

## ICONOGRAFIA DEL ANTIGUO TESTAMENTO EN LA OBRA DE LOS GRANDES MAESTROS DE LA PINTURA BARROCA ANDALUZA

**Antonio Calvo Castellón**

La lectura iconográfica del lienzo barroco ofrece al estudioso la posibilidad de adentrarse en un rico universo de posibilidades interpretativas lleno de matices y sugerencias. En la pintura española las figuraciones del Antiguo Testamento son extraordinariamente atractivas por la forma restrictiva con que se llevaron al lienzo -fruto de una precisa planificación de la imagen religiosa en la Contrarreforma- y, muy especialmente, por el cúmulo de reflexiones y el lenguaje teológico-simbólico que subyace en ellos. El abismal desfase entre los motivos iconográficos del Antiguo y Nuevo Testamento en la producción de nuestros pintores seiscentistas no es algo casual o aislado, sino común a todos ellos y responde a una opción que no puede justificarse en el capricho o en la especial identificación con unas u otras imágenes sagradas; las raíces -como ya he apuntado- están en el contexto religioso creado a partir de las doctrinas contrarreformistas.

Las razones que justifican la decisión de centrar el estudio en la obra de los grandes maestros de la pintura barroca andaluza se sustentan en la necesidad de acotarlo, la personalidad de éstos y la constatación de que la obra de sus epígonos sigue -en cuanto a opciones iconográficas una línea semejante-, el especial carisma religioso de la escuela y, además, mi identificación con ella.

El Antiguo Testamento se ha leído en cada época de la historia de la iglesia de forma distinta, esa lectura obedece a claves interpretativas específicas del momento, aunque siempre giran en torno a la figura de Cristo; todo el Antiguo Testamento está orientado hacia Él. De ahí que la iglesia lo interprete desde la óptica del Nuevo, señalando en sus pasajes y protagonistas símbolos y premoniciones del Mesías.

Así, en el Sacrificio de Isaac se ha visto prefigurado el de Jesús (Jn 19,17;3?16) y, aún más, el sacrificio eucarístico -en ambos se ofrece una víctima inocente-, siendo Abraham símbolo de la fe inquebrantable. Adán (Rm 5,14), Abel (Hb 11,!4; 12,24), los doce hijos de Jacob (Mc 3,13?16), Moisés (1Co 10,4; Hb 3,1'16), David (Jn 10,11) y Elías (Mt 7,11?12), entre otros personajes bíblicos, se consideran símbolo de la figura de Jesucristo. También algunas mujeres del Antiguo Testamento son consideradas como premoniciones de María, es el caso de Judit (Lc 1,28?42) o Yael (Lc 1,42).

Ya en el siglo XVII la Iglesia romana tiende a identificar el Antiguo Testamento con el mundo judío, y en un riguroso esfuerzo de celo por defender la ortodoxia más estricta, analiza cuidadosamente la conveniencia de determinados pasajes o pone especial énfasis en aquellos que más específicamente constituyen una premonición simbólica de Cristo; de igual forma, insiste en enaltecer a los personajes que prefiguran al Mesías.

En nuestros días, la Iglesia sigue valorando el Antiguo Testamento en una línea eminentemente premonitoria, así se desprende de indicaciones tan precisas como la que puede hallarse en la Constitución dogmática sobre la divina revelación, documento del Concilio Vaticano II, donde puede leer se: "la economía del Antiguo Testamento estaba ordenada sobre todo para preparar, anunciar proféticamente (Lu 24,44; Jn 5,39: 1P 1,10) y significar con diversas figuras (1 Co 10,11) la venida de Cristo Redentor universal y la del reino mesiánico"(1).

En el siglo XVII hay una contraposición ideológica luteranismo cristianismo. Lutero, a diferencia de la Iglesia, aborda sin ningún tipo de condiciones ni perjuicios el análisis del Antiguo Testamento; de ahí que en los países de influencia luterana sean más comunes las figuraciones de sus pasajes. En la ortodoxia romana hay implícito un temor, cuando menos un serio reparo, hacia los judíos en la medida que pueden inducir a errores que la Iglesia juzga irreparables; además, el Antiguo Testamento lleva implícita una historia de Israel que no se juzga de interés.

En España, la expulsión de los judíos acaecida en 1492 -bajo el reinado de los Reyes Católicos- es un factor más de rechazo que indudablemente pesó sobre la Iglesia católica de nuestro país, en ese momento y en las centurias posteriores, para radicalizar posturas en favor de una más estricta normativa romana. Ese celo religioso sobre el que he venido reflexionando se llevó con igual intensidad a la figuración sagrada; todo el sentir religioso contrarreformista va a propiciar nuevas propuestas para las bellas artes.

La Iglesia veló porque existiera una estricta correspondencia entre la creación artística de tema sagrado y las verdades de la fe; la imagen sagrada no puede falsear el dogma, ni tampoco inducir a error. Se puede hablar de un intento de liberar a la figuración de elementos innecesarios o equívocos; como señala Martínez Medina, "arte y pensamiento religioso se encuentran unidos íntimamente, ya que las obras de nuestros artistas no son sólo libre creación estética, sino que siempre han querido ser medio de comunicación de la fe y expresión del sentir cristiano"(2).

El decreto trentino sobre las sagradas imágenes se convierte así en base para una férrea tutela que guiará minuciosamente las figuraciones creadas por los artistas; obispos, inquisidores, clero, órdenes religiosas y algunos artistas, velarán porque se respeten las normas establecidas.

La doctrina de Trento es precisa en cuanto al sentido de las creaciones figurativas: "enseñen, además, que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, imágenes de Jesucristo, de la Virgen Madre de Dios, de los demás santos, y que se le ha de tributar el honor debido, no porque se crea haber en ellas divinidad o virtud alguna por la que merezcan culto, o porque se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como antiguamente hacían los gentiles, que fundaban su esperanza en los ídolos, sino porque el honor que se tributa a las imágenes se refiere a los prototipos, que ellas representan...". El decreto conciliar insiste también en un aspecto básico del arte de ese momento, el sentido de catequesis que la figuración religiosa tiene como forma de instruir al pueblo sencillo y de \*educarlo en los misterios de la Salvación: "... enseñen también con cuidado los obispos que por' medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresabas en pinturas y en otras representaciones, se instruye y afirma el pueblo en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente, y añádase de todas las sagradas imágenes se saca mucho fruto, no sólo porque recuerdan a los fieles los beneficios y dones que Jesucristo les ha dado, sino también porque se exponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y sus ejemplos saludables, con el, fin de que den a Dios gracias por ellos, conformen su vida y costumbres a las de los santos y se exciten a adorar y a amar a Dios y a practicar obras del piedad"(3).

Las prescripciones de la iglesia de Trento en torno a las imágenes sagradas y cual debe ser su función están en la línea de las enseñanzas de Santo Tomás de Aquino de instruir a las gentes sencillas por medio de las imágenes, así verán de una forma clara y asequible los aspectos más significativos de la Historia de la Salvación.

En el mismo sentido, el pontífice San Gregorio Magno en una carta a Sereno -obispo de Marsella que había destruido imágenes de santos para que no fueran adoradas-, le reprende su celo y desconocimiento sobre el valor real de la imagen religiosa a la vez que le alecciona sobre la utilidad de las mismas: "una cosa es adorar una pintura y otra conocer, a través de la historia pintada, qué es lo que hay que adorar. Porque lo que la Sagrada Escritura proporciona a los que saben leer, eso es lo que la pintura proporciona a los analfabetos que saben mirar; en ella los ignorantes ven los ejemplos que tienen que imitar y, leen lo que no saben leer. Por eso, principalmente para los paganos, la pintura equivale a la lectura. Y esto lo debías haber tenido presente especialmente tú que vives entre los paganos, para que, arrastrado por un celo verdadero, pero imprudente, no escandalizaras a esas gentes feroces. Por tanto, no debió destruirse lo que se colocó en las iglesias no para ser adorado, sino sólo para instrucción de los ignorantes "(4).

Si los tratados de pintura dejaron sentir su influencia en la figuración religiosa, nada más modélico: en este sentido que el talante carismático que el "Arte de la Pintura" -de Francisco Pacheco- tuvo en la escuela andaluza. Los dictados iconográficos del pintor y tratadista son una pieza clave en la figuración sagrada; Cristina Cañedo Argüelles señala a Pacheco como "prototipo de pintor católico post-conciliar que admite y busca la colaboración de teólogos en sus obras"(5).

El tratado de Pacheco es estrictamente didáctico y su función más relevante es la de orientar al pintor sobre la forma correcta de representar los temas sagrados. Francisco Pacheco fue inquisidor de obras religiosas y en esta función buscó, muy especialmente, el asesoramiento de teólogos de la Compañía de Jesús; a lo largo de su obra hay una especial insistencia ejemplarizadora unida a la idea de que el pintor debe estar inspirado por un sentido cristiano. Fuente de primera mano para nuestro teórico fue la obra "De Picturis et imaginibus sacris", publicada en Lovaina en 1570, de la que es autor Ioanne Molano(6).

Es muy significativo, en la línea argumental de este trabajo, que entre las advertencias que Pacheco recomienda al pintor sobre la mejor forma de representar historias sagradas, no figure receta alguna alusiva a temas del Antiguo Testamento. Sus funciones de inquisidor de obras artísticas convertían a Pacheco en la voz de la Iglesia en este campo figurativo, por lo que el tratadista no hace sino reproducir las enseñanzas eclesiásticas en su línea más ortodoxa. La personalidad del suegro de Velázquez en este sentido queda plenamente configurada cuando escribe: "aunque parece que queda bastante encarecida, en muchas partes de estos libros, la puntualidad que se debe guardar en pintar las sagradas historias conforme fueron dictadas por el Espíritu Santo, y los Doctores santos las declaran, no serán sobradas las advertencias propuestas; en especial a los artífices menos inteligentes (porque los más capaces no sólo aman la libertad, pero sacuden con impaciencia el jugo de la razón)... "servirán mis avisos de saludables consejos en 70 años de edad; y lo mejor y más acertado de ellos se deberá, principalmente, a la sagrada religión de la Compañía de Jesús, que los ha perfeccionado"(7).

También teoriza, en la línea oficial de la Iglesia, cuando escribe sobre el sentido y utilidad de la imagen sagrada: "el fruto que de las imágenes se recibe: amaestrando el entendimiento, moviendo la voluntad, refrescando la memoria de las cosas divinas; produciendo juntamente en nuestros ánimos los mayores y más eficaces efectos que se pueden sentir de cosa alguna en el mundo; representándose a nuestros ojos y, a la par, imprimiendo en nuestro corazón actos heroicos y magnánimos, ora de paciencia, ora de justicia, ora de castidad, mansedumbre, misericordia y desprecio del mundo. De tal manera que, en un instante, causa en nosotros deseo de la virtud, aborrecimiento del vicio, que son los caminos principales que conducen a la bienaventuranza"(8).

Los análisis precedentes justifican el razonamiento de que son motivos de índole teológico-religiosa, derivados de la lectura que hace la Iglesia posterior a Trento de los textos sagrados, lo que explica el exiguo número de telas con iconografía del Antiguo Testamento que pintaron los grandes maestros del barroco andaluz.

Las distintas instituciones eclesiásticas y órdenes religiosas son, casi exclusivamente, los mecenas o patronos de los pintores; si a las dependencias siempre estrictas del encargo, tantas veces atado por rigurosos contratos, sumamos el imperativo dogmático impuesto por las recetas figurativas establecidas como ortodoxas, concluiré que el artista no sólo no tiene posibilidad de elección iconográfica, sino que también su libertad creativa -ya dentro de un tema propuesto- se vio coartada constantemente por el análisis inquisidor que escudriña cualquier detalle o alusión que se crea puede falsear un tema o inducir a error.

Teniendo en cuenta la problemática existente en la teología oficial de la época en torno al Antiguo Testamento y lo anteriormente reseñado, comprenderemos que sea tan parco como escogido el número de historias del Antiguo Testamento que pintaron los maestros más cualificados de la pintura andaluza; de igual modo se justifica que las elegidas posean un claro simbolismo premonitorio, que las proyecta hacia el Nuevo Testamento, para prefigurar los aspectos más relevantes de la Historia de la Salvación con la figura de Cristo como eje o la de María.

Adán y Eva, Caín y Abel, Abraham e Isaac, los doce hijos de Jacob, la figura de José, Moisés, David, Elías, el Arcángel Rafael y Tobías; y la heroína Yael, constituyen un programa iconográfico del Antiguo Testamento exiguo y totalmente testimonial si lo comparamos con el importantísimo número de escenas y motivos que se pintaron en relación con el Nuevo Testamento.

Zurbarán, del que actualmente se hallan catalogadas más de quinientas cincuenta obras, sólo pintó quince lienzos del Antiguo Testamento(9); Alonso Cano, al que el último catálogo de Wethey le atribuye noventa y seis obras y un importante número de dibujos, sólo realizó nueve(10); Murillo, de cuya producción ha catalogado Angulo cuatrocientas cuarenta y nueve obras -a las que debe sumarse un apartado que supera las dos mil quinientas entre atribuciones discutible, erróneas y obras faltas de datos-, pintó trece, temas originales del Antiguo Testamento, más tarde recreados por discípulos y seguidores en programas de menor calidad e interés(11); Valdés Leal que, en la catalogación de Kinkead supera con creces las doscientas obras, más atribuciones y dibujos, pintó cinco, con reiteradas versiones del Arcángel Rafael(12); por último, Velázquez, entre su producción religiosa, sólo cuenta con un lienzo inspirado en los más antiguos textos bíblicos.

Si valoramos aisladamente estos datos estadísticos son poco significativos; recordados ahora, son clarificadores de las tesis que defendemos.

Adentrándonos en la organización y contenido de los cuarenta y seis libros que conforman el Antiguo Testamento -agrupados en Pentateuco, Históricos, Poéticos, Sapienciales y Proféticos- se deduce que las escenas que los maestros del barroco andaluz llevaron al lienzo se corresponden con pasajes de siete de ellos, Génesis, Exodo, jueces, 1 Samuel, 1 y 2 Reyes y Tobías-, pertenecientes al Pentateuco y los libros Históricos. Los treinta y nueve restantes quedaron olvidados para la figuración pictórica; de entre ellos, los Poéticos, Sapienciales y Proféticos -con un apartado de veinticinco libros- fueron totalmente relegados, de la misma forma que tres del Pentateuco y doce Históricos.

### **Iconografía del Génesis**

Del Génesis proceden un buen número de las escenas del Antiguo Testamento pintadas por los maestros de la pintura seiscentista andaluza. Primer libro del Pentateuco, se inicia con los orígenes del mundo y concluye con la vida de José; la creación del hombre, el pecado, el Diluvio, Noé, Abraham e Isaac, Jacob y sus hijos conforman su contenido.

Siguiendo una cadencia cronológica, las figuraciones en torno a la primera pareja humana, Adán y Eva, y sus hijos Caín y Abel son las más antiguas, ya que no se conocen lienzos con escenas de la creación del mundo.

Alonso Cano es el único maestro que recreó en sus lienzos paisajes alusivos al primer hombre y sus descendientes(13), la obra cumbre en este sentido es la titulada "Los primeros trabajos de Adán y Eva" (Colección Stirling Maxwell, Glasgow). Wethey y otros estudiosos recogen la noticia dada por Ceán (14) de la existencia de un programa de ocho lienzos que estuvieron en el refectorio de la cartuja de Santa María de las Cuevas en Sevilla.

De este ciclo dedicado, casi exclusivamente, a escenas del Antiguo Testamento -exceptuando el lienzo titulado "Cristo y la Samaritana" (Academia de San Fernando, Madrid)- sólo se conservan el de la colección Stirling Maxwell y este último ahora en la Academia.

"Los primeros trabajos de Adán y Eva" -obra ambientada en un espacioso ámbito natural-(15), fechable en el paréntesis 1650-52, se inspiran en Génesis, 3, 16-24. La escena pintada por el Racionero tiene lugar después del pecado, como consecuencia del castigo. Adán está trabajando, "con el sudor de tu rostro comerás el pan", también el hecho de trabajar la tierra evoca el pasaje bíblico: "hasta que vuelvas al suelo pues de él fuiste tomado" o el que sentencia: "y le echó Yahveh Dios del jardín del Edén para que labrase el suelo de donde había sido tomado".

Junto a Eva están sus hijos ?la presencia de éstos corrobora el hecho de que la figuración recrea una escena posterior a la salida del Paraíso? y el testimonio del Génesis "tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás los hijos". Eva está hilando y cuida a Abel, realiza una labor doméstica, corroborando la sentencia del Génesis: "hacia tu marido irá tu apetencia y él te dominará".

El trabajo, los vestidos y la presencia de los hijos son referencias precisas para situar e interpretar la figuración que respeta escrupulosamente la narración bíblica.

Señala Wethey que el lienzo está inspirado en una estampa grabada por Saenredam a partir de una pintura de Abraham Bloemaert con

el mismo tema; conocido es la afición del Racionero -común a otros pintores de su tiempo- a inspirarse en estampas. Palomino glosando esa pasión de Cano hacia los grabados escribe: "no era melindroso nuestro Cano, en valerse de las estampillas más inútiles, aunque fuesen de unas coplas; porque quitando y añadiendo tomaba de allí ocasión, para formar conceptos maravillosos; y motejándole esto algunos pintores por cosa indigna de un inventor eminente, respondía: Hagan ellos otro tanto, que yo los perdono. Y tenía razón, porque esto no era hurtar sino tomar ocasión" (16).

Con las comprensibles variantes figurativas Reau señala antecedentes de esta escena ya en el siglo XI (17).

En el mismo ciclo para la cartuja sevillana Ceán incluye otro lienzo de Alonso Cano -del que posteriormente se hacen eco distintos especialistas- (18) que evoca una escena significativa en relación con la historia de la primera pareja humana: "La expulsión del Paraíso". Lienzo en paradero desconocido debió inspirarse en Génesis 3, 21-24. Puede considerarse símbolo de la expulsión de los mercaderes del templo, que con su actitud estaban profanando un lugar santo.

Del lienzo de Cano no se conoce dibujo o versión atribuible que nos permita una aproximación a la composición que para esta escena ideó el maestro granadino. Reau fija las primeras figuraciones del tema en el siglo XI, en las puertas de bronce de Hildesheim (19).

También al mencionado programa cartujano perteneció la tela con la "Muerte de Abel". Lienzo perdido, Martínez Chumillas apunta la posibilidad de que sea obra de Cano un cuadro con ese tema en la Colección Carvallo, Castillo de Villandry (20). Wethey no acepta esta atribución ni como obra dudosa del pintor. Iconográficamente, es una figuración curiosa porque no existe ningún pasaje del Génesis que inspirara directamente esta escena. En el libro sagrado, 4, 1-16, se narran las causas y circunstancias del asesinato de Abel, pero no se señala taxativamente el momento de su muerte rodeado de su familia, la escena tiene un cierto carácter apócrifo.

El lienzo de la colección Carvallo, de desigual ejecución, al menos apunta un modelo iconográfico nada común. Abel al que se considera símbolo de Cristo (Hb 11,4; 12,24), tiene una significativa importancia en la figuración religiosa del momento.

En la colección Alcubiarre de Madrid hay un dibujo de poca calidad, atribuido a Cano, que representa a "Caín matando a Abel" inspirado en Génesis 4,8: "y cuando estaban en el campo se lanzó Caín contra su hermano Abel y lo mató". Obra de atribución muy dudosa al Racionero, Wethey no lo cataloga entre los dibujos del maestro; sólo recordar su existencia, aunque lo estimo poco significativo entre los dibujos de Cano y lejano a su estilo.

Continuando la línea del relato del Génesis, la ausencia de figuraciones sobre el Diluvio y Noé, lleva hasta la figura del gran patriarca Abraham; símbolo de la fe más absoluta en Dios, dispuesto a sacrificar a su hijo Isaac para cumplir el mandato divino. Del relato bíblico, la primera escena pintada en relación con el patriarca es el lienzo de Bartolomé Esteban Murillo conocido como: "Abraham recibe a los tres ángeles", hoy en la National Gallery de Ottawa, aunque pintado pare. la Iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla (21); Angulo señala que el gran lienzo fue llevado a la iglesia hospitalaria en 1667 (22).

Única tela con ese tema entre la producción de los grandes maestros, evoca el relato del Génesis 18, 1-33, la teofanía de Mambré: "apareciósele Yahveh en la encina de Mambré estando él sentado a la puerta de su tienda en lo más caluroso del día. Levantó los ojos y he aquí que había tres individuos parados a su vera...". Murillo capta fielmente el sentido del relato bíblico de esta escena que ha tenido diversas interpretaciones.

En esta línea Reau señala que en el arte bizantino los tres ángeles simbolizan la Santísima Trinidad; en la interpretación occidental se trata del anuncio a Abraham del nacimiento de Isaac, por tanto, una prefiguración de la Anunciación del Ángel a María (23).

En la Iglesia del Hospital de la Caridad, dentro del programa pictórico y escultórico ideado para ensalzar las virtudes del buen cristiano, está esta escena puede interpretarse como símbolo de la caridad, Abraham atiende a los viajeros: "Abraham se dirigió presuroso a la tienda, a donde Sara, y le dijo: Apresta tres arrobas de harina de sémola, amasa y haz unas tortas. Abraham por su parte acudió a la vacada y apartó un becerro tierno y hermoso, y se lo entregó al mozo, el cual se apresuró a aderezarlo". En el contexto del ciclo del Hospital de Mañara el gesto de Abraham puede entenderse como una de las obras de misericordia que debe practicar el creyente, dar posada al

peregrino.

Los antecedentes de esta figuración son muy antiguos, muy conocida es la escena del mosaico de la iglesia de San Vital en Ravenna, obra del siglo VI. Reau apunta, no obstante, un ejemplo anterior, en un mosaico de Santa María Maggiore de Roma. fechable en el siglo V (24).

De entre los pasajes del relato bíblico dedicado a Abraham, el del sacrificio de Isaac es el más reiteradamente figurado; Alonso Cano, Murillo y Valdés Leal lo incluyen entre sus temas del Antiguo Testamento. La escena recrea el texto del Génesis 22, 1-20: "después de estas cosas sucedió que Dios tentó a Abraham y le dijo: " ¡Abraham, Abraham!. El respondió: Heme aquí. Díjole: Toma a tu hijo, a tu único, al que amas, a Isaac, vete al país de Moria y ofrécele allí en holocausto en uno de los montes, el que yo te diga. Levantose pues Abraham...".

El tema tiene una compleja lectura premonitoria que lo enlaza con el Nuevo Testamento ya que en las figuras centrales Abraham e Isaac subyacen simbolismos de profundo arraigo en relación con el Mesías. En Isaac se ha visto a Jesucristo víctima inocente que se ofrece al sacrificio y, en éste, el sacrificio eucarístico. Abraham padre que entrega a su hijo para el sacrificio prefigura al Dios Padre que entrega a Cristo su hijo. En otros aspectos de la figuración hay también símbolos de capital importancia; así el cordero sacrificado en lugar de Isaac es premonición del Cordero Místico, la sangre derramada en el sacrificio realizado por Abraham evoca aquella otra sangre derramada en la cruz por Jesucristo.

Alonso Cano pintó una tela con esta escena, hoy perdida, que formó parte del ciclo que estuvo en el refectorio de la Cartuja de las Cuevas en Sevilla. Posiblemente, un buen dibujo con el mismo tema -realizado a pluma con aguada ligera- obra del Racionero, hoy en el Museo del Prado, fuera dibujo preparatorio para el mismo. Wethey autentifica este dibujo de Cano, aunque señala algún posible retoque, y lo sitúa cronológicamente entre 1660-65 (25). Si aceptamos esta fecha no es posible que el del Prado fuera dibujo preparatorio para un lienzo que debió pintarse en torno a 1650-52 (26). Alonso Cano elige el instante cumbre del relato bíblico, el momento en que el ángel detiene a Abraham, que ya se apresta al holocausto.

Para Martínez Chumillas el lienzo con este tema de la colección Masaveu, Oviedo, es obra de Cano; señalándolo además como el "Sacrificio de Isaac" que forma parte del ciclo cartujano de las Cuevas (27). La tela recuerda, igual que el dibujo del Prado, el momento cumbre de la historia; no obstante, su composición no responde a la del dibujo. Martínez Chumillas, aunque reconoce la diferencia entre lienzo y diseño, también ve paralelismos. Wethey no incluye el cuadro de la colección Masaveu entre las obras del Racionero.

El lienzo de Murillo -hoy en Aynhoe, Colección William C. Cartwright- evoca los momentos previos al sacrificio, se inspira en el versículo 6 del capítulo 22 del Génesis: "tomó Abraham la leña del holocausto, la cargó sobre su hijo Isaac, tomó en su mano el fuego y el cuchillo y se fueron los dos juntos". La escena se inserta en un monumental paisaje; Murillo elude deliberadamente el momento sacrificial, que tampoco se diseña como segunda escena en el paisaje (28).

Sin duda, el más espectacular lienzo sobre este tema y, a nuestro juicio, el de más calidad pictórica es el que pintó Valdés Leal hacia 1656 y ahora está en la colección Juan March, Palma de Mallorca. Kinkead apunta algunas imprecisiones respecto al texto bíblico, la falta de altar, la situación del carnero o el hecho de que el ángel coja de la mano a Abraham; también señala ecos de una pintura de Caravaggio -Museo de los Uffizi-, y evocaciones del dibujo de Alonso Cano, ahora en el Prado, cuya inspiración parece probable a la vista de la figuración, aunque poco posible si atendemos a los datos derivados de la cronología (29). Estimamos, aún teniendo en cuenta las precisiones de Kinkead, que no se desvirtúa la fidelidad al texto sagrado de este lienzo de Valdés Leal que puede señalarse entre lo mejor de su producción.

La fortuna iconográfica de este tema es muy antigua. Ya lo hallamos en la sinagoga judía de Dura Europos, 245?54, hecho sorprendente ya que los judíos no podían hacer figuraciones; señala Martínez Medina que "el judaísmo basándose en la revelación del Antiguo Testamento (Ex 20, 4?5), prohíbe la fabricación de imágenes y su culto por temor a la idolatría, si bien no se manifiesta enemigo de toda representación artística, considerando a los artesanos, encargados de fabricar el Arca de la Alianza, escogidos e inspirados de Dios (Ex 35, 31-34)" (30). La justificación más probable es que Dura Europos era una colonia alejada y, por tanto, con

permisividades que en estricta ortodoxia no hubieran sido aprobadas.

El lienzo de Murillo titulado "Rebeca y Eliecer", Museo del Prado, tiene un importante valor iconográfico por ser este pasaje de la historia de Abraham único en la producción de los grandes maestros del barroco andaluz. Recuerda el momento en que Eliecer, siervo de la casa de Abraham en el que el patriarca confía, se encuentra con la que será esposa de Isaac, Rebeca; culminado así una misión confiada con especialísimas recomendaciones por Abraham.

Responde al momento cumbre de la narración del Génesis 24, 1-66, y, especialmente, a los versículos 16-18: "la joven era de muy buen ver, virgen, que no había conocido varón. Bajó a la fuente, llenó su cántaro y subió. El siervo corrió a su encuentro y dijo: Dame un poco de agua de tu cántaro. Bebe señor, dijo ella, y bajando enseguida el cántaro sobre su brazo le dio de beber".

Tradicionalmente el tema del anuncio a Eliecer sobre su futura boda con Isaac se interpreta como símbolo de la Anunciación del Angel a María.

Murillo es rigurosamente fiel al tema bíblico. Elude la tentativa de pintar una composición con gran número de personajes; sitúa a los protagonistas y a tres jóvenes convecinas de Rebeca destacados en los primeros términos del lienzo, dejando insinuado al fondo el tropel de la caravana de Eliecer (31).

Las escenas más relevantes de la historia de Jacob toman vida en la paleta de Bartolomé Esteban Murillo en telas de extraordinaria calidad, algunas de las cuales pueden situarse entre las obras maestras del pintor sevillano. El contencioso con su hermano Esaú por la primogenitura, la forma -un tanto picaresca- con que consigue la bendición de su padre Isaac, su sueño, el encuentro con Rebeca o su estancia en la casa de Labán son, entre otros, pasajes que figuró la creatividad de Murillo.

El programa cumbre de Jacob, de mano de Murillo, es el pintado para el marqués de Villamanrique, más tarde propiedad del de Santiago (32); del ciclo se conocen cinco lienzos ahora dispersos en museos europeos y de Estados Unidos, si bien cabe la posibilidad de que fuese más amplio (33).

Cronológicamente, el primero de la serie es "Jacob bendecido por Isaac " (Museo del Ermitage), la obra recrea el pasaje del Génesis 27, 18-30, donde el texto bíblico relata minuciosamente el fraude preparado por Jacob con la colaboración de su madre, Rebeca, para engañar al anciano Isaac, ciego ya a causa de su avanzada edad. La figuración se atiene al texto del Génesis, acentuando su valor narrativo y didáctico con la inserción de una segunda escena en el fondo de un espacioso paisaje. Murillo, jugando con el factor espacio tiempo, pinta en la lejanía a Esaú que regresa a casa de su padre -acompañado de su jauría de perros- después de haber cazado para dar de comer a Isaac.

En el Wellington Museum de Londres existe una réplica de menor calidad, su atribución a Murillo es más que dudosa; Angulo señala para ella la posible paternidad de Antolínez.

Para Reau la escena se remonta al siglo IV, en un mosaico de Santa María Maggiore de Roma (34).

La Escala de Jacob (Museo del Ermitage, Leningrado), evoca el pasaje conocido como sueño de Jacob, Génesis 28, 10-22; y esencialmente los versículos 12-15: "y tuvo un sueño: Soñó con una escalera apoyada en la tierra, y cuya cima tocaba los cielos, y he aquí que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella. Y vio que Yahveh estaba sobre ella, y que dijo: Yo soy Yahveh, el Dios de tu padre Abraham y el Dios de Isaac. La tierra en que estás acostado te la doy para ti y tu descendencia...".

El sentido premonitorio de esta escena se relaciona directamente con un pasaje del Nuevo Testamento correspondiente al Evangelio de San Juan 1,51, cuando Jesús dice a Natanael: "en verdad, en verdad os digo, Veréis el cielo abierto y a los ángeles de Dios subir y bajar sobre el Hijo del Hombre". Para Reau, Jacob dormido sobre la piedra evoca a San Juan Evangelista que se ha dormido sobre Jesucristo en el momento de la Cena y ve los secretos del cielo. Además recoge la opinión de que los quince escalones de la escala de Jacob simbolizan las virtudes; los ángeles que suben evocan la vida contemplativa, los que bajan la vida activa. Para los historiadores de las religiones la escalera es la Torre de Babel, recuerdo de los zigurat de Caldea, en los que las escaleras sagradas parecen perderse

en el cielo (35).

Los orígenes de esta figuración se remontan a la Dura Europos Palestinese, 245-256, lo que afirma la trascendencia del tema.

No he visto el lienzo "Encuentro de Jacob y Raquel" de este ciclo (Londres, Alexis Delahaute en Phillips); las noticias sobre el mismo son escasas y, a veces, confusas. Angulo carece de datos esenciales sobre esta obra.

La tela debe evocar el Génesis 29, 9-15, en el pasaje que narra como: "aún estaba él hablando con ellos cuando llegó Raquel con las ovejas de su padre, pues era pastora. En cuanto vio Jacob a Raquel, hija de Labán, el hermano de su madre, y las ovejas de Labán, hermano de su madre, acercose Jacob y removió la piedra sobre la roca y abrevó las ovejas de Labán, el hermano de su madre, Jacob besó a Raquel y luego estalló en sollozos".

Sin duda, figurativa y estéticamente los dos lienzos más importantes del programa son los que hoy poseen dos museos norteamericanos: "Jacob pone las varas al ganado de Labán" (Dallas, Meadows Museum) y "Labán busca los ídolos domésticos en la tienda de Raquel" (Cleveland, Museum of Art). Además del interés de la figuración, Murillo creó para ellos dos espléndidos paisajes que están entre las grandes creaciones del maestro en este género (36).

La tela del museo de Dallas recrea el relato contenido en Génesis 30, 25-43, y, más concretamente, el pasaje: "entonces Jacob se procuró unas varas verdes de álamo, de almendro, y de plátano, y labró en ellas unas muescas blancas, dejando al descubierto lo blanco de las varas, e hincó las varas así labradas en las pilas o abrevaderos a donde venían las reses a beber, justo delante de las reses, con lo que éstas se calentaban al acercarse a beber. O sea, que se calentaban a la vista de las varas y así parían crías listadas, pintas o manchadas". Se trata de un tema, de difícil interpretación para nosotros, aunque perfectamente comprensible en pastores que conocían perfectamente sus ganados; una argucia de Jacob para lograr que los animales parieran crías manchadas.

Murillo interpreta con bastante rigor el contenido del texto bíblico intentando explicar la sagacidad y recursos de Jacob que en una curiosa piraeta genética intenta aumentar el número de sus ganados en detrimento de los de Labán; así se deduce del último de los versículos: "así que éste medró muchísimo, y llegó a tener rebaños numerosos, y siervas y siervos y camellos y asnos", Murillo, para dar más veracidad al pasaje, inserta a unos animales apareándose.

El lienzo del Museo de Cleveland recuerda la larga historia de la huida de Jacob, el robo de los ídolos familiares de su padre por Raquel, sin que lo sepa Jacob, y la búsqueda de los mismos -en la tienda de Raquel- por Labán, una vez hubo alcanzado a los fugados. El relato del Génesis 31,1-43, puede sintetizarse en los acontecimientos centrales, versículos 33-35: "entró Labán en la tienda de Jacob, en la de Lia y en las de las dos criadas, y no halló nada. Salió de la tienda de Lia, y entró en la de Raquel. Pero Raquel había tomado los ídolos familiares y, poniéndolos en la albarda del camello, se había sentado encima. Labán registró toda la tienda sin hallar nada".

Murillo se acerca con minuciosa fidelidad a la receta bíblica dándole contenido y fuerza a través de las actitudes de los personajes centrales; el lenguaje gestual de Jacob y Labán no puede ser más vivo y expresivo, igual que el rostro sumiso de Raquel que disimula para mostrar su falsa inocencia. Composición ambiciosa, no se conforma con una sencilla figuración de primeros términos; el monumental país le da pie para recrear otros aspectos del relato sagrado, los acompañantes de Labán -versículo 25- e incluso la disposición del entorno orográfico, versículos 23-25.

Para Reau, la iconografía más antigua de este tema se remonta al siglo VII (37). La historia del texto sagrado se dedica, casi íntegramente, a narrar los hechos más singulares de su vida. En la obra de los grandes maestros del barroco andaluz queda constancia de algunos pasajes más significativos de su historia. Murillo, Alonso Cano y el mismo Velázquez figuraron en sus lienzos alguna de ellas.

Siguiendo ordenadamente el relato bíblico, "José arrojado al pozo" (Londres, Wallace Collection) es cronológicamente la primera de las que conocemos, y es obra de Bartolomé Esteban Murillo. Es el momento previo a su venta a los mercaderes el que lleva el pintor al cuadro, Génesis 37,23-25: "y ocurrió que cuando llegó José donde sus hermanos, éstos despojaron a José de su túnica -aquella túnica



de manga larga que llevaba puesta- y echándola al pozo. Aquel pozo estaba vacío, sin agua". La acción de los hijos de Jacob contra su hermano movidos por la envidia se desarrolla detalladamente en los versículos 12-30.

Esta escena cruel tiene un profundo sentido, aquí se inicia un proceso que llevaría a los hijos de Jacob a Egipto, y de ellos surgirá el pueblo de Israel. Dios se vale de José para ir modelando el devenir del que será el pueblo elegido, su pueblo. José comienza a ser instrumento en el designio y los planes divinos.

El lienzo de Velázquez "La túnica de José" (Monasterio de El Escorial, Madrid) es la inminente continuación de la escena precedente, Génesis 37, 31-36: "entonces tomaron la túnica de José, y degollando un cabrito tiñeron la túnica en sangre, y enviaron la túnica de manga larga, haciéndola llegar a su padre con este recado: Esto hemos encontrado: examina si se trata de la túnica de tu hijo o no. El la examinó y dijo: ¡Es la túnica de mi hijo! ¡Algún animal feroz le ha devorado! ¡José ha desaparecido despedazado!. Jacob desgarró su vestido, se echó un sayal a la cintura e hizo duelo por su hijo durante muchos días. Todos sus hijos e hijas acudieron a consolarle, pero él se rehusaba a consolarse y decía: Voy a bajar en duelo al séol donde mi hijo. Y su padre le lloraba".

Antes de acercarnos al análisis iconográfico del tema deseo justificar, aunque sea brevemente, el porqué incluyo a Diego Velázquez entre los grandes maestros de la pintura barroca andaluza consciente de que es opción cuestionable, especialmente, si se tiene en cuenta que el lienzo "La túnica de José" -único tema del Antiguo Testamento que pintó el maestro- es obra del primer periplo italiano.

A mi juicio, para apoyar esta decisión no es necesario recurrir a una prolija enumeración de razones en un intento numantino de enaltecer las raíces andaluzas del pintor, ni elegir como base argumental su documentada cuna sevillana que, a nuestro juicio, es aquí dato de valor relativo.

Velázquez -más tarde gran maestro de corte- forjó su talante artístico en el crisol de la Sevilla de los primeros decenios del seiscientos, asistiendo a la gestación de un prometedor naturalismo fascinado por los recursos de la iluminación. Son los años de ruptura definitiva con una decadente figuración tardo manierista y del compromiso con renovadoras propuestas estéticas apoyadas en una de las más peculiares interpretaciones del naturalismo caravaggista español.

Herrera "El Viejo", Pacheco, Roelas -que fueron referencia y paradigma en la juventud de Diego Velázquez- son, en distinta medida, responsables de los nuevos derroteros de la pintura sevillana. Los años juveniles de Velázquez, los de sus vivencias en Sevilla, son de capital importancia para valorar adecuadamente y con rigor su futura trayectoria como pintor. Por tanto, pienso que es un error establecer fronteras insalvables entre la obra velazqueña anterior e inmediatamente posterior a 1624. Es cierto que el maestro agotó en Sevilla las reducidas posibilidades que el ámbito podía ofrecerle, y que al establecerse en la corte se salvó del revés irreparable de una existencia artística monótona, provinciana y sin horizontes. Pero no es menos cierto, que sólo desde el profundo conocimiento del paréntesis 1616-1623 se podrá valorar con precisión y rigor el universo estético de Velázquez, así como su incuestionable y meteórica carrera de pintor cortesano.

La "Túnica de José" evoca muchas de las sugerencias, vivencias y reflexiones extraídas de la pintura italiana; es un hito dentro de un primer proceso de renovación profunda de la paleta de Velázquez iniciado en 1623. Tomando como referencia remota los años de Sevilla y como testimonio próximo las conquistas del periodo 1623-29, la "Túnica de José" descubre ya una dimensión estética inequívocamente renovadora en la paleta de Velázquez (38).

Retomando las sugerencias iconográficas, la escena tiene inicialmente el valor de su originalidad; en cuanto a la figuración, si aceptamos como correcta la lectura tradicional que se hace del cuadro, existe un desfase entre el texto del Génesis y la interpretación del maestro. Debemos pensar que los personajes que rodean a Jacob no son sus hijos, que vienen a mostrarle la túnica ensangrentada, sino sirvientes mandados por éstos. El pasaje del Génesis es bien preciso al respecto, 37, 32, "y enviaron la túnica de manga larga, haciéndola llegar hasta su padre con este recado: Esto hemos encontrado: examina si se trata de la túnica de tu hijo, o no". Quizá esto explique las actitudes despreocupadas y los rostros burlones que, aunque culpables del engaño, los hijos de Jacob no hubieran mostrado ante su padre.

No hay razón para pensar que Velázquez se despreocupa del texto sagrado; sobre todo, si tenemos en cuenta que se formó junto a Pacheco y que el tema se pintó en Roma posiblemente por encargo o sugerencia. La figuración de Velázquez, aunque no se le considere pintor de escenas religiosas, no escapa a ese sentido de, catequesis que la Contrarreforma dio a la imagen sagrada en ese momento.

José es figura de Cristo, la túnica de una sola pieza es evocación de la de Jesucristo -sorteada por los soldados al pie de la cruz-, la sangre que mancha la túnica es símbolo de la del Salvador y una alusión clara a la flagelación de Jesús; en este sentido, el lienzo de Velázquez se relaciona con otro lienzo religioso del pintor con iconografía del Nuevo Testamento, el "Cristo flagelado" conocido como "Cristo y el alma cristiana" de la National Gallery de Londres (39).

De entre los pasajes de la vida de José en Egipto, Alonso Cano y Murillo llevaron al lienzo la escena de "José y la mujer de Putifar". El del Racionero granadino formó parte de la serie que estuvo en el refectorio de la cartuja sevillana de Santa María de las Cuevas actualmente en paradero desconocido, sólo tenemos la noticia de su existencia -como anteriormente señalamos- por la referencia de Ceán. Arnaiz ha publicado un lienzo, con este tema, actualmente en una colección privada en Ginebra, que identifica como perteneciente a este ciclo cartujano. Wethey observa en la obra un fuerte grado de eclecticismo y señala que al no haber visto la obra no se define sobre la atribución (40).

El lienzo evoca la narración del Génesis 39, 7-16 y, más concretamente, los versículos 11-13: "hasta que cierto día entró él en la casa para hacer su trabajo y coincidió que no había ninguno de casa allí dentro. Entonces ella le asió de la ropa diciéndole: Acuéstate conmigo. Pero él dejándole su ropa en la mano, salió huyendo afuera".

El lienzo de Murillo, (Madrid, Félix Schlayer) con idéntico tema, está en la misma línea figurativa; José huye, y la esposa de Putifar salta del lecho para intentar retenerlo. La escena alecciona sobre la lucha contra la tentación y el pecado; José encarna la firmeza de espíritu y la fidelidad a los mandatos divinos: "he aquí que mi señor no me controla nada de lo que hay en su casa y todo lo que tiene me lo ha confiado... no me ha vedado absolutamente nada más que a ti misma". A José se le considera también como ejemplo de castidad. Reau señala un curioso simbolismo como alusión a la Pasión de Cristo, "la mujer de Putifar es la sinagoga que busca seducir a Jesús. El la rechaza y le deja entre las manos su manto, es decir su cuerpo sacrificado sobre la cruz, pero no su alma (41).

Los trece lienzos de Zurbarán que representan individualmente a los doce hijos de Jacob y a Jacob mismo -todos en la colección del obispo de Durham, Auckland Castle, a excepción del de Benjamín, que pertenece al conde de Ancaster, Grinsthorp Castle- deben identificarse con el pasaje 49,1-28 del Génesis, conocido como las bendiciones de Jacob. Como señala Cesar Pemán "el mayor interés de la colección está en que no se trata de un repertorio iconográfico que sea usual en la pintura sevillana del XVII, ni se preste, por consiguiente, a amanerada y causada repetición de tipos en los talleres" (42).

Zurbarán concibe el programa con idéntico sentido iconográfico que el de sus santos fundadores. Las figuras majestuosas de Jacob y sus hijos se destacan en primer término, con un inequívoco sentido de monumentalidad, sobre pequeños fondos de paisaje empequeñecidos por la megalomanía de las figuras humanas.

Los distintos personajes se identifican por los atributos que caracterizan a cada uno de ellos, entresacados del pasaje bíblico que recoge las palabras que Jacob les dedicó. Ruben "... mi primogénito eres tu mi vigor y las primicias de mi virilidad...", su símbolo es la columna; Judá "...cachorro de León es Judá... no se irá de Judá el báculo, el bastón de mando...", sus símbolos son el león y el cetro; Dan "...juzgará a su pueblo... sea Dan una serpiente junto al camino...", su símbolo es la serpiente; Simeón y Leví "...hermanos que llevaron al colmo la violencia con intrigas...", el símbolo de Simeón es la espada, el de Leví el Turíbulo; Neftalí "... es una cierva suelta que da cervatillos hermosos...", su símbolo es el ciervo; Gad "...atracadores le atracan, pero él ataca su retaguardia...", su símbolo es su indumentaria militar; Aser "...tiene pingue pan, y da manjares de rey...", su símbolo es la cesta de pan; Isacar "...es un borrico corpulento...", su símbolo es el asno y el saco cargado a sus espaldas; Zusalón "...habita en la ribera del mar y es tripulante de barcos..."; su símbolo es el ancla..."; José "...un retoño es José, retoño junto a la fuente... por él Dios tu padre, pues él te ayudará...! sean para la cabeza de José, y para la frente del consagrado entre sus hermanos...", su símbolo es el cetro; Benjamín "lobo rapaz, de mañana devora su presa, y a la tarde reparte el despojo..."; su símbolo es el lobo. A Jacob lo pinta Zurbarán como un anciano

encorvado de blanca barba.

Paul Guinard señala que Zurbarán se inspiró para este ciclo en grabados flamencos, indicando como fuentes los "Sacrarum Antiquitatum Monumenta", editados por Plantin, Amberes, 1577, con grabados de Luis Hillemess de Anderilach, y los bustos de los hijos de Jacob de Karel Van Mander y Jacques Gayn y la serie de personajes de pie en el campo de Crispín Van der Broek, grabados por Pieter Jode (43). Los hijos de Jacob representan a las doce tribus de Israel. Jacob reparte la tierra santa entre sus hijos como el sacerdote las partes del banquete del sacrificio.

### **Iconografía del Libro del Exodo**

El Exodo es el segundo libro del Pentateuco y en él se narra una parte importante de la historia de Israel, la salida de Egipto y el sello de la alianza con Yahveh en el Sinaí. Los pasajes cumbres del mismo giran en torno a la carismática figura de Moisés.

No ha llegado hasta nosotros, o posiblemente no existió ninguna obra de los grandes maestros alusiva a la salida de Egipto (44). El único lienzo con un tema del Exodo debido a uno de estos pintores es el de "Moisés en la Peña de Horeb", lienzo pintado por Murillo en 1670 para formar parte del programa pictórico de Iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, donde se halla actualmente.

En este lienzo, Murillo recrea el capítulo 17, versículos 1-7 del Exodo: "... respondió Yahveh a Moisés: Pasa delante del pueblo, llevando contigo algunos de los ancianos de Israel; lleva también en tu mano el cayado con que golpeaste el Río y vete, que allí estaré yo ante ti, sobre la peña de Horeb; golpearás la peña, y saldrá de ella agua para que beba el pueblo. Moisés lo hizo así a la vista de los ancianos de Israel".

Murillo pintó un pueblo jubiloso que recoge y bebe agua, en torno a la roca sagrada, en presencia de Moisés; una monumental composición con un rico anecdótico de objetos y personajes.

El contenido simbólico de la escena es amplio y se proyecta hacia el Nuevo Testamento con inequívocas correspondencias. Esencialmente, se evoca la providencia de Dios que no abandonó a su pueblo en el destierro. La roca es símbolo de Cristo. El agua que brota de la peña prefigura el bautismo de Cristo; el bautismo libera de la muerte espiritual, el agua libró a los israelitas de morir de sed en el desierto. También hay paralelismos con el pasaje evangélico de Cristo y la Samaritana.

Reau señala los orígenes iconográficos de la escena en la catacumba de Calixto (45); no obstante, hay figuraciones anteriores, ya en la Dura Europos judía, 245-256, se halló el tema de Moisés en la Peña de Horeb.

### **Iconografía del libro de los jueces**

El libro de los jueces es el segundo entre los históricos del Antiguo Testamento; contiene esencialmente los acontecimientos en torno a seis jueces: Otniel, Ehúd, Barac y Dévora, Gedeón, Jefté y Sansón. Estos personajes se consideran elegidos por Dios para liberar a su pueblo.

La única escena en relación con este libro es la Yael, de Zurbarán (Colección Gaston S. Levi, Nueva York) (46). La historia de Yael sucedió en época de Barac y de la profetisa Dévora, jueces 4,17-23. La tela de Zurbarán narra la muerte de Sisara a manos de Yael, versículo 21,: "pero Yael, mujer de Jéber, cogió una clavija de la tienda, tomó el martillo en su mano, se le acercó callando y le hincó la clavija en la sien hasta clavarla en la tierra. El estaba profundamente dormido, agotado de cansancio; y murió".

Zurbarán pintó a Yael en el momento previo a la acción, con la clavija y el martillo en las manos. El maestro de Fuente de Cantos concibe tipológicamente la figura de la heroína de forma semejante a la de sus santas, a manera de gran figura que protagoniza el espacio pictórico; es el mismo concepto que rige en los lienzos con figuras de fundadores de órdenes religiosas o en el programa de los hijos de Jacob.

Yael, vencedora de Sísara, es símbolo de María que triunfa sobre el demonio; es una más de esas heroínas del Antiguo Testamento -

como Judit o Ester- que prefiguraron a la Madre de Jesucristo.

Reau sitúa la primera figuración de Yael en el medievo, concretamente en el siglo XII (47).

### **Iconografía del Libro Primero de Samuel**

El libro primero de Samuel es el cuarto entre los catalogados como históricos dentro del Antiguo Testamento; contiene la gestación de la monarquía en Israel, época en la que Samuel tuvo especial relevancia.

En la producción pictórica de Alonso Cano y Zurbarán encontramos uno de los pasajes más conocidos de este texto sagrado, David vencedor de Goliat; 1 Samuel, 17 40-58. La narración pintada ha elegido dos versículos especialmente significativos, el 51 : "...corrió David, se detuvo sobre el filisteo y tomando la espada de éste la sacó de su vaina, le mató y le cortó la cabeza"; también el 54: "tomó David la cabeza del filisteo, y la llevó a Jerusalén; pero sus armas las colocó en su tienda".

El lienzo de Alonso Cano se ha perdido, conocemos que existió porque formó parte del ciclo que estuvo en la Cartuja de las Cuevas; a partir de la denominación que le da Ceán "David con la cabeza de Goliat" (48) debemos pensar que el Racionero pintó al futuro rey de Israel -en primer plano- victorioso, con la cabeza del gigante sujeta por el pelo -recordando el versículo 54 del texto bíblico-, de forma semejante a como lo han figurado otros muchos artistas. No obstante ésta es sólo una hipótesis.

La tela de Zurbarán (Colección privada, Madrid) representa a un David vencedor que pisa la cabeza de Goliat y se apoya en la monumental espada del gigante. Parece que el pintor se hubiera propuesto inmortalizar el mito, crear un modelo iconográfico del David símbolo de la victoria; el héroe ha decapitado al enemigo y antes de coger su cabeza la pisa en un gesto altanero.

La figura de David -en primer término- tiene un sentido colosalista que se refuerza con su carácter simbólico. El paisaje-fondo, minimizado por la figura del héroe, con su quietud y soledad corrobora la intención del pintor. Tipológicamente, emparenta con las monumentales figuras de santos fundadores, o las de los hijos de Jacob, tan características de los programas zurbaranescos con personajes aislados; posiblemente su inspiración esté en algunas de las conocidas series de grabados flamencos.

David vencedor de Goliat es el símbolo de la fuerza, el tesón y la voluntad férrea frente al enemigo. Se le considera prefiguración de Cristo que venció al demonio; pero también, evoca la fuerza de la Iglesia romana para triunfar sobre las herejías que le acosaban, de manera muy especial el luteranismo.

### **Iconografía de los libros uno y dos de los Reyes**

A los libros uno y dos de los Reyes corresponden las figuraciones en torno a la historia de Elías pintadas por Valdés Leal y Zurbarán (49). El primer libro de los Reyes es la proyección histórica del segundo libro de Samuel, se inicia con el problema de la sucesión de David. El segundo se inicia con el reinado de Joran y concluye con el saqueo de Jerusalén por los babilonios.

Valdés Leal es el pintor que con mi soltura y capacidad creativa figuró lienzos alusivo a la narración bíblica sobre Elías. En este sentido, los lienzos con historias del profeta para el retablo de la iglesia de Carmelitas Descalzos de Córdoba son ejemplares, "Elías arrebatado por el carro de fuego", "Elías y los sacerdotes de Baal" y "Elías y el ángel" (50).

El primero centra el retablo y es la escena más importante, se inspira en el segundo libro de los Reyes 2,11-14: "iban caminando mientras hablaban, cuando un carro de fuego, con caballos de fuego se interpuso entre ellos; y Elías subió al cielo en el torbellino. Elíseo le veía y clamaba: ¡Padre mío, padre mío! ¡Carro y caballos de Israel! ¡Auriga suyo!. Y no le vió más. Asió sus vestidos y los desgarró en dos. Tomó el manto que se le había caído a Elías y se volvió parándose en la orilla del Jordán".

La figuración de esta escena en una iglesia de carmelitas se inscribe dentro de la más estricta tradición de la orden. Elías, su fundador, se marcha al cielo arrebatado por el carro de fuego, pero deja su manto a Eliseo, su discípulo; es la continuidad lo que evoca y simboliza este gesto.

Valdés Leal es el único pintor que da vida en el lienzo a acontecimiento, y lo hace desde la experiencia estética de su espíritu barroco. Duncan Kindead califica esta obra como un momento culminante del barroco español (51); el lienzo debió pintarse entre 1655-56.

El maestro sevillano interpreta el texto sagrado con extraordinaria sensibilidad, sabe crear la atmósfera, el ambiente y la escenografía adecuadas para conseguir una figuración viva y dinámica, en un difícil intento de aproximación al pasaje del libro segundo de los Reyes; la acentuación de los efectos gestuales es también pieza clave en los objetivos del artista.

Elías arrebatado por el carro de fuego es símbolo de la Transfiguración de Cristo, e incluso de la Ascensión. Reau señala que para los cristianos de las catacumbas, la milagrosa ascensión de Elías, que escapa de la muerte, simboliza la esperanza de la Resurrección (52).

En las calles laterales del retablo se hallan las otras dos escenas que son históricamente anteriores a la ascensión de Elías. "Elías y los sacerdotes de Baal" es un lienzo en el que Valdés Leal recuerda el sacrificio del Monte Carmelo; 1 Reyes 18, 20-40. El profeta, frente al fracaso de los sacerdotes de Baal que no consiguen el fuego para sus altares, con la ayuda de Yahveh -que le envía fuego para el holocausto- consigue que se consuma totalmente su ofrenda a Dios, aún después de rociar con agua abundante el altar, la leña y el novillo sacrificado: "el agua corrió alrededor del altar, y hasta la zanja se llenó de agua... cayó el fuego de Yahveh que devoró el holocausto y la leña, y lamió el agua de las zanjas...".

La monumental figura de Elías, con la espada de fuego, los sacerdotes derrotados a sus pies y la mirada dirigida al cielo, adquiere valores de símbolo; aunque no hay una precisa observancia del relato sagrado, el artista ha captado con solemnidad -no exenta de terribilidad- la imagen triunfante del profeta.

El fuego purificador, que baja del cielo, simboliza al Espíritu Santo que en forma de lenguas de fuego descendió sobre los Apóstoles en Pentecostés.

La escena de "Elías y el ángel" no es más que la continuación inmediata de la anterior; según se desprende del relato bíblico, estos acontecimientos se sucedieron en el tiempo; 1 Reyes 19 1-18, "...se acostó y se durmió bajo una retama, pero el ángel le tocó y le dijo: Levántate y come. Miró y vio a su cabecera una torta cocida sobre piedras calientes y un jarro de agua. Comió y bebió y se volvió a acostar. Volvió segunda vez el ángel de Yahveh, le tocó y le dijo: Levántate y come porque el camino es demasiado largo para ti. Se levantó, comió y bebió, y con la fuerza de aquella comida caminó cuarenta días y cuarenta noches hasta el monte de Dios, el Horeb".

Valdés recrea el momento en el que el ángel despierta a Elías ¿que duerme bajo un árbol?, siguiendo así una línea figurativa que se atiene estrictamente al texto bíblico; el rigor a lo relatado en la escritura se pierde en la figuración del ángel, el maestro lo pinta llevando en las manos el pan y el agua que ofrecerá al profeta.

La escena tiene un simbolismo eucarístico; recuerda además a Cristo servido por los ángeles en el desierto.

Reau recuerda que Elías desesperado en el desierto prefigura la agonía en el huerto de los olivos (53).

Zurbarán pintó cuatro telas con la figura de Elías como fundador de los carmelitas (54), el modelo iconográfico es semejante para todas ellas; son las del Convento de Capuchinas (Castellón), Monasterio de San Camilo de Lelis (Lima), Museo de Bellas Artes (Córdoba) y Museo de Guadalajara (Méjico). No evocan ningún pasaje de la vida de ellas, se trata de la glorificación de su figura; el profeta destaca -en primer término- sobre un reducido ámbito natural. Monumentalismo y simbolismo son las claves figurativas; una vez más, deben recordarse los paralelismos con las demás figuras de fundadores y con el ciclo de los hijos de Jacob.

### **Iconografía del libro de Tobías**

El libro de Tobías, que pertenece a los Históricos del Antiguo Testamento y está entre los problemáticos por las vicisitudes de sus originales, inspiró algunos significativos lienzos del barroco andaluz; Alonso Cano, Murillo y Valdés Leal se detuvieron en sus pasajes.

En íntima relación con la figura de Tobías está el arcángel Rafael, aquel, hermano Azarías que tan providencial fue en la vida del joven Tobías; el encuentro de ambos queda rigurosamente relatado en el capítulo 5, versículos 4-8. Al arcángel se le representa iconográficamente como un mancebo alado, con el báculo de peregrino y el pez -atributo que le identifica-, recuerdo del que, por indicación suya, pescó Tobías a orillas del Tigris y fue remedio, entre otros males y peligros, para dar de nuevo vida a los ojos del anciano Tobit, 11,9-14.

Rafael fue pintado por Valdés Leal en tres lienzos que responden a la tipología indicada, Colección marqués de Colomera (Sevilla), Museo de Bellas Artes (Córdoba) y Retablo de los Carmelitas Calzados de esta ciudad. En todos, el arcángel se figura en primer término con indumentaria de peregrino y báculo; el pez -especialmente destacado como atributo-, lo porta en una mano o pende del báculo. En la misma línea iconográfica está el dibujo del Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Angulo, en su catálogo de la obra de Murillo, recoge un lienzo -en el comercio- que recrea con acierto y soltura el tipo de arcángel Rafael antes reseñado.

Más interés tiene el cuadro del maestro sevillano titulado "Tobías y el ángel" (Aynhoe, W. C. Cartwright). Los peregrinos caminan en un espacioso paisaje en compañía de un perro; Tobías lleva el pez en la mano y conversa con Rafael. La escena se corresponde con la narración bíblica 6, 2-5, "partió el muchacho en compañía del ángel, y el perro les seguía. Yendo de camino aconteció que una noche acampan junto al río Tigris. Bajó el muchacho al río a lavarse los pies, cuando saltó del agua un gran pez que quería devorar el pie del muchacho. Este gritó pero el ángel le dijo ¡Agarra el pez y tenlo bien sujeto!. El muchacho se apoderó del pez y lo arrastró a tierra... Luego continuaron su camino, los dos juntos, hasta cerca de Medida".

Iconográficamente, el lienzo no se ocupa de ninguno de los momentos significativos de la historia de Tobías -encuentro con el ángel, el ataque del pez en el río, la llegada a casa de Ragüel o la curación de la ceguera de Tobit-, pero se mantiene dentro de una línea figurativa próxima a los pasajes bíblicos (55).

En el ciclo de Alonso Cano para la Cartuja de las Cuevas hubo un lienzo con una historia de "Tobías y el ángel", desconocemos su actual paradero y cuál fue exactamente la escena pintada. Este vacío en la obra del Racionero queda paliado con las dos importantes escenas de la vida de Tobías -dadas a conocer por Emilio Orozco- que pertenecen a la colección Bonilla Mir.

Wethey los fecha en 1630-35 ; por tanto, deben incluirse dentro de la producción sevillana del pintor, encargados posiblemente para la Iglesia del Ángel Custodio en Sevilla (56). "Rafael siguiendo a Tobías" es una llamativa escena en la que las figuras del joven peregrino y el arcángel se mueven en un inhóspito ámbito nocturno; la tenue luz de una pequeña antorcha matiza sus contornos y volúmenes. La lectura de esta curiosa figuración no tiene paralelismos precisos con ninguno de los apartados del texto bíblico. Estimo acertada la hipótesis de Wethey cuando señala que la, escena representa la huida de Tobías al enterarse que su prometida Sarra enviudó siete veces, habiendo muerto sus maridos en la noche de bodas; el Arcángel va tras él y trata de convencerlo de la viabilidad de la boda (57). Aceptando el planteamiento de Wethey, el lienzo de Cano obedecería a una interpretación libre de lo relatado en el libro de Tobías 6,10-19.

En cuanto al paisaje nocturno, puede evocar la duda y el miedo de Tobías, una velada alusión a esa trágica noche de bodas en la que murieron los anteriores maridos de Sarra o la recreación precisa del pasaje contenido en el versículo 13: "óyeme bien hermano; hablaremos esta noche sobre la muchacha y que te la den como prometida". En la pintura, el Arcángel no es una figura alada, está figurado como el hermano Azarías.

El otro medio punto, "Historia de Tobías y el arcángel Rafael", ofrece interpretaciones diversas que dificultan la identificación de las escenas pintadas. La que ocupa el ámbito izquierdo tiene una lectura diáfana, el Arcángel -con las alas desplegadas- protege a Tobías con su cuerpo; la figura frente a ella, en la que un joven nimbado trata de fustigar a una serpiente, puede representar al hermano Azarías luchando contra el demonio. Wethey observa un paralelismo entre las dos escenas, precisión muy acertada que abunda en la idea de la unidad didáctica del lienzo.

La tela del Racionero es una alabanza muy precisa a la acción protectora del arcángel Rafael sobre el indeciso Tobías. Ampliando los contenidos de la lectura, el cuadro alecciona sobre la ineludible necesidad que el hombre tiene de la protección divina; un hombre encarnado en la figura de un adolescente miedoso y desvalido, el joven Tobías.

A nuestro juicio, la interpretación iconográfica de los medios puntos de la colección Bonilla Mir no se cierra con las hipótesis reseñadas, sigue abierta a nuevas sugerencias y análisis.

Si, como escribe Francastel, la obra de arte se lee, el cuadro, con toda la gama de sus recursos técnicos e iconográficos, se ofrece al espectador como atractivo objeto de lectura; en la medida que ésta es más completa, la comprensión del contenido y mensaje que subyace en la figuración son mayores y más precisos.

En la parcela pictórica, la crítica de arte se ha enriquecido con la aplicación sistemática de metodologías y códigos de lectura que han desvelado nuevas dimensiones de valoración e interpretativas. Las sugestivas posibilidades del análisis iconográfico, que ha propiciado aportaciones de tanto interés en el campo de los estudios pictóricos, se justifican plenamente en la lectura de las escenas inspiradas en pasajes del Antiguo Testamento que cobraron vida en la paleta de los más cualificados maestros del barroco andaluz.

## **NOTAS**

(1) D.V. 15. Constitución dogmática sobre la divina revelación. Concilio Vaticano II, cap. IV, apartado 15.

(2) Martínez Medina, F..T., Iconoteología del Cristo del Mayor Dolor. Miscelánea Augusto Segovia. Granada, Facultad de Teología, 1986, pag. 219.

(3) Concilium Tridentinum. Diartorum, Actorum, Epistolarum, Tractatum, ed. GBres Gesellschaft, t. 9, Friburgi Brisgoviae 1924, pág. 1078.

(4) S. Gregorio Magno, Epístola XIII. Ad Serenum Massiliensem Episcopum. PL 77, 1128 C.

(5) Cañedo-Argüelles, C., Arte y Teoría: La Contrarreforma y España. Oviedo, Arte y Musicología, 1982.

(6) Para un análisis más detallado del tratado de Francisco Pacheco en relación con la figuración sagrada cf.: Sánchez Cantón, F. , Fuentes literarias para la Historia del Arte español, Madrid, 1923-41, t. II, pág. 119; Preliminar a L.edición del Arte de la Pintura de Francisco Pacheco, t. I, págs. XXIII-XXV. Cuevas J. de las, Francisco Pacheco y el `Arte de la Pintura', "Archivo Hispalense", t. XXIII, no. 70, 1955, págs. 9-65. Hurmaneta, F. de., Directrices teológicas del arte sagrado y las teorías de Pacheco, "Ideas Estéticas", no. 17,1960, Pág. 248. Freedberg, J., Johannes Malanus on provocative paintings, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", t. XXXIV, 1971, pág. 229. Cañedo-Argüelles, C., La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII, "Ideas Estéticas ", no. 127, 1974, pág. 224. Schlosser, J., La literatura artística, Madrid, Cátedra, 1976, pág. 544. Brown, J., Images and ideas in seventeenth-century Spanish painting, Princeton University Press, 1978, pág. 44. Calvo Serraller, F., Teoría de la pintura del Siglo de Oro, Madrid, Cátedra, 1981, págs. 369-372 Calvo (Castellón, A., Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza, Granada, Diputación-Departamento de Historia del Arte, 1982, págs. 51-59.

(7) Pacheco, F., Arte de la Pintura, Madrid, Instituto de Valencia Don Juan, 1956, T. II, págs. 193-194.

(8) Pacheco, F. OP. cit., t. I, pág. 217.

(9) Gallego, J. Gudiol, J., Zurbarán, Barcelona, Polígrafa S.A., 1976, págs. 73-123.

(10) Wethey, H., Alonso Cano. Pintor, Escultor y Arquitecto. Madrid, Alianza Forma, 1983, pago. 15-169.

(11) Angulo, D., Murillo, Madrid, Espasa Calpe,1981, T. II,

- (12) Kinkead, D. Juan Valdés Leal (1622-1690). His Life and Work. New York, Garland Publistung, 1978, págs. 324-523.
- (13) En el catálogo de obras discutibles, erróneamente atribuidas o con información insuficiente Angulo recoge la existencia de un lienzo titulado "Adán y Eva", Londres, John Jackson. Cf., op. cit., t. II, pág. 350.
- (14) Ceán Bermudez, J. A., Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Madrid, Imprenta Viuda de Ibarra, 1800, t. I, pág. 218. Martínez Chumillas, M., Alonso Cano, Madrid, Ed. Carlos Jaime, 1949, pág. 60. Wethey, H., Op. cit., págs. 62 y 132. Bernales Ballesteros, J., Alonso Cano en Sevilla, Sevilla, Diputación Provincial, 1976, pág. 118.
- (15) Cf., Calvo Castellón, A., Op. cit., págs. 198-199.
- (16) Palomino, A., Museo Pictórico y Escala Optica, Madrid, Aguilar, 1947, pág. 988.
- (17) Reau L., Iconographie de l'Art Chrétien. París, Pres Universitaires de France, 1956, tome II, Iconographie de la Bible. I Ancien Testament, pág. 92.
- (18) Véase nota 14.
- (19) Reau, L., Op. cit., t. II, pág. 90.
- (20) Martínez Chumillas, M., Op. cit., pág. 61. De la existencia de este lienzo también da noticia, Bernales Ballesteros, J., Op. cit. pág. 118.
- (21) En el catálogo de obras discutibles, erróneamente atribuidas o con información insuficiente, Angulo recoge la existencia de seis lienzos, con el mismo tema, en colecciones europeas. Op. cit., t. II, pág. 349.
- (22) Angulo, D., Op. cit., t. II, pág. 87.
- (23) Reau, L., Op. cit., t. II, pág. 131.
- (24) Cf, autor, obra, tomo y página de la nota precedente.
- (25) Wethey, H., Op. cit., pág. 165; Alonso Cano's Drawings, "The Art Bulletin", XXIV, 1952, pág. 224-231.
- (26) Bernales Ballesteros lo incluye dentro de las obras del periodo sevillano, siguiendo esta propuesta cronológica este lienzo pudo ser diseño preparatorio del de la Cartuja de las Cuevas con el mismo tema. Cf. Op. cit., 115.
- (27) Martínez Chumillas, M., Op. cit., pág. 61.
- (28) En el catálogo de obras discutibles, erróneamente atribuidas o con información insuficiente, Angulo da la noticia de la existencia de cuatro telas del "Sacrificio de Isaac", no sabemos cómo son exactamente en cuanto a su figuración.
- (29) Kinkead, D., Op. cit., pág. 378-379.
- (30) Martínez Medina, F, J., Los iconos orientales y las imágenes de occidente, "Phase", 1984, pág. 437.
- (31) Existe un lienzo con el mismo tema en una colección irlandesa, Angulo lo cataloga entre las obras de dudosa atribución a Murillo. Cf. Op. cit., t. II, pág. 356.
- (32) En torno a la polémica cronológica, la identificación de los primeros destinatarios de este programa, su identificación a la luz de los datos aportados por Palomino (op. cit., pág. 1036) y otros aspectos relativos al mismo, cf. Angulo, D., Op. cit., t. II, págs. 29-31.
- (33) El atractivo carismático que la serie tuvo entre los discípulos y seguidores de Morillo se justifica plenamente en el gran número de



lienzos con escenas de la vida de Jacob no catalogados como del maestro, aunque en su línea figurativa y estética. Angulo (op. cit., t. II, págs. 342,343,350,352,353) en el capítulo de obras discutibles del pintor recoge una abundante producción. Tres series, una en Bogotá -Arzobispo Caballero y Góngora-, otra en Londres -Rose Campbell- y una tercera en París -Aguado, Marqués de Salamanca-; en ellas, se hallan temas que no están entre los que conocemos del ciclo pero el marqués de Villamanrique y que posiblemente estuvieron, ahora se desconoce su paradero o se han perdido. Es el caso de "Jacob vende la primogenitura", "Jacob lucha con el ángel" o "Jacob se reconcilia con Esaú". En colecciones europeas hallamos además cerca de una veintena de telas, de escuela, que reiteran figuraciones con historias de Jacob.

(34) Reau, L., Op. cit., t. II, pág. 145.

(35) Reau, L., Op. cit., t. II, pág. 147.

(36) Calvo Castellón, A., Op. cit., págs. 232-233.

(37) Reau, L., Op. cit., t. II, pág. 150.

(38) Los estudiosos de la obra de Velázquez han mostrado predilección en los análisis en torno a esta obra, se trata, fundamentalmente, de valoraciones estéticas extraordinariamente sugestivas; entre otras posibles deben recordarse las aportaciones de: Camón, J., Velázquez, Madrid, Espasa Calpe, 1964, t. I, págs. 399-400; El concepto del espacio en Velázquez, Varia Velazqueña, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1960, t. I, pág. 126; Martín González, J.J., Velázquez, pintor religioso, "Goya", 1960, nos. 37-42, págs. 28-29; Cirlot, J.E., La composición en la pintura de Velázquez, Varia Velazqueña, 1960, t. I, pág. 169; Chueca Goitia, F., El espacio en la pintura de Velázquez, Varia Velazqueña, 1960, t. I, pág. 154; Citici Pellicet A., El tema del vacío central en la plástica de Velázquez, Varia Velazqueña, 1960, t. I, pág. 140; Lapez Rey, J., Velázquez Barcelona Compañía Internacional Editora S. A., 1980, págs. 71, 72; Brown, J., Velázquez pintor y cortesano, Madrid, Alianza, 1986, págs. 72-79.

(39) Para una importante reflexión sobre el sentido teológico de esta obra cf. Martínez Medina, F. J., Iconoteología del..., págs. 236-237.

(40) Arnaiz, J.M., De Alonso Cano y su discípulo Bocanegra, "Archivo Español de Arte", 1980, pág. 185-186; Wetthey, H., Alonso Cano. Pintor..., pág. 133.

(41) Reau, L., Op. cit., t. II, pág. 164.

(42) Peman, C., La serie de los hijos de Jacob y otras pinturas xurbaranescas, "Archivo Español de Arte", 1948, pág. 160. En este trabajo se aportan interesantes datos para el conocimiento de este programa así como una curiosa hipótesis sobre la forma de su llegada a Inglaterra. Para completar noticias sobre el ciclo véase además el trabajo del mismo autor, Nuevas pinturas de Zurbarán en Inglaterra, "Archivo Español de Arte", 1949, págs. 209-213.

(43) Guinard, P., Op. cit., págs. 237-238.

(44) Esta afirmación se justifica en la no aceptación como obras de Murillo de lienzos como "Moisés y el paso del Mar Rojo" (Londres, Sir Lawrence Dundas), "Moisés salvado de las aguas" (Londres, Sir Woodbine Puish), o la tela con el mismo tema (Irlanda, Lismore Castle C. Waterford). Angulo los cataloga como obras discutibles del pintor; cf. op. cit., t. II, pág. 355.

(45) Reau, L., Op. cit., t. II, pág. 201.

(46) Lienzo catalogado en ocasiones como de Zurbarán, algunos especialistas lo consideran obra de taller. Cf. Guinard, P., Op. cit., pág. 485.

(47) Reau, L., Op. cit., t. II, pág. 328.

(48) Ceán Bermúdez, J,A" Op. cit., t. I, pág. 218.

(49) No hemos incluido aquí las obras de dudosa atribución a Morillo, "Elías alimentado por un ángel" y "Elías en el desierto" -ambas en París, Marqués de las Marismas-; cf. Angulo, D., Op. cit., t. II, pag. 350.

(50) Para un interesante análisis artístico sobre este programa de Juan Valdés Leal véase Kinkead, D. -Op cit., págs. 71-89 y 347 y 347, 348. Del mismo autor, Juan Valdés Leal: Nueva documentación, Symposium internacional Murillo y su época . Ponencias y Comunicaciones. Sevilla, 1982.

(51) Kinkead, D., Juan Valdés Leal (1622?1690). His. Life..., pág. 71.

(52) Reau, L., Op, cit., t. II, pág. 356.

(53) Reau, L., Op, cit., t. II, pág. 353. (54) Estos ciclos de fundadores de órdenes religiosas, muy especialmente los que están fuera de España, plantean múltiples problemas de autenticación. La repetición insistente de modelos, la existencia de copias, los repintes y, en muchos casos, el mal estado de los mismos, hacen difícil el determinar cuáles pudieron salir de manos del maestro y qué número de ellos atribuir a su círculo o copistas posteriores. En relación con los programas de fundadores, véase,Guinard, P, Op, cit, págs. 210-212.;Marqués de Lozoya, Zurbarán en el Perú, "Archivo Español e Arte",1943" 1943, págs. 5, 6.: Pintura española en Perú, "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", 1943, págs. 52-53.; Guinard, P., Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán: Anotaciones a Ceán Bermúdez, I, II, III, "Archivo Español de Arte", (1946, paga. 249 273), (1947, págs. 161-201), (1949, págs. 1-38).

(55) Como obras de dudosa atribución a Murillo cataloga Angulo siete lienzos con escenas de "Tobías y el ángel"; cuatro en colecciones londinenses, dos en París, uno en Madrid -en el comercio-, y otro más en Nueva York. CE Op. cit., t. II, págs. 241-242 y 356,357.

(56) Wethey, H., Alonso Cano. Pintor..., pág. 142.

(57) Véase el texto de Wethey señalado en la nota precedente.

---

#### ILUSTRACIONES:

[Lámina LXI](#) - [Lámina LXII](#) - [Lámina LXIII](#) - [Lámina LXIV](#) -

[Lámina LXV](#) - [Lámina LXVI](#) - [Lámina LXVII](#) - [Lámina LXVIII](#)