en el personaje, en la riqueza de sus vestiduras, en la corona y el cetro, y eso fuera suficiente para manifestar la importancia del patriarca en la historia de Israel.

Como ya se ha dicho, Judá falta en la serie de Puebla; el lienzo de Lima, por su parte, imita directamente la serie inglesa; y en la colección de México, Judá ha sido pintado siguiendo un modelo completamente diferente, pero destacando los mismos elementos que la serie de Inglaterra.

Es interesante notar que los Padres de la Iglesia (Ambrosio, Rufino...) interpretaron que la etimología de Judá, “alabanza” o “celebración”, podía sugerir una alusión a Cristo, así como el hecho de que se apunte el sueño (v.9), pueda sugerir la resurrección de Cristo. Así lo hace también Isidoro que dice “Judá significa Cristo que, en el sepulcro, como un león, sereno, dormido, venció a la muerte y al tercer día resucitó” (*Allegoriae* 124,38). Hipólito (*Sobre las bendiciones de Isaac y Jacob* PO 27, 70-72), por su parte, apunta que Judá y no Rubén, a pesar de ser el primogénito, recibió la bendición porque de ella nació David⁶⁸.

4.3.4 Las seis tribus pequeñas (*Zabulón, Isacar, Dan, Gad, Aser y Neftalí*), Gn 49, 13-21

Las palabras que Jacob dirige a estas seis tribus, y que se encuentran entre las tribus más elogiadas, tienen un estilo literario singular y distinto de los anterior y posterior: las sentencias son breves y cortas, y están formadas de dos hemistiquios.

El texto no respeta el orden de enumeración de las tribus que encontramos, por ejemplo, en Gn 46, 8-27 y Ex 1, 2. Además, las sentencias no son ni particularmente

⁶⁶ SUSAN GALASSI, EDWARD PAYNE y MARK A. ROGLAN (eds), *Zurbaran: Jacob and His Twelve Sons, Paintings from Auckland Castle*, TX: Lucia Marquand, Dallas 2017, 130.

⁶⁷ EDWARD PAYNE, “Introducing Zurbaran’s Jacob and his Twelve Sons”, 130.

⁶⁸ MARK SHERIDAN, *Génesis 12-50*, La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patristica. Antiguo Testamento 2, Ciudad Nueva, Madrid 2005, 433.

elogiosas ni duramente censuradoras, y, en algún caso, son muy breves. Por otra parte, se multiplican las metáforas de carácter animal, y la etimología de los nombres se hace especialmente compleja.

Las seis tribus aparecen identificadas por tres parejas temáticas: de Zabulón y Neftalí se hace notar la movilidad, quizás queriendo notar su dedicación al comercio; de Isacar y Aser la esclavitud; y, finalmente, de Dan y Gad la guerra.

Por otra parte, se ha de tener en cuenta que, una de las claves para interpretar estas palabras-testamento, es que todas son tribus del territorio del norte y que, por tanto, no es aventurado interpretarlas en las claves de la historia de Israel durante el periodo de los reyes independientes y, especialmente, durante la monarquía de los omritas en Israel.

Zabulón

El orden de prelación de los patriarcas se altera cuando Zabulón se menciona antes de Isacar, algo que también se produce en Nm 13, 1–16. Las noticias sobre la tribu y sus miembros son bastante escasas, aunque el libro de los Jueces pondera la fiera de sus miembros: conquistaron el territorio cananeo que les correspondió en el reparto de las tierras entre las tribus y sometieron a sus habitantes a trabajos forzados (Jc 1, 30); lucharon junto a Barac frente a los ejércitos de Sísara (Jc 4, 10) y, como los de Neftalí, no tuvieron miedo de jugarse la vida (Jc 5, 18).

Las palabras de Jacob sugieren una conexión del territorio de la tribu con los territorios de la costa y que aquí se extiende hasta las fronteras del territorio de los fenicios. Esta condición marinera de Zabulón también se apunta en Dt 33, 18 donde los autores intuyen una referencia a los viajes marítimos de la tribu, comprometida con ese tipo de comercio por su contacto con los fenicios. Esa misma condición está muy desarrollada en el Tto. De los doce Patriarcas (*Tes. Zab.* 6.1-3).

Probablemente por eso, en las series de Auckland y Lima, Zabulón es un marinero, vestido con unas ropas austeras, aunque destaca el colorido de sus calzones que a algún autor le recuerdan los tejidos propios del Nuevo Mundo⁶⁹. Lleva un ancla en la mano, sujeta lo que podría ser un remo y se ve el mar al fondo. La luz ilumina el lado derecho del personaje y permite ver buena parte de su cara que parece curtida por el sol, una mirada como cansada por el trabajo y unas manos en las que destacan unas venas muy pronunciadas.

En la serie poblana, Zabulón sólo es reconocible por los instrumentos marítimos que lleva en la mano, la brújula y el sextante. Por lo demás, viste una suerte de traje monástico, con ropas talares y una capucha más parecida a la de un fraile que a los turbantes de la serie de Inglaterra.

Zurbarán recuerda la referencia del texto bíblico al asentamiento de la tribu en la costa. No se aprecia, sin embargo, la original interpretación que hace Isidoro

⁶⁹ MARK SHERIDAN, 134.

(*Allegoriae* 40, c.106 B) cuando identifica a Zabulón con la Iglesia, en cuanto que la costa en la que habita la tribu se interpreta como lugar de refugio y puerto seguro⁷⁰.

Isacar

Las palabras con las que Jacob se dirige a Isacar se caracterizan por la complejidad del vocabulario y la sintaxis. La etimología del nombre es muy discutida; algunos consideran seguro que el nombre parece estar vinculado a la raíz [śkr], que sugiere el obrero contratado e incluso el esclavo⁷¹. Aunque este juego de palabras no está documentado textualmente, podría explicar la segunda parte del oráculo, también de difícil traducción, en el que se elogia a Isacar señalando que su territorio era tan atractivo que, para obtenerlo, se convirtió en esclavo en trabajos forzados: “¹⁵ Cuando vio que el país era bueno y agradable para descansar, dobló su espalda para llevar carga, y sin protestar se hizo esclavo”. Sin embargo, algún autor⁷² hace notar que el uso de la metáfora del asno para describir a Isacar tiene un tono positivo; el asno es un animal de carga fuerte y tenaz. Y, así, la sentencia puede querer elogiar la capacidad de esta tribu de mantener bajo control a los cananeos; además, se dice que está asentada en una zona próspera y parece aceptar el control por parte de alguien más fuerte, que los autores identifican con la monarquía omrida. La referencia de la segunda parte del verso, la traduce el profesor Varo así: “que está echado entre su par de alforjas”, interpretando éstas como metáforas de las montañas entre las que se asienta, los montes de Gelboé y los de la Galilea⁷³.

Isacar es, junto con Neftalí, un patriarca representado por Zurbarán y su obrador sin lujo alguno; la túnica es de un solo color, sin costuras ni bordados y las sandalias apenas cubren unos pies cuyos dedos se han pintado con un realismo notable, igual que su pierna izquierda, bien musculosa. El patriarca parece un simple hombre de campo y en esto, reproduce la LXX⁷⁴ y la interpretación de Isidoro⁷⁵ y carga sobre sus hombros una especie de ható, y está acompañado por la cabeza de un burro cuyo cuerpo se intuye en el lado izquierdo de la pintura.

La serie poblana ha pintado sobre los hombros de este patriarca un fardo mucho más pesado y grande y, en conjunto, la figura muestra un dinamismo mayor.

Es posible que el conjunto esté reflejando la poca importancia que la tribu tuvo en el desarrollo de la historia del pueblo, y que incluso algunas de las ciudades de su territorio fueran entregadas a la tribu de Manasés (Jc 19, 17).

⁷⁰ SERGIO FELDMAN, “Exegese e Alegoria: A Concepção de Mundo Isidoriana Através Do Texto Bíblico”: *Dimensões* 117 (2005) 137.

⁷¹ Tendría así sentido que su madre le impusiera tal nombre: “¹⁸ Entonces Lía dijo: “Este niño se llamará Isacar, pues Dios me ha premiado porque le di mi esclava a mi marido” (Gn 30, 18).

⁷² MACCHI, *Israël et ses tribus selon Genèse* 49, 152-155.

⁷³ FRANCISCO VARO, *Génesis*, Comprender la Palabra 2, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 2017, 329.

⁷⁴ LXX; 49, “¹⁴ Isacar, asno huesudo(c) reposando en medio de las heredades. ¹⁵ Y viendo el reposo que bello, y la tierra que pingüe, arrimó su hombro a trabajar, e hizose varón agrícola”.

⁷⁵ “Isacar, dedicado a los trabajos de la tierra como poseedor de Galilea y con los dones de buen provecho, reparte regalos a los reyes”, cfr. ISIDORO DE SEVILLA, *De ortu et obitu patrum = Vida y muerte de los santos*.

Dan

Las palabras dirigidas a Dan en el testamento de su padre parecen recoger dos sentencias independientes; la primera juega con la etimología del nombre y sugiere la idea de “juzgar”, quizás por esa razón, algunos autores creen que están conectando la tribu con el hecho de que de ella surgió Sansón, uno de los jueces mayores; otros, sin embargo, anotan la importancia que la ciudad de Dan fue adquiriendo a lo largo del tiempo. Quizás por eso, las diversas genealogías y listas que mencionan a Dan son extremadamente problemáticas y pueden reflejar cambios en las relaciones políticas y sociales entre varios grupos en diferentes ocasiones.

En la segunda sentencia, volvemos a encontrar una metáfora animal. Dan es comparado con una serpiente. Macchi⁷⁶ considera que, la desproporción de los dos animales que aparecen en la frase, la serpiente y el caballo, puede sugerir, precisamente, la fiereza de la tribu, capaz de domeñar a cualquier enemigo. La situación geográfica de Dan, en la encrucijada de los caminos que conectaban el Levante con la Mesopotamia, justificaría el uso de la metáfora porque los danitas, históricamente, se habrían visto en la necesidad de defender su territorio frente a la amenaza de numerosos pueblos interesados en controlar la zona.

Zurbarán ha pintado a Dan, como a Leví y Benjamín, dando la espalda, aunque podemos ver su perfil en el que se advierte una llamativa nariz que se alinea con la visera de su sofisticado turbante y su mano izquierda. El conjunto parece sugerir alguien que no está interesado en el espectador sino en un tercero a quien se dirige y que no se ve.

Lleva un manto de ricos bordados que recuerda mucho al de Judá, y que está puesto sobre una túnica que parece de seda. Como Judá, lleva los pies completamente cubiertos, aunque los zapatos son más modestos que los escaarpines de aquel. En la mano derecha, que no se ve, empuña un bastón o vara de mando en el que se enrosca una serpiente en actitud de picar y a la que hace referencia la segunda parte del oráculo: “¹⁷ Dan será como una víbora que está junto al camino, que muerde los talones del caballo y hace caer al jinete” (Gn 49, 17).

El conjunto resulta bastante sombrío, y en la serie poblana es junto con José, la figura más próxima a la serie inglesa; quizás Zurbarán está interpretando al personaje desde la visión que del mismo encontramos en S. Isidoro que identifica a Dan con el Anticristo, quizás por la asociación serpiente-pecado⁷⁷. Así aparece también en Hipólito:

49,17 Dan será serpiente. Prueba a los que anuncian la verdad. Lo que dice el profeta, “que muerde el talón del caballo”, significa que tienta a los que proclaman el camino de la verdad y de la salvación. Así tentó a los apóstoles, engañó a Judas y se apoderó de él. Se apoderó de él como de un caballo y consignó a la muerte al jinete que lo montaba (Hipólito, *Sobre las bendiciones de Isaac y Jacob*, 22)⁷⁸.

⁷⁶ MACCHI, *Israël et ses tribus selon Genèse 49*, 161-163.

⁷⁷ *Allegoriae quaedam sacrae scripturae* 42, c 107 A; cfr. SERGIO FELDMAN, “Exegese e Alegoria: A Concepção de Mundo Isidoriana Através Do Texto Bíblico”: *Dimensões* 117 (2005) 141.

⁷⁸ MARK SHERIDAN, *Génesis 12-50*, La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época

Gad

La etimología de su nombre sugiere en este texto la idea de asaltar [gûd]; Gad es como una unidad de asalto. Sin embargo, en 30, 11, con motivo de su nacimiento, el nombre se asocia, más bien, a la alegría y la dicha.

Esta condición “guerrera” de Dan está también en Dt 33, 20 donde el uso de una metáfora animal compara a la tribu con una leona; quizás se quiere subrayar que, históricamente, al instalarse en la Transjordania, Gad tuvo que enfrentarse a los pueblos que allí residían para defender su territorio. La mención de Gad en la estela de Mesa confirmaría este extremo⁷⁹.

En la pintura de Zurbarán, Gad mira al espectador de frente y su condición guerrera aparece representada, por un lado, cuando Zurbarán elige vestirlo como un soldado con bigote, turbante, una larga espada en el lado izquierdo, y una lanza sobre el hombro del mismo lado; y, por otra, al colocarle el peto que protege su pecho.

En la serie de Puebla, Gad es un guerrero armado con una pica y protegido por una coraza, y es una de las figuras más diferentes de la serie inglesa.

S. Isidoro lo identifica con Cristo en su segunda venida que juzgará al Anticristo⁸⁰.

Aser

Las palabras dirigidas a Aser son, como las de Gad, unas de las más breves del conjunto.

La etimología del nombre no es concluyente; unos la interpretan como opulencia, felicidad...; otros, sin embargo, se atreven a intuir una referencia a la diosa Asherá. Por lo demás, el texto parece claro; se está elogiando la riqueza y prosperidad de la tribu, algo que queda acentuado por la referencia a la grasa, que, en el sacrificio del templo, es uno de los bienes más valorados. Esta prosperidad de la tribu, en el tiempo, podría situarse, como otras referencias a las tribus norteañas, durante el periodo en el que la corte de Samaría brilló con todo su esplendor.

Aser, una tribu que en relato bíblico no tiene demasiada importancia, merece, en la serie inglesa una detenida atención por parte de Zurbarán, quizás porque los Santos Padres lo relacionaron con la Eucaristía.

La composición de la pintura nos permite reconocer el lujo con el que está representado: botines, como Judá y Dan; pantalones de seda sobre los que viste una suerte de falda de lujoso diseño a la que se dan forma sus pliegues con una especie de joya dorada. El turbante es largo y bordado; hace sombra sobre sus ojos que, así, no se ven.

Lo más destacado, y lo que permite intuir la conexión del patriarca con la eucaristía, es el cesto de panes que lleva en la mano, la única “naturaleza muerta” de

patrística. Antiguo Testamento 2, Ciudad Nueva, Madrid 2005, 447.

⁷⁹ MACCHI, *Israël et ses tribus selon Genèse 49*, 167-168.

⁸⁰ FELDMAN, “Exegese e Alegoría”.

la serie, y que evoca la referencia del texto bíblico a la “abundancia de pan” de la que disfrutarán los miembros de la tribu.

En la serie poblana, Aser lleva un rastrillo en lugar de un cayado; se conserva la cesta de panes, pero la figura carece del empaque procesional que reconocemos en la pintura que salió del pincel de Zurbarán. Algo así ocurre también en la serie limeña, donde los ropajes son sencillos, el patriarca va descalzo y la composición, en general, carece, como la serie poblana, de la fuerza monumental que encontramos en la versión de Auckland.

Es interesante notar que una tribu que en relato bíblico no tiene demasiada importancia⁸¹, merece una detenida atención de Zurbarán quizás porque los Padres, también Isidoro, lo relacionaron con la Eucaristía:

La descripción del pan de Aser como succulento o sustancioso puede interpretarse como una referencia a Cristo, que es el pan del cielo y el sustento de los santos (Hipólito, Ambrosio). Según el punto de vista moral, Aser, que significa «bendecido», se refiere a quien, tras vencer en la tentación, como el pan del cielo" (Rufino)⁸².

Neftalí

El texto bíblico a pesar de su brevedad plantea importantes problemas de traducción.

Unos creen reconocer una metáfora animal, la tribu es como una cierva, lo que hablaría de los desplazamientos y la movilidad de la tribu; para otros, sin embargo, se podría reconocer una metáfora vegetal, en referencia al terebinto⁸³. En todo caso, estaría haciendo referencia a la feracidad del territorio en el que la tribu se asentó, y que llegaba hasta la Alta Galilea, limitando al oriente con el lago de Genesaret y con el curso alto del río Jordán (Jos 19, 32-39).

Quizás por esa razón, en todas las series aparece representado como un hombre de campo que carga con una pala al hombro, y su figura se enmarca en un paisaje en el que se intuye un lago, quizás por la referencia a Mt 4,15; viste pobre y toscamente (muestra incluso una parte de su torso desnudo), es el único patriarca que no va calzado.

En la serie de Puebla, es un varón hercúleo con una recia musculatura y barba, y en la limeña, al equivocarse la cartela de Dan, viste a éste exactamente igual que la serie inglesa.

S. Isidoro pondera no sólo la feracidad de la tierra del territorio de la tribu, sino que afirma de él que “estaba lleno de las palabras de la ley”⁸⁴.

⁸¹ Junto con Neftalí, componen los oráculos más breves.

⁸² MARK SHERIDAN, *Génesis 12-50*, La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patristica. Antiguo Testamento 2, Ciudad Nueva, Madrid 2005, 450.

⁸³ MACCHI, *Israël et ses tribus selon Genèse 49*, 179.

⁸⁴ SAN ISIDORO DE SEVILLA, *De ortu et obitu patrum = Vida y muerte de los santos*, trad. César Chaparro

4.3.5 José

José es el patriarca que mayor atención recibe en el testamento bíblico, no sólo por el número de versos que Jacob le dedica (vv. 22-26), sino por lo que en ellos se destaca: la feracidad de la tierra; la pericia como guerrero y la bendición explícita de Dios que se invoca de distintas maneras.

En realidad, las palabras dirigidas a José, cuya etimología no se indica, han de entenderse referidas a Benjamín y Manasés, sus hijos y patriarcas de dos de las tribus asentadas en el territorio del norte. Así, las palabras dedicadas a José son las que mejor están conectadas con los capítulos precedentes y las que, ciertamente, pueden considerarse “bendiciones”.

Se puede advertir una mínima estructura en las palabras de Jacob: primero, se hacen notar los atributos de las dos tribus que, dependiendo del traductor, se muestran con elementos de la naturaleza, “²² una planta junto al agua, que produce mucho fruto y sus ramas trepan sobre el muro” (*Dios habla hoy*); o animales, n potro salvaje, un potro junto a la fuente, asnos salvajes junto al muro (*Biblia de nuestro pueblo; Biblia de la CEE*); después viene la referencia a la historia de la tribu que, en realidad, en este momento, resulta extraña porque no consta en el texto actual de la Biblia ningún ataque a José por parte de arqueros (v. 23); a continuación se hace referencia a la protección divina, en la que Dios es descrito como “pastor”, “piedra-roca”, e invocado con tres títulos: “campeón de Jacob”; “Dios de tu padre” y “todopoderoso” (vv. 24 y 25) y, por último, se introducen una bendiciones en las que se pide para José prosperidad relacionada con las tareas y fecundidad en el ámbito de la familia. De este modo, Dios se revela para José (o para sus hijos) como protector y benefactor.

El oráculo comienza describiendo a José como el perseguido, participando en la guerra con el enemigo y concluye con una referencia a José como un [nāzîr] que algunos interpretan no se refiere a la condición de Sansón o Samuel, sino, más bien, a la corona como símbolo del poder real (2 Sam 1,10; 2 Re 11, 12)⁸⁵; en todo caso, por encima de sus hermanos.

El texto de Gn 49 tienen en la referencia a este patriarca una gran similitud con el testamento de Moisés en Dt 33, 13-17, y cierra con una suerte de letanías de bendición que hacen recordar el tono litúrgico que ya marcó el v. 18 y en las que las palabras relacionadas con la raíz “bendición” aparecen hasta siete veces y que garantiza la supremacía sobre las otras tribus. La bendición la propicia el Dios de Israel que es identificado con títulos de fuerte sabor veterotestamentario: “Dios poderoso; pastor y protector; Dios de tu padre”.

Zurbarán ha captado la importancia del personaje que es, sin duda, el que aparece representado con mayor lujo, y la otras series, también la que se encuentra en manos privadas, siguen fielmente mucho la de Auckland: el turbante de seda; el manto en el que se adivina una especie de cola; una estola con un rico broche; una túnica corta en la que se advierten detalles de piel y que se cierra con un rico cordón rematado en

Gómez, Auteurs Latins du Moyen Âge, Société d'Éditions “Les Belles Lettres”, Paris 1985, 132.

⁸⁵ DR NAHUM M. SARNA, *Genesis*, The JPS Torah Commentary, Jewish Publication Society, Philadelphia 2001, 345.

una borla, que hace juego con la orla de la pieza; las calzas también están ricamente bordadas en el dobladillo, y las sandalias tienen unas lujosas lazadas también de seda. En definitiva, todo es mucho mejor que en cualquiera de los otros cuadros.

Es interesante que, en la mano derecha de la serie pintada por Zurbarán (y copiada en Lima), José lleva una especie de documento o mensaje, que quizás hacen referencia a su condición de gobernador de Egipto, y que falta en la serie poblana; y en la izquierda un bastón de mando afilado que se distingue del de Judá porque no lleva, como aquel, ningún distintivo especial quizás porque el poder de esta tribu tuvo más que ver con la prosperidad económica del territorio que con su rol en el desarrollo de la monarquía y el mesianismo.

4.3.6 Benjamín

La descripción de Benjamín como una tribu fiera y belicosa no se corresponde con el perfil de este patriarca en los capítulos anteriores, sino que apunta a la descripción de esta en el tiempo que va de la conquista hasta la monarquía de Saúl (Jc 3, 15-29; 5, 14; 19, 1-21, 25) y que se entiende si tenemos en cuenta que compartía frontera con el territorio de los filisteos y tenía que hacerles frente constantemente. Así, el primer juez de Israel, Ehud, era benjaminita y fue suscitado para hacer frente a la opresión de los moabitas; y en el ejército de Débora están presentes los benjaminitas (Jc 5, 14). Con todo, el relato bíblico supone la extinción de la dinastía de Saúl y Dt 33, 12, que introduce la referencia a Benjamín antes que la de José, no refiere este carácter belicoso de la tribu.

S. Isidoro de Sevilla apunta este carácter belicoso de la tribu:

Benjamín, el último entre sus hermanos por su nacimiento; el primero por su poder, cuyo nacimiento produjo la muerte de su madre; el mismo lobo hambriento y sanguinario que sobre el altar de su heredad derrama todas las mañanas la sangre de las víctimas y, al atardecer, divide la carne entre lo principios y sacerdotes⁸⁶.

Además, lo identifica con San Pablo, por ser el último de los apóstoles; así, el lobo representa su pasado como perseguidor de la Iglesia⁸⁷, lo que podría explicar ese rostro desafiante con el que lo ha caracterizado el pintor.

En la serie inglesa (y en la limeña que la sigue de cerca), Benjamín está dando la espalda al espectador, aunque gira la cabeza para mirar de manera desafiante y su rostro se intuye joven y bello. Esa mirada está en sintonía con el rostro del perro que sujeta con una cadena. Además, llaman la atención la bolsa que cuelga de su hombro izquierdo -quizás el morral que escondía la copa de José (Gn 44,12)-; y que desata el final de la historia y el reencuentro de la familia; y, el cayado que sujeta en la mano izquierda y que pasa por debajo del brazo.

⁸⁶ ISIDORO DE SEVILLA, *De ortu et obitu patrum = Vida y muerte de los santos*, 134.

⁸⁷ SHERIDAN, *Génesis 12-50*, 450.

En la serie poblana Benjamín sólo es reconocible por el perro; por lo demás, difiere totalmente del modelo de Auckland: es un muchacho muy joven y lleva en la mano derecha una horquilla de aventar que poco tiene que ver con la iconografía de la figura y con el relato bíblico.

5. Conclusiones

Nuestro estudio de las series de patriarcas atribuidas a Zurbarán y su obrador nos ha recordado el valor didáctico que las imágenes han tenido siempre en la transmisión del mensaje cristiano.

Como hizo notar Benedicto XVI

Toda la Iglesia manifiesta su consideración, estima y admiración por los artistas “enamorado de la belleza”, que se han dejado inspirar por los textos sagrados; ellos han contribuido a la decoración de nuestras iglesias, a la celebración de nuestra fe, al enriquecimiento de nuestra liturgia y, al mismo tiempo, muchos de ellos han ayudado a reflejar de modo perceptible en el tiempo y en el espacio las realidades invisibles y eternas (VD 112).

Así, hemos podido reconocer cómo las series de patriarcas contribuyeron a la consolidación de la identidad eclesial de las nuevas comunidades fundadas en América.

Si bien la representación pictórica pierde conexión con el contexto histórico en el que es el texto se fragua, por ejemplo, el tratamiento de las “tribus malditas”; sin embargo, Zurbarán supo conectar perfectamente con las distintas sensibilidades de las sociedades del Nuevo Mundo.

Los nuevos burgueses, la aristocracia criolla y las Órdenes religiosas que compraron las series para sus palacios y salones, mostraron su compromiso por mantener los valores de la metrópoli; los modos y maneras de la sociedad peninsular española, y los privilegios de los conquistadores.

Los miembros de la Iglesia que trataban de legitimar la conversión de los nativos, podían reclamar, no sólo su condición humana, sino su conexión con los patriarcas antediluvianos.

Por otra parte, el uso del formato serie, el único marco en el que cada una de las tablas cobraba sentido, remitía a la raíz veterotestamentaria de la fe católica, y, a la vez la lectura tipológica, reinterpretaba las figuras a la luz de la figura de Cristo.

Así, Judá iluminaba la condición mesiánica de Jesús; Leví ensalzaba el valor del ministerio de los sacerdotes; y Aser aludía a la confesión de la presencia real de Cristo en la Eucaristía

De la misma manera, ese formato monumental y procesional de la serie, servía, igual que el texto bíblico, fraguado como una suerte de monólogo ininterrumpido, a un interés litúrgico; ahora bien, en manos de los gobernantes de los Virreinos, se trataba de una liturgia del poder desplegada en las celebraciones públicas

con las que se inauguraban los gobiernos, y que diseñaban estrategias apologéticas enormemente persuasivas.

Judá, pintado con los atributos propios de la realeza, y José representado con un rico manto, estolas, broches y esarpines de seda, exaltaban la magnificencia del gobierno de los Virreinos que, de ninguna manera podía considerarse de menor categoría o influencia. Pero también el retrato de Dan, en todas las series vestido como un guerrero, y siempre sombrío y esquivo servía para advertir de los riesgos de oponerse a la autoridad legítima.

Por último, Zurbarán contribuyó una vez más a la formación bíblica del pueblo católico que no tenía otra forma de acceso a la Biblia y que, como ha dicho el Papa Francisco, precisamente utilizando esa nueva forma de comunicación que es Twitter, “La Biblia no es un libro bonito para guardar en una estantería; es Palabra de vida que hay que sembrar, don que Jesús resucitado nos pide que acojamos para tener vida en su Nombre”⁸⁸.

⁸⁸ PAPA FRANCISCO, “La Biblia no es un libro bonito para guardar en una estantería”, Mensaje de texto, Twitter, 07 de 19d. C., https://twitter.com/pontifex_es/status/1145655791145369600?lang=es.