

FLORENTINISCHE ELEMENTE IN DER SPANISCHEN MALEREI DES FRÜHEN 17. JAHRHUNDERTS

von Sabine Jacob

Professor Kurt Bauch zum 70. Geburtstag

Das zusätzliche und überraschende Ergebnis einer Dissertation über den spanischen Maler Luis Tristán, deren Ausgangspunkt die Frage nach Beginn und Art des Einflusses Caravaggios auf die spanische Malerei des Fühbarock bildete, war die Erkenntnis, dass für Tristán wie für fast die gesamte spanische Malerei des ersten Viertels des 17. Jahrhunderts der florentinische Spätmanierismus eine wesentliche und bisher wenig beachtete Stilquelle bildete.¹ Nur Roberto Longhi hatte schon in einem 1927 erschienenen Aufsatz auf derartige Beziehungen hingewiesen, allerdings nicht im Falle Tristáns.² Nach Longhi unterscheidet sich die spanische Malerei dieser Zeit kaum von der gleichzeitigen florentinischen. Er belegt dies mit Beispielen aus den Kunstzentren Madrid, Valencia und Sevilla und betont vor allem das Nachleben florentinischer Traditionen in Madrid bis in die Zeit um 1630 sowie den Einfluss derselben auf die Entwicklung der sogenannten „Madridner Schule“ des Hochbarock. Vermittler und Bewahrer dieser Traditionen seien in erster Linie die am Madridner Hofe einflussreichen Brüder Bartolomé und Vicente Carducho, die auch zahlreiche Bildimporte aus Florenz veranlassten. Longhis Beobachtungen wurden bisher in der Forschung allerdings kaum ausgewertet.

In der vorliegenden Arbeit soll zunächst versucht werden, den Einfluss florentinischer Werke auf die Kunst des Toledaners Tristán und einige der in seinem Umkreis tätigen Maler anhand einiger Beispiele darzulegen. Sodann soll die schon von Longhi kurz angedeutete stilistische Abhängigkeit Ribaltas von Cigoli durch einige eigene Beobachtungen präzisiert werden. Der zweite Teil der Arbeit ist der Frage gewidmet, ob nicht einige Faktoren im Stil Zurbaráns, deren Herkunft bisher nicht erklärt worden ist, ebenfalls auf florentinische Traditionen zurückgeführt werden können.

Zum besseren Verständnis des Folgenden sei zunächst ein kurzer Überblick über die zu jener Zeit in Spanien tätigen florentinischen Maler gegeben.³ Im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts waren auf Veranlassung Philipps II. zahlreiche italienische Künstler zur Ausmalung des Escorial nach Spanien gekommen, neben Oberitalienern wie Luca Cambiaso, Antonio Campi, Pellegrino Tibaldi auch mehrere Florentiner, so Romulo Cincinnati, der seit 1567 bis zu seinem Tode im Jahre 1600 in Spanien lebte, ein Schüler Salviatis, dessen Werke den Einfluss Raffaels und des florentinischen und römischen Spätmanierismus zeigen. Mitarbeiter Cincinnati war Patricio Caxés (bzw. Patrizio Cagiesio) aus Arezzo. Von 1585 bis 1588 war Federico Zuccaro am Escorial tätig. Sein Begleiter war der Florentiner Bartolomé Carducho

¹ Sabine Jacob, Luis Tristán, Maschinenschriftdissertation, Freiburg/Br. 1961. Der erste Teil des vorliegenden Aufsatzes greift auf Ergebnisse zurück, die bereits in der zitierten Dissertation niedergelegt wurden.

² Roberto Longhi, Un San Tomaso del Velazquez e le congiunture italo-spagnole tra il '5 e il '600, in: *Vita Artistica* II, 1927, p. 4-12 (die Bemerkungen zu den florentinischen Einflüssen p. 6 ff.).

³ Vgl. hierzu Fray Julián Zarco Cuevas, Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613), Madrid 1932.

(Bartolomeo Carducci). Sowohl Patricio Caxés († 1617) wie Bartolomé Carducho († 1608) blieben bis zu ihrem Tode in Spanien. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts, nach Abschluss der Arbeiten am Escorial, arbeiten sie für Philipp III. in Valladolid und Madrid.⁴ Die Gemälde Bartolomé Carduchos zeigen einen in der florentinischen Tradition stehenden Stil, der gelegentlich Beziehungen zu dem geklärten Manierismus Santi di Titos und seines Kreises erkennen lässt.⁵ Hauptsächlich auf seinen Einfluss sind die grossen Bildimporte aus Florenz in die spanische Hauptstadt zurückzuführen.⁶ Vicente Carducho, der jüngere Bruder Bartolomés (1576–1638), der schon als Knabe mit seinem Bruder nach Spanien gekommen war, blieb ebenfalls dort. Er lebte meist in Madrid, wo er — seit 1609 Hofmaler — einen grossen Einfluss besass und als Vertreter einer traditionsgebundenen, klassizistischen und bewusst anticaravaggiesken Richtung der Rivale und Gegenspieler von Velazquez war. Er unternahm mehrfach längere Reisen nach Italien.⁷ Seine Anschauungen zur Kunst hat er in den 1633 erschienen „*Diálogos de la Pintura*“ niedergelegt.⁸ Carducho arbeitete zeitweise zusammen mit Eugenio Caxés, dem bereits in Spanien geborenen Sohne des oben erwähnten Patricio. Der meist vertretenen Ansicht, dass der Stil dieser Maler im Laufe ihres Aufenthaltes in Spanien spezifisch spanische Züge angenommen habe bzw. von dem sogenannten „spanischen Realismus“ geprägt worden sei⁹, hat Longhi zu Recht die These von der Fortdauer des florentinischen Charakters ihrer Malerei entgegengesetzt. Er wies in diesem Zusammenhang darauf hin, dass ein Bild, das immer als ein besonders charakteristisches Beispiel für die „Hispanisierung“ der Kunst des Eugenio Caxés gegolten hatte, die „Verteidigung von Cadiz“ im Prado, in Wirklichkeit von Zurbarán stamme — eine Vermutung, die sich inzwischen hat bestätigen lassen.¹⁰

Die Tatsache, dass ein Werk Zurbaráns dem Florentiner Caxés zugeschrieben werden konnte, kann andererseits als eine indirekte Bestätigung der im zweiten Teil dieser Arbeit vertretenen These von einem Einfluss der spätmanieristischen Florentiner Malerei auch auf Zurbarán gewertet werden.

⁴ Das wichtigste Unternehmen war die Ausmalung des Schlosses El Pardo ab 1607, an dem außer den Genannten auch Eugenio Caxés und Vicente Carducho teilnahmen.

⁵ Zu nennen sind hier vor allem der Tod des hl. Franziskus von 1593 in Lissabon (abgebildet bei George Kubler und Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal* [Pelican History of Art], 1959, Taf. 115 B) und das Abendmahl von 1605 im Prado (Inv. Nr. 68), Abb. 28. Eine Kreuzabnahme im Prado ist eng vergleichbar mit einem Bild gleichen Themas von Aurelio Lomi in S. Salvi, Florenz.

⁶ Bei folgenden Malern wird von besonders häufigen und grossen Sendungen nach Spanien berichtet: Gregorio Pagani; Pietro Sorri, der 1607 einen Neffen über Livorno mit einer Schiffsladung von Bildern nach Spanien sandte. Wie Baldinucci berichtet, malte Sorri wiederholt zusammen mit seinem Lehrer Passignano grosse Historiendarstellungen für spanische Auftraggeber, und zwar in solcher Anzahl, dass beide Künstler danit Tausende von Scudi verdient hätten: *Filippo Baldinucci*, Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua, Ausgabe Florenz 1845–47, Bd. III, p. 46 (Vita Paganis) und p. 458 (Vita Sorris).

Vergleiche hierzu auch Hermann Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Berlin 1920, p. 410, und Alfonso E. Pérez Sánchez, Borgianni, Cavaronzi y Nardi en España, Madrid 1964, p. 7–10, sowie derselbe, Pintura italiana del S. XVII in España, Madrid 1965, p. 44 f., 485 ff.

⁷ So zu Beginn des 2. Jahrzehnts. Er besucht u.a. Florenz, wo er Mitglied der Akademie wird. Laut einer Matrikel aus dem Jahre 1630 war er in jenem Jahr ebenfalls in Florenz (Mitteilung von Gerhard Ewald).

⁸ In unserem Zusammenhang sind besonders die gegen Caravaggio als einen Anti-Michelangelo und indirekt gegen Velazquez gerichteten Stellen von Interesse (p. 94–95 in der Ausgabe von F. J. Sánchez Cantón, Fuentes literarias para la Historia del Arte Español, Bd. II, Madrid 1933).

⁹ So z.B. noch bei Enrique Lafuente Ferrari in: Breve Historia de la Pintura Española, 4. erw. Auflage, Madrid 1953, p. 239 ff.

¹⁰ Prado Nr. 656. Maria Luisa Caturla gelang es, den Beleg für die Bezahlung des Bildes an Zurbarán zu finden.



1 Luis Tristán, Himmelfahrt Mariä. Kunsthändel.

Einer 1631 datierten „Vision des hl. Franziskus“ von Carducho im Museum von Budapest, die als besonders repräsentativ für den als typisch spanisch bezeichneten „ikonischen Stil“ Carduchos galt, stellte Longhi sodann zwei bis in Einzelheiten übereinstimmende Darstellungen von Ligozzi gegenüber.¹¹

¹¹ Abgebildet bei Fernando Jiménez Placer, Historia del Arte Español, Barcelona-Madrid 1955, II, fig. 1287; Adolfo Venturi, Storia dell'arte italiana IX, 7, Mailand 1934, fig. 266-67.

I. EINFLÜSSE DER FLORENTINER KUNST AUF DIE MALEI IN TOLEDO UND VALENCIA IM ERSTEN VIERTEL DES 17. JAHRHUNDERTS.¹²

LUIS TRISTÁN

Luis Tristán (ca. 1586-1624) war Schüler Grecos und als solcher von 1603 bis 1606 in dessen Werkstatt tätig. Ganz von der Kunst seines Lehrers geprägt ist ein frühes, sicher noch im Atelier Grecos entstandenes Pfingstwunder im Museo Santa Cruz, das Tristán zugeschrieben werden kann. Dagegen zeigt das erste datierte Werk, das uns bekannt ist, die Heilige Familie der Sammlung Contini-Bonacossi in Florenz aus dem Jahre 1613, den Einfluss Caravaggios. In die dazwischenliegenden Jahre können nun einige Bilder eingeordnet werden, deren Stil nur durch die Kenntnis von Werken der von Santi di Tito ausgehenden Richtung der florentinischen Malerei aus dem Ende des 16. bzw. dem Beginn des 17. Jahrhunderts zu erklären ist. Als Beispiel mag die signierte Himmelfahrt der Maria dienen, die sich ehemals in der Sammlung Ceballos, später im Kunsthändel befand (Abb. 1). Tristán übernimmt hier zwar einige Motive von Greco, etwa die Figur des knienden Apostels im Vordergrund, die ähnlich auf Grecos Himmelfahrt der Maria in Chicago zu finden ist, oder den Typus der nach oberitalienischer Tradition stehend, mit ausgebreiteten Armen in die Höhe schwebenden Muttergottes. Sonst bestehen jedoch kaum mehr Beziehungen zu der Kunst seines Lehrers. Für die Komposition Tristáns ist charakteristisch die Teilung des Bildfeldes in zwei voneinander getrennte Zonen: unten die Gruppe der Apostel mit dem Grab, oben, über einer Wolkenbank, von Putten umgeben, die Muttergottes. Das dargestellte Geschehen ist jeweils annähernd bildparallel angeordnet. Die Figuren sind in einfacher Reihung nebeneinandergesetzt, oft werden sie in betonter Profilstellung gegeben, und fast immer ist ihre Haltung und Anordnung auf die Bildfläche bezogen, und sei es nur durch die Stellung eines Fusses etc. Der Unterschied zu der Komposition Grecos, wo innerhalb der Fläche alle Formen zueinander in Beziehung gesetzt werden und die Figuren sich frei im Raum bewegen, ist evident. An die Stelle der pastosen Malweise Grecos ist bei Tristán eine von der Zeichnung ausgehende Darstellungsweise getreten. Die Körperperformen sind mit einer metallisch wirkenden Härte und Präzision wiedergegeben. Nur die Köpfe der Figuren im Hintergrund sind mit einem leichten Sfumato überzogen. Die genannten Merkmale, die das Bild Tristáns von Werken seines Lehrers unterscheiden, finden wir ausnahmslos bei Bildern Santi di Titos und seiner Schule. Einige Beispiele seien hier angeführt: Bereits vom Thema gut vergleichbar ist eine ca. 1595 entstandene Darstellung einer Madonna mit Heiligen von Jacopo da Empoli in der SS. Annunziata (Abb. 2) oder eine solche von Santi di Tito in S. Stefano in Florenz (Abb. 37). Wir finden dort einen ähnlich bildparallelen Aufbau, die Gliederung der Bildfläche in zwei rechteckige Zonen, die symmetrische Anordnung der Figuren. Der rationalen Kühle, die den Bildaufbau bestimmt, entspricht die Härte der Einzelformen, das gleichmäßige helle Licht. Jeder Körper ist wie bei Tristán klar gezeichnet und modelliert und scharf gegen den Raum abgesetzt.

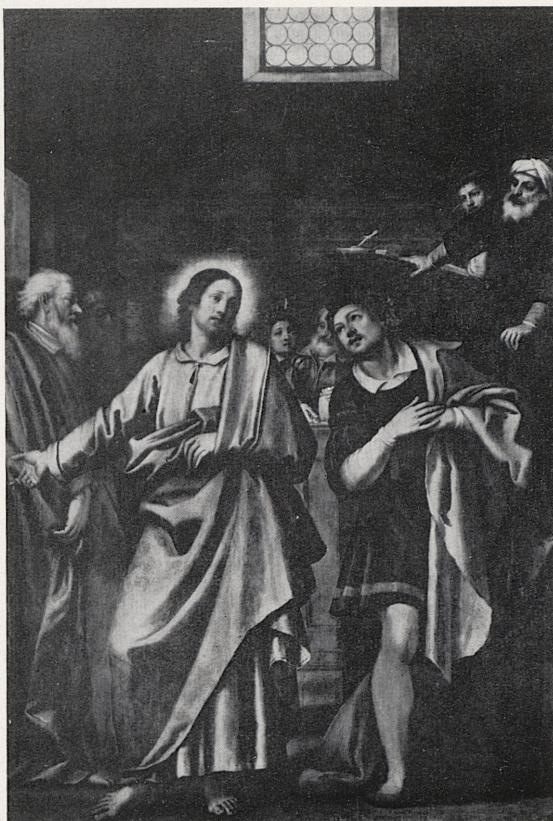
Im Detail sind es die Typen der Figuren mit ihrer steifen Haltung, den gespreizten Gärden und vor allem die Gewänder mit ihren scharfen, eckig brechenden Falten, die bei Tristán an florentinische Art erinnern. Ähnliches finden wir bereits bei Andrea del Sarto.

¹² Nicht berücksichtigt wird der um die Jahrhundertwende in Toledo tätige Fray Juan Sánchez Cotán, von dem weiter unten im Zusammenhang mit Zurbarán noch zu sprechen sein wird (vgl. S. 153 f. und Anm. 58).

Alle im folgenden erwähnten Bilder Tristáns sind in dem Werksverzeichnis der unter Anm. 1 zitierten Dissertation aufgeführt, wo auch die ältere Literatur angegeben ist.



2 Jacopo Chimenti da Empoli, Madonna mit Heiligen. Florenz, SS. Annunziata.



3 Matteo Rosselli, Berufung des Matthäus. Florenz, S. Salvi.



4 Jacopo Chimenti da Empoli, Verkündigung, 1603. Florenz, S. Trinita.

Unter den etwa gleichzeitig entstandenen Werken können der Himmelfahrt Mariä von Tristán die Rosselli zugeschriebene und in das zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zu datierende Berufung des Matthäus in S. Salvi in Florenz (Abb. 3), von Empoli ausser dem oben genannten Bilde die Verkündigung von 1603 in S. Trinita in Florenz (Abb. 4) und die Assunta von 1612 in S. Benedetto Bianco¹³ gegenübergestellt werden.

Die zuletzt genannten Bilder zeigen auch das im Vergleich zu Santi di Tito schon etwas schärfere, kräftiger modellierende Licht, das für Tristáns Darstellung charakteristisch ist und der späteren Stilstufe entspricht. In dieser Hinsicht vergleichbar sind auch die römischen Werke Passignanos oder Cigolis „Petrus auf dem Meer“ von 1610 im Pitti (Abb. 13). Man beachte den Lichtreflex auf den runden Stirnen der Apostel Tristáns bzw. des Petrus bei Cigoli.¹⁴

¹³ Abgebildet bei *Simonetta de Vries*, Jacopo Chimenti da Empoli, in: *Rivista d'Arte* 15, 1933, p. 359, fig. 21.

¹⁴ Gut vergleichbar sind z.B. zwei Aposteldarstellungen Passignanos, in denen bereits — wie in dem oben genannten Bilde Cigolis — eine Wirkung Caravaggios spürbar wird (*Venturi* a.a.O. fig. 357-58). Von Tristán wäre in diesem Zusammenhang noch das Abendmahl in Cuerva anzuführen, das etwas später als die Himmelfahrt Mariae entstanden sein wird.

Dem möglichen Einwand, dass es sich bei den zur Gesamtkomposition angeführten Vergleichsbeispielen um traditionelle Bildtypen handelt, bei denen eine derartige Komposition zudem bereits vom Thema her gegeben erscheint, kann mit dem Hinweis auf die völlig andersartigen Darstellungen begegnet werden, wie wir sie bei entsprechenden Themen im 16. Jahrhundert in Venedig, in Bologna und hiervon ausgehend dann auch in Rom finden, wo ein durchgehender Bewegungszug die Figuren miteinander verbindet und der Bildraum nur als Teil, als — scheinbar willkürlich gewählter — Ausschnitt eines grösseren, kontinuierlichen Raumes erscheint, in den der Einblick von den verschiedensten Richtungen aus erfolgen kann.¹⁵ Dies war die modernere, zukunftsreichere Gestaltungsweise. Über Greco, dessen *Assunta* hier anzuschliessen wäre, war sie Tristán als künstlerische Möglichkeit bekannt. Die Wahl einer so viel altertümlicheren Bildform ist daher als bewusste Entscheidung zu werten. Nun ist es charakteristisch für Santi di Tito und die ihm nahestehenden Künstler, dass sie bei ihrem Versuch einer Überwindung des Manierismus auf Formen des frühen 16. Jahrhunderts zurückgreifen. Während dagegen parallele Bestrebungen in der zeitgenössischen italienischen Malerei meist eklektizistischen Charakter haben, bleibt Santi di Titos Reform ganz innerhalb florentinischer Formtraditionen. Als spezifisch florentinisch müssen gelten: die Bedeutung, die der Zeichnung zugewiesen wird, die etwas unakzentuierte Erzählungsweise mit einfacher Reihung der Figuren, vor allem aber das Verhältnis zum Raum, das sich grundlegend von dem oben beschriebenen in der venezianischen oder bolognesischen Malerei unterscheidet. In Florenz wird der Raum als eine von der Bildebene als vorderster Begrenzung ausgehende kastenartige Bühne gebildet, auf der das Geschehen in verschiedenen Tiefenschichten, meist unter deutlicher Bezugnahme auf den Beschauer, angeordnet wird. Es gibt immer ein „vorne“ und ein „hinten“. Der Bildrand wird ebenso wie die Bildebene als Grenze des dargestellten Bildraumes empfunden und entsprechend in die Komposition einbezogen. Diese charakteristisch florentinische Raumauffassung wird uns im folgenden noch mehrfach beschäftigen. Sie lässt sich ebenso wie die übrigen, oben angeführten Elemente bis ins Quattrocento zurückverfolgen. Und es sind eben diese Elemente, die auch den Stil der Himmelfahrt Tristáns bestimmt hatten.

Florentinische Bilder konnte Tristán in Madrid kennenlernen. Wir wissen nicht, wo er sich in den Jahren nach seinem Ausscheiden aus dem Atelier Grecos, in dem er zuletzt 1607 bezeugt ist, aufgehalten hat. Erst 1613 erscheint sein Name wieder in den Toledaner Archiven. Sein damaliger Stil ist uns durch die 1613 datierte Heilige Familie der Sammlung Contini-Bonacossi bekannt (Abb. 7). Da die Himmelfahrt zweifellos früher entstanden ist, muss die erste Begegnung mit florentinischen Künstlern oder deren Werken zwischen 1607 und 1613 stattgefunden haben. Es wäre denkbar, dass Tristán nach Abschluss seiner Lehrzeit in das nicht weit entfernte Madrid ging, das seit 1606 ständige Residenz des Hofes und ein natürlicher Anziehungspunkt für einen jungen Künstler war.¹⁶ Hier arbeiteten zu jener Zeit die Florentiner Bartolomé und Vicente Carducho, Patricio und Eugenio Caxés sowie Angelo Nardi.¹⁷ Tristán könnte das Abendmahl Bartolomé Carduchos von 1605, damals vermutlich im Al-

¹⁵ Man vergleiche u.a. Annibale Carraccis Himmelfahrt Mariae im Prado oder Tizians Darstellungen des Themas.

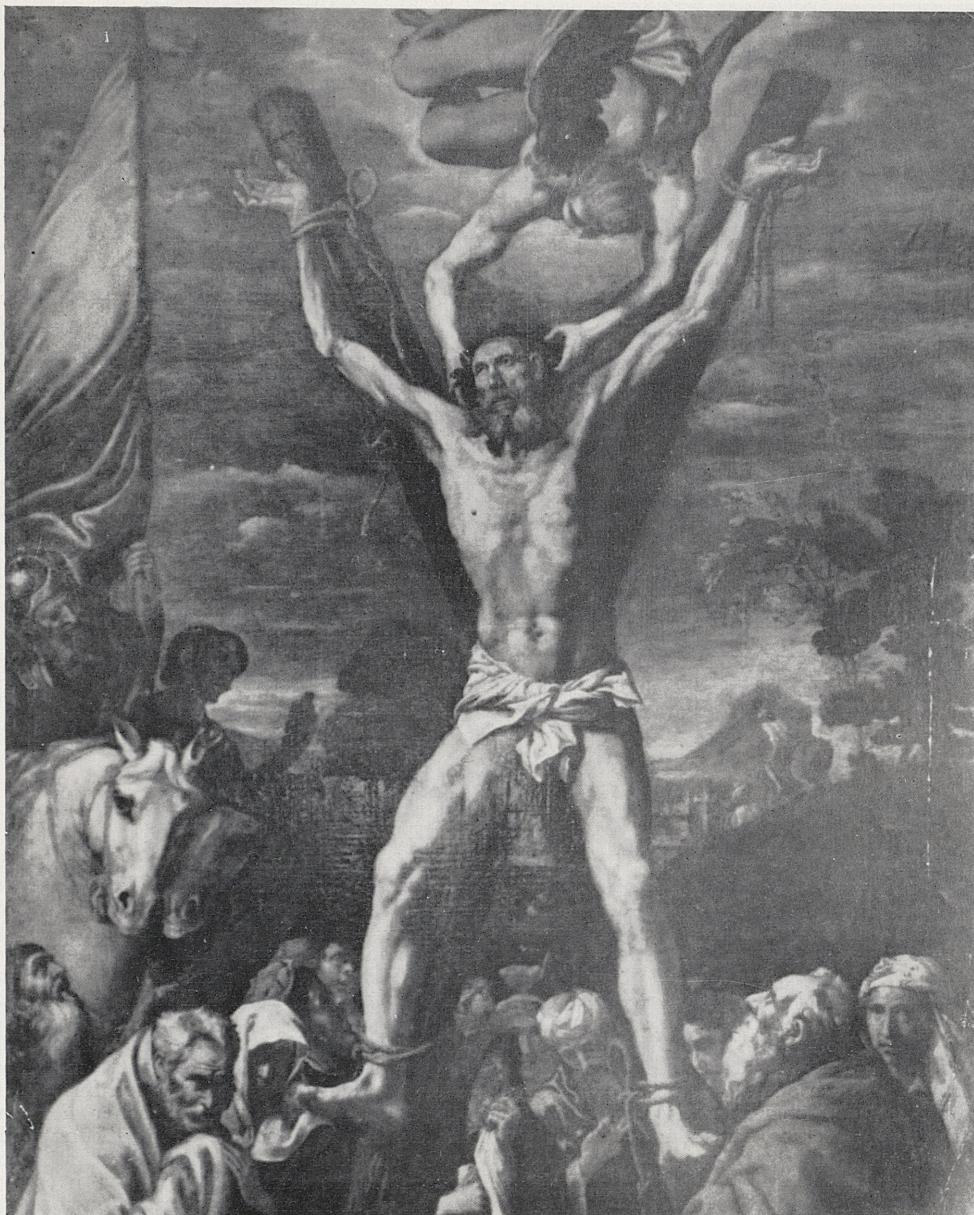
¹⁶ Es könnte sich allerdings nur um einen oder mehrere kurze Aufenthalte gehandelt haben, da sich mehrere aus stilistischen Gründen in die Periode zwischen 1607 und 1613 zu datierende Bilder Tristáns heute noch in Toledo befinden und aller Wahrscheinlichkeit nach auch dort gemalt wurden.

¹⁷ Angelo Nardi wurde 1584 in Florenz geboren, ging mit 17 Jahren nach Venedig und kam 1607 nach Spanien, wo er für den Hof tätig war. Sein Stil zeigt eine Verbindung mittelitalienischer bzw. florentinischer und oberitalienischer Elemente. Vgl. zu Nardi A. E. Pérez Sánchez, Borgianni usw., a.a.O.



5 Vicente Carducho, Predigt Johannes des Täufers, 1610. Madrid, Academia de San Fernando.

cázar, heute im Prado (Abb. 33), gekannt haben. Wie schon erwähnt, muss auch mit dem Vorhandensein importierter Bilder aus Florenz selbst gerechnet werden. Weniger gut vergleichbar erscheint zunächst der Stil Vicente Carduchos und der seines Mitarbeiters Eugenio Caxés in den für diese Zeit gesicherten Darstellungen wie der Predigt Johannes des Täufers von Carducho in der Academia San Fernando (Abb. 5) oder des Pfingstwunders von Caxés in der Sammlung Adanero in Madrid, deren unruhige Lichtführung, unplastische, oft unscharfe



6 Luis Tristán, Kreuzigung des hl. Andreas. Havanna (Cuba), Colegio del Belén.

Formen und helle bunte Farben sich an den Manierismus von Pontormo anlehnen. Die typisch florentinische Komposition des Bildes von Carducho — oder eines ähnlichen — könnte jedoch auf Tristáns Kreuzigung des hl. Andreas in Havanna auf Cuba gewirkt haben, die wenig später als die Himmelfahrt entstanden sein wird (Abb. 6). Verwandt sind sowohl die Komposition wie die Wiedergabe des kräftigen muskulösen Körpers des Heiligen mit der trockenen, harten Zeichnung der anatomischen Details.



7 Luis Tristán, Heilige Familie, 1613. Florenz, Sammlung Contini-Bonacossi.

Die 1613 entstandene Heilige Familie in Florenz (Abb. 7) zeigt dann einen völlig veränderten Stil, der bereits die Kenntnis der Kunst Caravaggios voraussetzt. Tristán wendet die Prinzipien Caravaggios, soweit es sich um die Art der Wiedergabe eines Körpers bzw. um das Verhältnis von Licht, Raum und Körper und die realistische Charakterisierung stofflicher Werte handelt, mit viel Verständnis an. Auch die Farbigkeit und der dunkelbraune Grund sind caravaggesk.¹⁸ Den Bildvorstellungen des 16. Jahrhunderts verhaftet bleibt dagegen die Gesamtkomposition, die auf den Betrachter hin angelegte Gruppierung der Figuren innerhalb der Bildfläche, das Fehlen einer Beziehung der Figuren zueinander. Die Konsequenzen, die sich aus den Neuerungen Caravaggios für das gesamte Bildgefüge ergaben, hatte er nicht erkannt. Es ist daher auch nicht erstaunlich, dass Tristán, der nun bis zu seinem Tode 1624 in Toledo, also in der Provinz, bleibt, keine weiteren Schritte in Richtung auf eine echt barocke Kunst vollzieht, sondern eher wieder auf manieristische Darstellungsformen zurückgreift.

¹⁸ Longhi nimmt hier eine Beeinflussung Tristáns durch Borgianni an (a.a.O. p. 8), der Tristán die Neuerungen der Kunst Caravaggios vermittelt hätte. Beziehungen zu Werken Borgiannis lassen sich in verschiedener Hinsicht beobachten. Vergleichbar ist zunächst bei Bildern Borgiannis, die noch während seines ersten Spanienaufenthaltes entstanden (vor 1602) — also noch vor der Begegnung mit Caravaggio — die Art, wie manieristische Stilelemente mit solchen der Kunst Grecos verbunden werden, so etwa bei den Kreuzigungsdarstellungen Borgiannis in Cadiz und Toledo und Tristáns früher Kreuzigung im Hospital Provincial in Toledo. Bei einigen nach 1613 entstandenen Bildern Tristáns könnten einzelne Motive sowie manches in der Farbigkeit die Kenntnis caravaggesker Werke Borgiannis, wie sie teils während eines zweiten Aufenthaltes in Spanien 1605, teils in Italien für spanische Bestseller gemalt wurden, vermuten lassen. Die Art der Übernahme der künstlerischen Prinzipien Caravaggios selbst spricht jedoch eher für eine direkte Kenntnis von Werken Caravaggios durch Tristán. Gerade jene für Borgianni charakteristische Verbindung caravaggesker und venezianischer Elemente mit ihrer Tendenz zu einer Auflösung der Körperperformen durch die unruhige Lichtführung finden wir bei Tristán nicht. In der festen, plastischen Wiedergabe der Körper steht Tristán Caravaggio selbst näher als Borgianni. Das von Longhi Borgianni zugeschriebene Malerselbstbildnis im Prado (Inv. Nr. 877), das stilistisch am besten mit Werken Tristáns zu vergleichen ist, stammt kaum von Borgianni sondern ist vermutlich ein Selbstbildnis Tristáns von ca. 1618 (siehe zu Borgianni das unter Anm. 6 zitierte Buch von A. E. Pérez Sánchez sowie den Aufsatz von S. Jacob über das Selbstbildnis in der in Druck befindlichen Festschrift für Kurt Bauch).

Ein direkter Einfluss Caravaggios auf Tristán steht insofern durchaus im Bereich der Möglichkeiten, als mit dem Vorhandensein von Bildern Caravaggios — Originalen und Kopien — in Spanien schon früh gerechnet werden muss. Vgl. hierzu J. Ainaud, Ribalta y Caravaggio, in: Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona V, 1947, p. 380–396. Zu der Frage des spanischen Caravaggismus allgemein vergleiche auch Halldor Soehner, Velazquez und Italien, I, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 18, 1955, S. 1–39; ders., Forschungs- und Literaturbericht zum Problem des spanischen Caravaggismus, in: Kunstchronik 10, 1957, p. 31–37.

¹⁹ Zum Beispiel der Hl. Petrus in S. Pedro Martir, der an den zerstörten Berliner Matthäus denken lässt, oder der Hl. Dominikus im Greco-Museum in Toledo, wo ein oberitalienischer Bildtypus mit einer caravaggesken Durchführung verbunden wird (abgebildet u.a. in Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660–1960. 2 Bde., Madrid 1960, Taf. 183/84).



8 Luis Tristán, Anbetung der Hirten, 1616. Yepes, Pfarrkirche, Hochaltar.

Es entstehen in den nächsten Jahren zwar noch einige caravaggiesk wirkende Bilder¹⁹, doch erhalten, wie zu zeigen sein wird, andere Stilelemente im Laufe der Zeit eine immer stärkere Bedeutung. Von den 1616 entstandenen Bildern an dem Hochaltar der Pfarrkirche in Yepes — sechs christologischen Szenen und acht Halbfiguren von Heiligen — geht die Geisselung Christi sicher auf ein Werk aus dem engeren Umkreis Caravaggios zurück; auch die beiden von dem Altar stammenden, heute im Prado bewahrten Halbfiguren weiblicher Heiliger wirken caravaggiesk. In den übrigen Bildern verbinden sich die caravaggiesken mit venezianischen und vor allem wieder mit florentinischen Zügen.



9 Luis Tristán, Himmelfahrt Christi, 1616.
Yepes, Pfarrkirche, Hochaltar.



10 Luis Tristán, Kreuztragung, 1616. Yepes,
Pfarrkirche, Hochaltar.

Dies gilt z.B. für die Auferstehung, die dem Typus der Auferstehungsdarstellungen bei Santi di Tito, Passignano, Cigoli entspricht, für die ähnlich angelegte Himmelfahrt (Abb. 9), die Kreuztragung (Abb. 10), die Anbetung der Hirten (Abb. 8) sowie die Epiphanie. Bei letzterer, die sich im Aufbau Darstellungen wie etwa Ottavio Vanninis Anbetung der Könige in S. Gaetano, Florenz, anschliesst, übernahm Tristán auch einige Motive aus einem Bild J. B. Maynos, der in unserem Zusammenhang ebenfalls von Interesse ist.

Juan Bautista Maino (1579-1649)²⁰, in Spanien geboren, aber italienischer Abkunft, erhielt seine Ausbildung offensichtlich in Italien. Seine frühesten datierten Werke, die 1612 entstandenen Fresken und Gemälde für S. Pedro Martir in Toledo (die Gemälde heute teils im Prado, teils in Villanueva y Geltrú und in der Eremitage) sind bereits stark von Caravaggio beeinflusst. Dieser Einfluss mischt sich mit lombardischen sowie mit toskanischen Elementen. Die glänzenden Stoffe, manches in der Farbigkeit, der helle Bildraum liessen an die besondere Art der Aufnahme Caravaggios durch Gentileschi denken.²¹ Maynos Darstellung des Pfingst-

²⁰ Vgl. zu Maino Enriqueta Harris, Aportaciones para el estudio de Juan Bautista Maino, in: Revista Española de Arte XII, 1934/35, p. 333-39. Hier die wichtigsten Abbildungen. Zur spanischen Herkunft vergleiche Fray Antonio García Figar, Fray Juan Bautista Maino, Pintor Español, in: Goya 25, 1958, p. 6 ff. Siehe auch Soehner, Kunsthchronik 1957, p. 35.

²¹ R. Longhi, Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia, in: Proporzioni I, 1943, p. 50.

festes im Prado ist dagegen in der Komposition dem Bilde Santi di Titos in S. Spirito in Prato vergleichbar. Auf den toskanischen Charakter der Epiphanie im Prado hatte bereits Luigi Grassi hingewiesen und sie mit der Darstellung gleichen Themas von Aurelio Lomi in S. Spirito in Florenz verglichen.²² Charakteristisch ist ausser der Komposition die kühle schimmernde Pracht der Stoffe und Gefässe. Mayno scheint Toledo bald wieder verlassen zu haben und hat dort keine grössere Wirkung ausgeübt. In Madrid, wo er später tätig ist, schliesst er sich dem Kreis um Carducho an.

Bei Tristáns Anbetung der Hirten in Yépes (Abb. 8) könnte noch der links kniende Hirte, obwohl im Motiv von Bassano herkommend, in der Haltung und der realistischen Wiedergabe des Einzelnen auf Anregungen durch Caravaggio zurückgehen. Man vergleiche den Bauern bei der Madonna di Loreto. Die symmetrische Komposition, die Gliederung des Bildraumes mittels einer bildparallelen Stufe in zwei hinter- bzw. übereinanderliegende Zonen, die gedrängte Anordnung der Figuren sind jedoch uncaravaggesk. Wir finden Entsprechendes dagegen bei Poccetti oder in verschiedenen Entwürfen Empolis zu Darstellungen des gleichen Themas.²³ Auch die Farbigkeit, die von einem grauen Grundton ausgeht, dem sich die kühlen, bunten Lokalfarben — darunter in manieristischer Art changierende Töne — unterordnen, sowie das grautonige Inkarnat und schliesslich ein eigenartiger Dunst, der die Figuren umgibt, finden sich ähnlich bei Werken Empolis.

Während die Anbetung der Hirten in der Wiedergabe der einzelnen Körper und Gegenstände noch eine an Caravaggio erinnernde Festigkeit der Formen und das Bestreben nach einer naturgetreuen und differenzierenden Wiedergabe stofflicher Werte erkennen lässt, zeigt sich in anderen Bildern dieses Altars, die vielleicht etwas später entstanden sind, ein Abnehmen dieser Qualitäten. Dies gilt besonders für die Himmelfahrt und Kreuztragung (Abb. 9, 10) und einige der kleinen Halbfiguren (Abb. 18). Es fällt dort zudem eine neue Weichheit der Formen auf, eine stärkere Betonung des Gefühlsgehaltes, ein gewisses Pathos. Auch dient das Licht nicht mehr wie bisher in erster Linie der plastischen Darstellung der Körper im Raum, sondern wird effektvoll, als eigener Bildwert benutzt. Die beleuchteten Partien, etwa auf den Gesichtern der beiden Frauen bei der Himmelfahrt Christi, wirken wie selbständige, vom Körper abgelöste Formen. Wie zu zeigen sein wird, könnte hier ein Einfluss jenes Caravaggismus vorliegen, wie wir ihn in der zweiten Hälfte des ersten Jahrzehnts in Florenz etwa bei Cigoli finden.

Es sei hier ein kurzer Exkurs zum Stil und zur kunstgeschichtlichen Stellung Cigolis erlaubt, dessen Werke uns auch im Zusammenhang mit Ribalta noch beschäftigen werden.

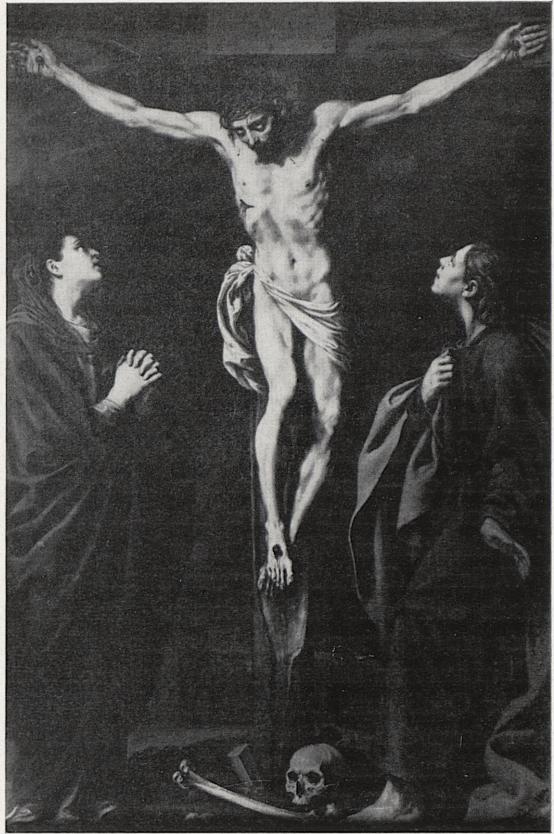
Cigoli beginnt mit einem Manierismus in der Art Pontormos und Alessandro Alloris, bemüht sich jedoch bald um eine Auflockerung dieses Stils durch die Aufnahme baroccesker und venezianischer Elemente. Einen Höhepunkt in der Entwicklung dieses oberitalienisch-florentinischen Mischstils bildet die bekannte Steinigung des Stephanus von 1597 mit der frei und natürlich wirkenden Anordnung der lebhaft bewegten und dramatisch agierenden Figuren, der verhältnismässig weiten Landschaft und den kräftigen, die Dramatik des Geschehens steigernden Lichteffekten. Bei der Mehrzahl seiner Werke bleiben jedoch die florentinischen Elemente in der Komposition und der Gliederung des Bildraumes weiterhin vorherrschend.

²² L. Grassi, Incontro con il giovane Velazquez, in: L'Arte N. S. XIII, 1942, p. 185.

²³ Von Poccetti ist vergleichbar die Geburt Christi von 1597 in Florenz, Gallerie, die auch im Motivischen Übereinstimmungen mit dem Bilde Tristáns zeigt, so in den niederländisch anmutenden genrehaften Zügen (Abb. in „Mostra del Cigoli e del suo ambiente“, Catalogo a cura di Mario Bucci, Anna Forlani, Luciano Berti, Mina Gregori, San Miniato 1959, Taf. XCI). Die erwähnten Zeichnungen von Empoli befinden sich in den Uffizien, Gab. Stampe e Disegni, No. 925 F, 9273 F, 929 F. Vor allem bei der zuletzt genannten sind auch die einzelnen Figurentypen sehr verwandt.



11 Lodovico Cigoli, Kreuzabnahme, 1608. Florenz, Palazzo Pitti.



12 Luis Tristán, Kreuzigung mit Maria und Johannes. Madrid, Sammlung Lafora.

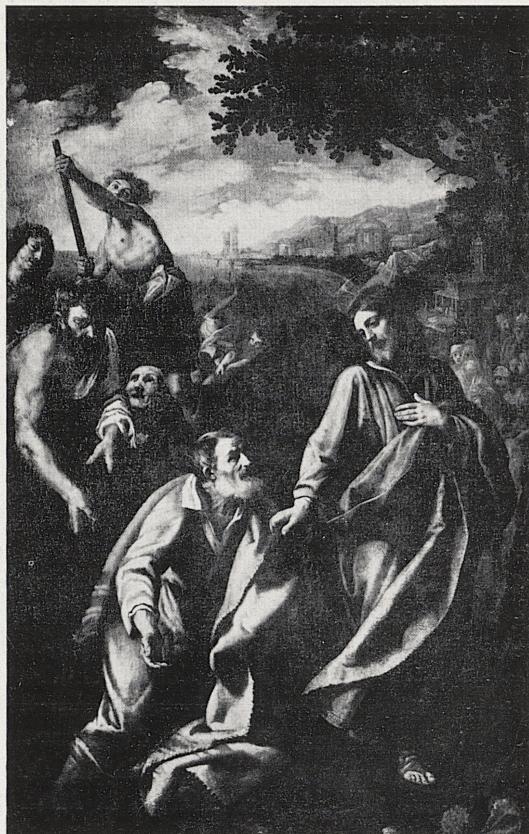
Der oberitalienische Einfluss zeigt sich hauptsächlich in der neuen Bedeutung, die dem Licht zugemessen wird und in der lockeren, malerischen Wiedergabe des Einzelnen. Wichtig ist hierbei, dass das Licht bei Cigoli die Figuren meist nur in einer vorderen Ebene zu streifen scheint, einige Partien gleissend hell aufleuchten lässt, während andere im Dunkel verschwimmen. Es hat nur eine geringe modellierende Funktion, dient nicht der Steigerung der Plastizität eines Körpers, sondern scheint von der plastischen Form unabhängig zu sein. Die im höchsten Licht stehenden Partien wirken oft flach, eigenartig körperlos. Das Licht wird so zu einem eigenständigen Faktor innerhalb der Bildgestaltung. Als Beispiele können etwa die Verkündigung von 1596 in der Kirche der Cappuccini dei Montughi in Florenz²⁴ oder das Martyrium des hl. Petrus Martyr in S. Maria Novella (Abb. 29) dienen. Ein weiteres Merkmal der Kunst Cigolis ist eine gewisse Sentimentalität, eine lyrisch-weiche Interpretation des Dargestellten. Es sind dies bereits Grundzüge der späteren Florentiner Barockmalerei. Wir finden zu gleicher Zeit ähnliches bei Ligozzi, Passignano, Pagani u.a.

Im Jahre 1604 geht Cigoli nach Rom. In Konkurrenz mit Caravaggio, Passignano und anderen malt er dort 1606 einen *Ecce Homo*, der sich heute im Pitti befindet. Das Bild zeigt

²⁴ Alle hier erwähnten Bilder Cigolis sind in dem unter Anm. 23 zitierten Ausstellungskatalog abgebildet.

die Auseinandersetzung mit Caravaggio: die nahe Distanz, die rationalere und stärker auf den Körper bezogene Lichtführung. Doch bleiben die oben beschriebenen Stilelemente weiterhin spürbar. Das Licht ist vordergründiger als bei Caravaggio, streift die Figuren mehr als dass es sie umfasst und als greifbare Körper aus dem dunklen Grunde heraushebt. Es fällt zudem eine gewisse Schönlingskeit auf, ein ästhetisches Rafinement, das sich auch in der noch manieristischen Farbigkeit äussert. Durch die Brüstung im Vordergrund wird außerdem ein Bühneneffekt erreicht, wird nach florentinischer Art auf die Bildebene Bezug genommen. Für die 1608 entstandene Kreuzabnahme, ebenfalls im Pitti (Abb. 11), gilt Ähnliches. Diese lässt sich nun mit Werken Tristáns aus der zweiten Hälfte des zweiten Jahrzehnts vergleichen, z.B. mit den schon erwähnten beiden Bildern in Yepes (Abb. 9, 10) oder der Kreuzigung mit Maria und Johannes in der Sammlung Lafora, Madrid (Abb. 12).²⁵ Wir finden dort die gleiche vordergründige Lichtführung, bei der die Figuren trotz kräftiger Körperformen flach erscheinen. Die im Schatten liegenden Partien werden zu dunklen Scheiben, deren Silhouetten sich scharf vor einem helleren Grunde abheben — so etwa bei der Maria Cigolis und dem Johannes oder der Maria der Auferstehung Tristáns. Im einzelnen vergleiche man die Gewandpartien mit ihren harten Brüchen bei der im Vordergrund der Kreuzabnahme sitzenden Maria und dem Johannes der Auferstehung oder die Figuren des Johannes bei Cigoli und bei der Kreuzigung Tristáns. Der aus dem Bild blickende Mann im zweiten Plan der Kreuzabnahme Cigolis ist im Typus sowie in der die räumliche Distanz charakterisierenden Darstellungweise den entsprechenden Figuren bei der Himmelfahrt Tristáns geschwisterlich verwandt.

Die Kreuztragung in Yepes zeigt eine Adaption des venezianischen Landschaftsbildes an die florentinische Raumvorstellung, wie wir sie in Florenz um 1600 häufig in ähnlicher Form finden. Charakteristisch ist die steile Anordnung der das Bildfeld in der Breite und bis zum oberen Rand fast ganz füllenden grossen Figuren und Bäume im Vordergrund, die seitlich jeweils vom Bildrand überschnitten werden und nur in der Mitte einen Ausblick in eine entfernte Landschaft mit kleinen Figuren freilassen. Ein gutes Vergleichsbeispiel ist Cigolis Petrus auf dem Meer im Pitti (Abb. 13).

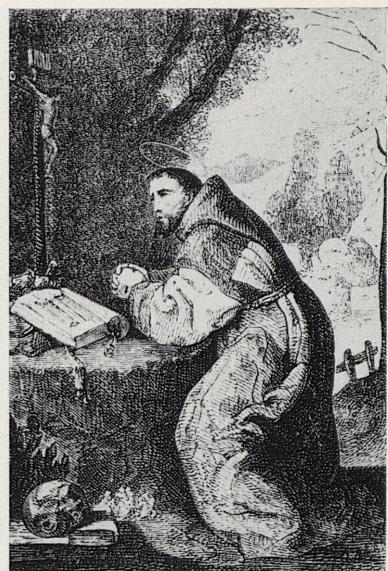


13 Lodovico Cigoli, Petrus auf dem Meere, 1610. Florenz, Pitti.

²⁵ Die Figur des Gekreuzigten geht auf einen von Greco geschaffenen Typus zurück.

Wir können mit einer gewissen Sicherheit annehmen, dass Tristán Bilder Cigolis — Originale oder Kopien — gekannt hat. Eine Replik des Hl. Franziskus der Sammlung Mazzelli in Rom — ähnlich dem Exemplar im Pitti — befindet sich noch heute in Toledo im Convento de Jesús y María, bezeichnenderweise als Werk Tristáns! Diesem steht nun ein signierter Hl. Franziskus von Tristán, der uns in einem Stich (Abb. 14) überliefert ist, in Anlage und Ausführung nahe.²⁶

Andererseits waren zu jener Zeit Vicente Carducho und Eugenio Caxés als Partner in Toledo tätig und konnten Tristán die Kenntnis der gleichzeitigen florentinischen Malerei vermitteln. Während, wie bereits erwähnt, die 1610 bzw. 1613 datierten Werke dieser Künstler einen Stil zeigten, der noch ganz dem Ende des 16. Jahrhunderts angehörte, lässt sich ab 1616 ein deutlicher Stilwandel erkennen, der nur auf einer erneuten direkten Berührung mit florentinischer Kunst beruhen kann. Zumindest von Carducho wissen wir, dass er ca. 1614 in Italien war und auch Florenz besucht hat.²⁷ Die Wirkungen dieses Aufenthalts werden in einer Reihe datierter Bilder der folgenden Jahre sichtbar. Carducho schliesst sich jetzt enger der von Santi di Tito ausgehenden, damals hauptsächlich von Empoli vertretenen Richtung an, wobei eine stärkere Plastizität der Formen und das intensivere Licht schon die frühbarocke Stufe zeigen. Die wichtigsten Beispiele dafür sind die Verkündigung am Hochaltar der Kirche des Convento de la Encarnación in Madrid von 1616 oder die nicht datierte, aber wohl der gleichen Zeit angehörende Enthauptung Johannes des Täufers in Cáceres (Abb. 15). Bei letzterer vergleiche man z.B. den Johannes mit seinem kräftigen, muskulösen Körper, dem grossen flächigen Gesicht und der Wendung schräg nach vorne mit dem Hl. Franziskus von Empoli bei den Cappuccini di Montughi in Florenz (Abb. 16). Die nach vorn schreitende Gestalt des Henkers mit dem wehenden Gewand folgt einem in Florenz verbreiteten Typus — vergleichbar wäre hier der Henker in dem Martyrium des Petrus Martyr von Cigoli in S. Maria Novella (Abb. 29). Carduchos Bild kann übrigens auch hinsichtlich der Gliederung des Bildraumes als ein Musterbeispiel florentinischer Kompositionsweise gelten und wird in diesem Zusammenhang noch zu besprechen sein. Die Beziehungen zu gleichzeitigen Werken Tristáns werden besonders deutlich bei einem Vergleich der genannten beiden Bilder Carduchos mit der Geburt Christi in Yepes (Abb. 8), die ihrerseits bereits mit Empoli verglichen worden war. Die Verkündigung im Convento de la Encarnación ist ihr sowohl in der Farbigkeit wie in den festen spröden Formen und dem eigenartigen Dunst, der die plastisch wiedergegebenen Figuren umhüllt, verwandt. Die auf Wolken knienden Engel mit den durch die Beleuchtung hervorgehobenen kräftigen nackten Armen, die wir ähnlich in vielen florentinischen Bildern der Zeit — z.B. bei Passignano²⁸ — finden, entsprechen im Typus denjeni-



14 Luis Tristán, Hl. Franziskus. Stich nach dem verschollenen Original.

²⁶ Das Bild befand sich ehemals in der Slg. Pereire (Nr. 58 des Verkaufskatalogs von 1868) und ist bei Charles Blanc, *Histoire de peintres de toutes les Ecoles, Ecole Espagnole*, Paris 1869, p. 206 im Stich wiedergegeben.

²⁷ Vgl. Anm. 7.

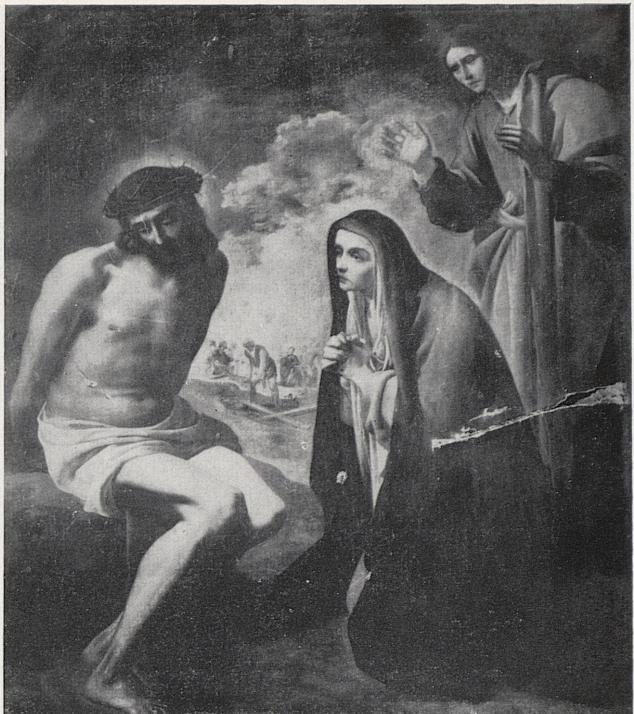
²⁸ Zum Beispiel in dessen Auferstehung der Tribuna der SS. Annunziata in Florenz. Man vergleiche aber auch entsprechende Figuren bei Poccetti u.a.



15 Vicente Carducho, Enthauptung Johannes des Täufers. Cáceres, Museum.



16 Jacopo Chimenti da Empoli, Hl. Franziskus. Florenz, Cappuccini di Montughi.



17 Eugenio Caxés, Schmerzensmann mit Maria und Johannes, 1617. Madrid, Convento D. Juan de Alarcón.

gen der Himmelfahrt Tristáns (Abb. 9). Der Henker in dem Bild in Cáceres ist fast identisch mit den aufgeschreckt auseinanderstrebenden Wächtern in der Auferstehung in Yepes.

Noch enger scheint die Beziehung zu Eugenio Caxés, dessen 1617 datierter Schmerzensmann im Kloster D. Juan de Alarcón in Madrid (Abb. 17) jenen Bildern in Yepes nahesteht, die oben mit Cigolis Spätstil verglichen wurden. Die stilistische Verwandtschaft — etwa mit Tristáns Himmelfahrt Christi in Yepes, aber auch mit Cigolis Kreuzabnahme im Pitti (Abb. 9, 11) — ist so evident, dass sie keiner Definition mehr bedarf. Da Carducho und Caxés nachweislich in den Jahren 1615, 1616, wahrscheinlich auch 1618 in Toledo gemeinsam tätig waren, ist eine direkte Beziehung zu Tristán vorauszusetzen, die sich auch durch weitere Vergleiche mit in dieser Zeit entstandenen Werken bestätigen lässt.²⁹ Sie macht die erneute

²⁹ 1614/15 entstehen die Malereien in der Capilla del Sagrario in Toledo, im wesentlichen Werkstattarbeiten. 1616 malt Caxés in der Kirche S. Leocadia das Gemälde mit der Titelheiligen für den Hochaltar (datiert und signiert). 1616 sind auch eine Kreuzigung Petri von Caxés und eine Kreuzigung des Andreas von Carducho datiert, die in der Sakristei der Kathedrale ausgestellt sind. Die Bilder des Hochaltares der Kirche des Klosters S. María de Guadalupe, die zur Hälfte von Carducho und zur Hälfte von Caxés stammen, waren 1618 vollendet. Da der architektonische Teil des Altars 1615 bei Jorge Manuel Theotocopuli — übrigens einem Freunde Tristáns — und die Skulpturen und Schreineraarbeiten bei anderen Toledaner Künstlern in Auftrag gegeben wurden, ist es wahrscheinlich, dass auch die Gemälde von Toledo aus geliefert wurden. Die Anbetung der Könige von Carducho an diesem Altar steht derjenigen Tristáns in Yepes nahe. Die Auferstehung von Caxés ist fast identisch mit der Tristáns. In diesem Falle könnte allerdings auch ein Einfluss Tristáns auf Caxés vorliegen: die Ver-

Aufnahme florentinischer Elemente zu einem Zeitpunkt, zu dem Tristán bereits unter dem Einfluss der Kunst Caravaggios gestanden hatte, verständlich.

Die Entwicklung der Toledaner Malerei in den folgenden Jahren ist bestimmt durch eine Verbindung verschiedenster Einflüsse. Allgemein lässt sich eine Tendenz zum Preziösen, Verfeinerten erkennen, eine Abwendung von dem Realismus der vorangegangenen Jahre. Die Formen werden weicher, zierlicher, eleganter, und eine immer stärkere Rolle wird dem Licht als eigenwertigem Gestaltungsfaktor zugewiesen. In Ansätzen war dies schon bei einigen Bildern in Yeps zu bemerken gewesen, besonders auffallend ist es dort bei einer Gruppe der Halbfigurenbilder (Abb. 18).

Um eine Abgrenzung der auch jetzt vorhandenen florentinischen Elemente gegenüber anderen stilbildenden Faktoren zu ermöglichen, scheint es notwendig, diese kurz zu charakterisieren.

Für die neue Bedeutung des Lichtes könnte eine Stilquelle die Kunst des späten Caravaggio bzw. der neapolitanische Caravaggismus gewesen sein, dessen Kenntnis der abwechselnd in Valencia und Toledo tätige Pedro Orrente vermitteln konnte.

Orrentes Kunst hatte sich zunächst unter dem Einfluss Grecos und der venezianischen Malerei, vor allem der Bassani, entwickelt. In seinem 1616 entstandenen Hl. Sebastian in der Kathedrale von Valencia (Abb. 19) steht er jedoch unmittelbar unter dem Eindruck eines Caravaggismus in der Art Caracciolas.³⁰ Wir wissen, dass Orrente 1617 und dann wieder 1621 in Toledo gewesen ist.³¹ 1617 malte er das Bild „Der hl. Ildefons und König Receswinth vor dem Grab der hl. Leocadia“ in der Kathedrale von Toledo, in dem die caravaggesken Stilelemente wieder mit venezianischen verbunden sind. Einige Werke Tristáns, die ungefähr

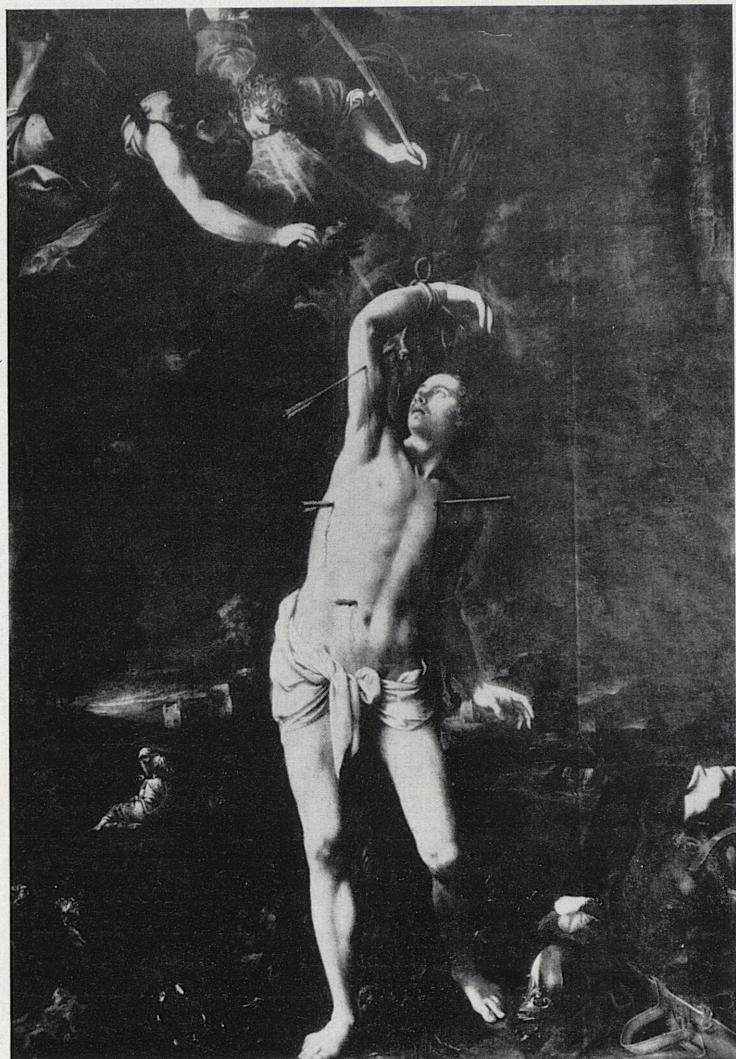


18 Luis Tristán, Hl. Agathe, 1616. Yepes, Pfarrkirche, Hochaltar.

wendung des an sich traditionellen Halbfigurenmotivs für die Wächter, die ein Abweichen von dem üblichen Schema der Darstellungen dieses Themas bedeutet, ist eher eine Erfindung Tristáns. Sie erlaubte ihm — ebenso wie bei der Himmelfahrt — die Gestalt Christi in der gleichen Grösse zu geben wie die Figuren der übrigen Bilder des Altars, in denen sich die Szene jeweils nur in einer Zone abspielt. Die Verwendung der Halbfiguren war somit notwendig und zeigt die einheitliche Planung des Altars durch Tristán. Bei dem Altar in Guadalupe differiert dagegen die absolute Grösse der Figuren in den verschiedenen Bildern, der Christus der Auferstehung ist unverhältnismässig gross. Es kann sich hier also nur um eine schematische Übernahme einer fremden Vorlage handeln (siehe zu dem Altar in Guadalupe: C. Callejo, El monasterio de Guadalupe, Madrid 1958, p. 38 f., und Fr. A. Alvarez, Guadalupe, Madrid 1964, p. 209, Abb. p. 204). Dies widerspricht nicht der These, dass Caxés ebenso wie Carducho als Vermittler florentinischer Tendenzen auf Tristán Einfluss ausüben konnten, sondern zeigt nur die verhältnismässig selbständige Art der Aneignung fremder Elemente durch Tristán sowie die enge gegenseitige Beziehung dieser Künstler.

³⁰ Vergleichbar wäre hier Caracciolas Hl. Sebastian in Neapel (R. Longhi a.a.O. [s. Anm. 2], p. 9, Fig. 4; siehe hierzu H. Soehner, Die Malerei in Spanien und Frankreich um Caravaggio, in: Kunsthchronik 8, 1955, p. 252). Zum Einfluss Caravaggios auf die Valencianer Malerei im 2. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts vergleiche auch das unten auf S... Gesagte.

³¹ Aufenthalte Orrentes in Toledo sind für die Jahre 1600, 1617, 1621, 1629 und 1631 nachweisbar (Garcia Rey, Estancias del pintor Pedro Orrente en Toledo, in: Arte Español IX, 1928/29, p. 430-35).

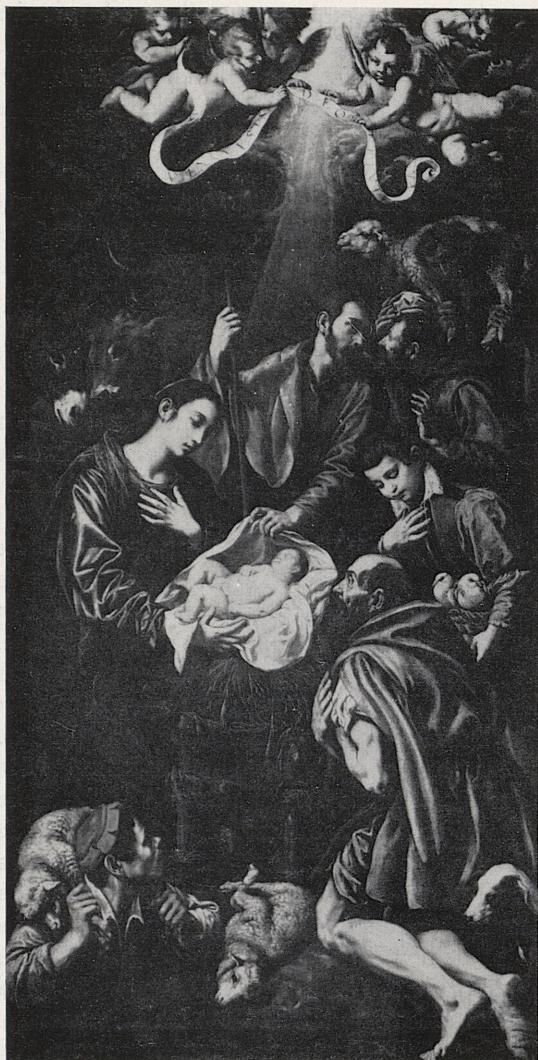


19 Pedro Orrente, Hl. Sebastian, 1616. Valencia, Kathedrale.

zur gleichen Zeit entstanden sein werden, lassen den Einfluss Orrentes und seiner Interpretation Caravaggios vermuten, so z.B. ein Martyrium des hl. Laurentius im Kloster S. Maria de Guadalupe sowie der Hl. Ludwig im Louvre.³²

Sodann lässt sich in der Zeit um 1620 bei Orrente wie bei Tristán eine erneute Hinwendung

³² Inv. R. F. 3698. Abgebildet bei G. Kubler und M. Soria, a.a.O., Taf. 120. Die Komposition dieses Bildes ist allerdings wieder ganz manieristisch. Der Tristán zuzuschreibende Hl. Laurentius ist unpubliziert (Foto Mas C-83.510). Die Lichtführung ist dort ein charakteristisches Beispiel für die Mischung caravaggesker und venezianischer Elemente. Venezianischer Herkunft und sowohl bei Orrente wie bei Greco zu finden sind etwa die an den Rändern der im Schatten liegenden Teile eines Körpers aufblitzenden schmalen Lichtstreifen.



20 Luis Tristán, Anbetung der Hirten, 1620.
Cambridge, Fitzwilliam Museum.



21 Luis Tristán, Anbetung der Könige, 1620.
Budapest, Szépmüvészeti Múzeum..

zu der Kunst Grecos bemerken. Bei Orrente wird dies besonders deutlich in einer Pfingstdarstellung an dem Altar in Villarejo y Salvanés (heute zerstört). Die übrigen drei Bilder dieses Altars zeigen dagegen wieder Beziehungen zum neapolitanischen Caravaggismus und zu Ribalta.³³

³³ E. Lafuente Ferrari, Pedro Orrente y el perdido retablo de Villarejo de Salvanés, in: Archivo Español de Arte XIV, 1940/41, p. S. 503-16. Lafuente weist dort bereits auf die Annäherung zwischen Orrente und Tristán in dieser Periode hin. Als Beispiel nennt er die von Greco beeinflusste Pfingstdarstellung, der sich eine ähnliche von Tristán in Bukarest gegenüberstellen lässt. Außerdem beständen Verbindungen in der halb caravaggiesken, halb venezianischen Farbigkeit.

Ein Vergleich des grecohaften Pfingstfestes mit jenen aus anderen Quellen schöpfenden Darstellungen zeigt jedoch, was Orrente bei Greco suchte und übernahm: das flackernde, unruhige Licht, das den Dingen ihre körperliche Realität nimmt und den Eindruck des Märchenhaften, Irrealen vermittelt. Dies ist in allen vier Bildern im Prinzip gleich. Entsprechende Bestrebungen lässt bereits der „Sebastian“ in Valencia erkennen, wo Orrente die caravaggieske Figur des Heiligen vor eine mit Lichteffekten oberitalienischer Herkunft zu einer phantastischen Szenerie gestaltete Landschaft setzt. Die die Einheit der Körper und des Raumes zerstörenden grellen Hell-Dunkel-Kontraste dieses späten Caravaggismus und der Eindruck von Unwirklichkeit, den sie bewirken, könnten Orrente auf die verwandten Elemente in der Kunst Grecos aufmerksam gemacht haben.

Entsprechendes gilt für Tristán, auf den bereits der Caravaggismus Cigolis in ähnlicher Weise gewirkt zu haben schien. Die Übernahme von Formen und Kompositionen Grecos in dieser Epoche ist bei Tristán durch zahlreiche Beispiele zu belegen, von denen hier nur der Hl. Sebastian in der Kathedrale von Toledo und die Anbetung der Hirten in Cambridge (Abb. 20) angeführt werden sollen, die letztere in enger Anlehnung an Grecos Darstellung dieses Themas in Bukarest entstanden. Auch das steile Format vieler Bilder dieser Periode geht auf Greco zurück.

Tristán scheint jedoch — und damit kommen wir wieder auf unser Thema zurück — zugleich weiterhin florentinische Vorbilder benutzt zu haben. Ein weit vom Ursprungsgebiet der verschiedenen künstlerischen Schulen lebender Eklektiker wie Tristán hatte kaum Veranlassung, die ihm zugänglichen und ihn in ihrer künstlerischen Zielsetzung interessierenden Werke auf ihre jeweilige Herkunft zu unterscheiden. Die Mischung von Stilelementen verschiedenster Provenienz braucht daher nicht zu verwundern. Wichtig ist vor allem — und für das Vorgehen des Künstlers bezeichnend — dass die Beziehungen zur florentinischen Malerei jetzt auf einer neuen Ebene liegen. Tristán übernahm, was jener Tendenz zum Irrealen, Märchenhaften und Verfeinerten entgegenkam, die der wesentlichste Zug seiner und der Tole-daner Kunst in dieser Periode ist. Bestrebungen ähnlicher Art charakterisieren nun jene Richtung der zeitgenössischen Florentiner Malerei, die ausgehend von dem florentinisch-oberitalienischen Mischstil eines Cigoli — z.T. mit Aufnahme caravaggiesker Elemente — zum Florentiner Barock führt. So erinnern die Figuren mancher Bilder Tristáns in ihrer Zartheit und Eleganz, in der Kostbarkeit ihrer Gewänder und in dem weichen, gefühlvollen Ausdruck an Figuren bei Pagani, Cigoli, Rosselli, Cristofano Allori u.a. (Abb. 22, 23). Auch der etwas ältere Aurelio Lomi kann verglichen werden. Tristáns Anbetung der Könige im Museum von Budapest (Abb. 21), das Gegenstück zu der Anbetung der Hirten in Cambridge und wie diese 1620 datiert, unterscheidet sich von der ähnlich angelegten Darstellung des gleichen Themas in Yepes ausser in der auffallenden Flächigkeit und Raumlosigkeit, die ein weiteres Merkmal dieser Phase ist, hauptsächlich in der betonten Eleganz der schlanken Figuren, den kostbarer schimmernden Stoffen. Vergleichbar ist hier Rossellis Anbetung der Könige in S. Salvi in Florenz (Abb. 24). Der rechts im Vordergrund als Halbfigur dargestellte Knabe in dem Bild Tristáns erinnert unmittelbar an Figuren Paganis.³⁴ Auch die Flächigkeit, die geringe räumliche Differenzierung verbinden mit der genannten Richtung der florentinischen Malerei (Abb. 22-24). Schliesslich ist wieder das Licht zu nennen, das in von Ca-

³⁴ Vergleichbar z.B. dessen Tobias im Pitti (Abb. in „Mostra del Cigoli“, a.a.O., Taf. XCV). Zum florentinischen Formgut gehören auch die beiden Pagenfiguren links mit ihren Pumphosen und dem starren Blick des rechten zum Betrachter.

Die Vorliebe für die Darstellung kostbarer Gefässe und reicher, schimmernder Stoffe verbindet hier allerdings auch mit dem niederländischen Manierismus.



22 Cristofano Allori, Madonna mit Heiligen, um 1620. Pisa, Dom.

ravaggio beeinflussten florentinischen Werken zwar ähnlich grell erscheint und in einzelne Lichtpunkte aufgesplittert wird wie bei den neapolitanischen Caravaggisten, doch weicher, flacher, vordergründiger bleibt als dort, der Flächigkeit des Bildaufbaus entsprechend und darin dem Stil Tristáns in dieser Zeit näherstehend als jene. Die Lichtführung wirkt hierbei z.T. irrational, nicht nachvollziehbar. Sie geht noch auf manieristische Vorstellungen zurück. Ein charakteristisches Beispiel ist Cristofano Alloris „Madonna mit Heiligen“ im Dom zu Pisa von 1620 (Abb. 22). Mit den Gestalten dieses Bildes lassen sich bei Tristán die Maria der Hirtenanbetung in Cambridge (Abb. 20) oder zwei der weiblichen Heiligenfiguren an dem Altar von Yepes — wohl die spätesten Arbeiten dort — vergleichen (Abb. 18).³⁵

³⁵ Ein weiteres Bild, das sich unmittelbar auf florentinische Vorbilder zurückführen lässt, ist die Heimsuchung an dem 1623 entstandenen Altar von S. Clara in Toledo, dessen Komposition das Schema wiederholt, das wir z.B. bei Boscolis Darstellung in S. Ambrogio, Florenz, oder derjenigen von Eugenio Caxés in der Academia San Fernando in Madrid finden.



23 Matteo Rosselli, Verkündigung. Arezzo, SS. Annunziata.



24 Matteo Rosselli, Anbetung der Könige. Florenz, S. Salvi.

Einen Beweis für die Berechtigung dieses erneuten Hinweises auf Florenz liefern die gleichzeitigen Werke von Eugenio Caxés, dessen stilistische Entwicklung, wie bereits angedeutet, weiterhin annähernd parallel zu derjenigen Tristáns verläuft. Auch bei Caxés werden die Figuren klein, zierlich, wird eine etwas verträumte Stimmung angestrebt. Im Gegensatz zu Tristán und Orrente fehlt jedoch der Einfluss Grecos sowie allgemein das oberitalienische Element. Auch eine Beziehung zum Caravaggismus lässt sich nur in einem Bilde erkennen. Bei Caxés bleiben alle Formen innerhalb der florentinischen Tradition und bezeugen z.T. eine genaue Kenntnis der gleichzeitigen Entwicklung in Florenz, sodass Caxés, der 1620 in Toledo bezeugt ist, als möglicher Vermittler dieser Stilelemente betrachtet werden kann.



25 Eugenio Caxés, Verkündigung, 1622. Madrid, Monasterio de la Encarnación.



26 Luis Tristán, Verkündigung, 1623. Toledo, S. Clara, Hochaltar.

Für die Bestimmung seines Stils zu diesem Zeitpunkt können wir von der 1620 datierten Verkündigung in S. Domingo el Antiguo in Toledo³⁶ und der 1622 entstandenen Verkündigung im Convento de la Encarnación in Madrid (Abb. 25) ausgehen. Letztere lässt sich einer Verkündigung Rossellis in Arezzo aus dem Jahre 1620 (Abb. 23) gegenüberstellen. Auf einer vergleichbaren Stilstufe steht eine Verkündigung Tristáns am Hochaltar von S. Clara in Toledo von 1623 (Abb. 26), deren teils caravaggieske, teils venezianische Farbigkeit allerdings wieder an Orrente erinnert. Eine Anbetung der Könige im Museum von Budapest (Abb. 27), die früher als Werk Maynos galt und von Longhi mit Recht Caxés zugeschrieben wurde, gehört zweifellos in die gleiche Zeit.³⁷ Schon Longhi hatte auf den florentinischen Charakter

³⁶ H. Soehner, Greco in Spanien IV, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst III. F. Bd. 11, 1960, p. 209, Abb. 26.

³⁷ Szepművzet Museum Nr. 347; Longhi a.a.O. (s. Anm. 2), p. 8. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang, dass Caxés zusammen mit Orrente Bilder für Altäre in der Capilla de Reyes Nuevos in der Kathedrale von Toledo gemalt haben soll, und zwar Caxés eine Anbetung der Könige, Orrente eine Geburt Christi (Antonio Ponz, Viaje de España, Madrid 1772/94, Ausgabe Madrid 1947, p. 55). Die Bilder



27 Eugenio Caxés, Anbetung der Könige. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum.

des Bildes hingewiesen, das Darstellungen wie derjenigen Rossellis in S. Salvi (Abb. 24) oder Santi di Titos in St. Martin in Krzeszowice bei Krakau³⁸ nahesteht. Eine Geburt der Maria von Caxés in Gerona zeigt in der Lichtführung den Einfluss des Caravaggismus, geht jedoch in der Komposition ebenfalls auf florentinische Vorbilder zurück.³⁹

In Anbetracht des annähernd gleichzeitigen Eindringens dieser beiden wichtigsten Einflussquellen muss offen bleiben, von wo der erste Anstoss zu der beschriebenen Entwicklung

wurden später durch Werke Maellas ersetzt und gelten heute als verschollen. Es ist nicht auszuschliessen, dass es sich bei dem Bild in Budapest um das verlorene von Caxés handelt.

³⁸ Abgebildet bei Jan Bialostocki und Michal Walicki, Europäische Malerei in polnischen Sammlungen, Warschau 1957, Abb. 101.

³⁹ Foto Mas G 15.948. Man vergleiche z.B. die Geburt der Maria von Passignano in Impruneta aus dem Jahre 1602 (Abb. „Mostra del Cigoli“, a.a.O. Taf. XVIV), die eine florentinische Komposition mit den für Passignano charakteristischen oberitalienischen Elementen in der Lichtgebung verbindet, oder diejenige Cigolis von 1608 in der SS. Annunziata in Pistoja, die das gleiche Bildschema in caravaggesker Umprägung zeigt.

der Kunst Tristáns in dieser Periode ausging, ob von der florentinischen, von Caxés vertretenen Richtung oder von dem besonderen Caravaggismus Orrentes. In beiden Fällen handelte es sich um eine Abkehr von dem relativen Realismus der früheren Zeit, verbunden mit einer neuen Bedeutung des Lichtes, die jeweils einer eigenen, aber vergleichbaren Abwandlung der caravaggiesken Lichtkunst entsprach. Mit einer gewissen Sicherheit lässt sich jedoch sagen, dass beide Richtungen auf Tristán gewirkt haben und sich gegenseitig ergänzten.

RIBALTA UND CIGOLI

In seinem bereits mehrfach zitierten Artikel über die italienisch-spanischen Beziehungen zu Beginn des 17. Jahrhunderts schreibt Longhi, dass einige Kompositionen Francisco Ribalta, des Hauptmeisters der Valencianer Malerei des ersten Viertels des Jahrhunderts, Werken aus der Spätzeit Alessandro Alloris verwandt seien, dass außerdem ein Bild wie der „Hl. Franziskus mit dem Engel“ im Prado gut den Namen Cigolis tragen könne.⁴⁰

Da in den inzwischen erschienenen Arbeiten über Ribalta diese Beobachtungen nicht verwertet wurden, soll hier noch einmal kurz auf die für Ribalas Kunst entscheidenden Anregungen hingewiesen werden, die er von der zeitgenössischen florentinischen Malerei und speziell von Cigoli empfangen haben muss.⁴¹

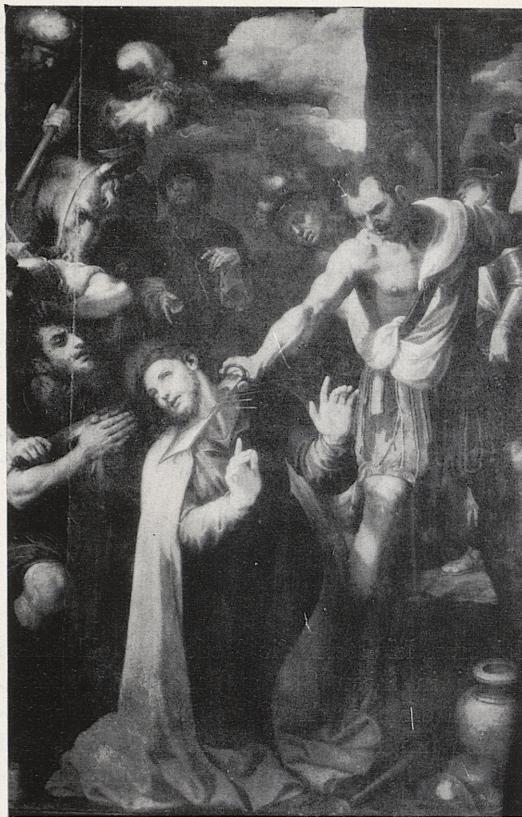
Francisco Ribalta (1564–1628), gebürtiger Katalane, erhielt seine künstlerische Ausbildung vermutlich in Madrid, wo er 1582 und 1597 bezeugt ist. Ein dort entstandenes, 1582 datiertes Bild in der Eremitage in Leningrad, eine Kreuzanheftung, zeigt ihn beeinflusst von oberitalienischen Vorbildern, vor allem von Tintoretto. Dass er die Maler des Escorial studierte, beweist seine spätere „Enthauptung des hl. Jakobus“ in Algemesí, in der er Motive aus einem Bild Navarretes genau übernimmt. Er kopierte außerdem Werke Sebastiano del Piombos. Um 1599 geht er nach Valencia, wo er bis zu seinem Tode bleibt. Bereits in den 1603 datierten Bildern der Pfarrkirche von Algemesí zeigt sich nun der Einfluss Cigolis als bestimend. Die schon erwähnte Enthauptung des hl. Jakobus (Abb. 28) verdient in diesem Zusammenhang besonderes Interesse, da Ribalta zwar im Motiv der beiden Hauptfiguren auf die Darstellung Navarretes im Escorial zurückgreift, jedoch nicht dessen Stil übernimmt.

⁴⁰ Longhi a.a.O. (s. Anm. 2), p. 8.

Alle im folgenden genannten Bilder Francisco Ribaltas und seines Sohnes Juan sind, soweit nicht anders angegeben, abgebildet bei *Delphine Fitz Darby, Francisco Ribalta and his School*, Cambridge (Mass.) 1938, und teilweise — mit besseren Abbildungen — bei *E. Lafuente Ferrari, Breve Historia de la Pintura Española*, 4. verb. Auflage, Madrid 1953.

⁴¹ D. Fitz Darby in ihrer oben zitierten Monographie sieht weder diese noch die Beziehungen zu Caravaggio, sondern leitet die Entwicklung Ribaltas allein aus den Voraussetzungen ab, die das Studium der Malerei des Escorial und der älteren italienischen Kunst in Spanien boten, sowie den allgemeinen künstlerischen Tendenzen der Zeit, darin A. L. Mayer und Lafuente folgend, die an einen eigenen spanischen Beitrag zur Helldunkelmalerei glauben.

Ainaud de Lasarte weist dagegen in seinem (in Anm. 18 zitierten) Aufsatz „Ribalta y Caravaggio“, p. 355 ff. auf den caravaggiesken Charakter der Kunst Ribaltas ab ca. 1616 hin, der nur auf einem genauen Studium von Werken Caravaggios beruhen könnte. Die Möglichkeit hierzu war in Valencia, wo sich bereits 1611 eine Kopie der Kreuzigung Petri befand, gegeben. Ainaud hält jedoch auch eine Reise nach Italien ca. 1614 für möglich. Durch einen Zufall gelang es Ainaud, für seine zunächst nur stilistisch begründete These eines direkten Studiums von Werken Caravaggios durch Ribalta die Bestätigung in einer von diesem signierten Kopie der Kreuzigung Petri in Privatbesitz zu finden (J. Ainaud de Lasarte, F. Ribalta, in: Goya 20, 1957, p. 89). Ribaltas Stil vor 1616 sieht Ainaud jedoch außer durch die Malerei des Escorial — Zuccaro, Navarrete — und Correggio hauptsächlich (ab 1603) durch die heimische Valencianer Tradition (Juanes) bestimmt.



28 Francisco Ribalta, Enthauptung des hl. Jakobus, 1603. Algemesí (Valencia).



29 Lodovico Cigoli, Martyrium des hl. Petrus Martyr. Florenz, S. Maria Novella.

Dieser ist mit der weiten, in Aufsicht gesehenen Landschaft, den wie Bronze schimmernden Körpern ganz oberitalienisch, während bei Ribalta bereits die Gesamtkomposition — mit den in der vordersten Bildschicht angeordneten grossen Hauptfiguren und der herandrängenden, die noch freibleibende Bildfläche fast ganz füllenden Gruppe der Zuschauer — ebenso wie die Typen der Figuren an florentinische Werke erinnern. Unmittelbar auf Cigoli weist die Behandlung des Lichtes, die derjenigen seiner vorcaravaggiesken Periode, wie sie oben beschrieben wurde, genau entspricht. Als Beispiel kann das Martyrium des hl. Petrus Martyr in S. Maria Novella dienen (Abb. 29). Für eine direkte Beziehung Ribaltas zu Cigoli spricht auch die Ähnlichkeit seines Abendmahls im Colegio del Petrarca in Valencia von 1606 mit Cigolis Bild in Empoli von 1591. Die Beziehungen scheinen hier direkter, ausschliesslicher zu sein als z.B. bei Tristán, sodass man eine Reise nach Florenz in der Zeit um 1600 vermuten möchte.

Der von Longhi angeführte Hl. Franziskus mit dem Engel im Prado, bei dem die Gestalt des Heiligen auch mit einer Darstellung Boscolis in Pisa verglichen werden kann⁴², gehört bereits in die um 1616 einsetzende caravaggieske Periode Ribaltas. Es ist für die spanische Situation im ersten Viertel des Jahrhunderts bezeichnend, dass auch bei Ribalta — wie bei Tristán —

⁴² Museum. Abgebildet in „Mostra del Cigoli“ a.a.O., Taf. XCIII.

der Einfluss Caravaggios die spätmanieristischen bzw. florentinischen Stilelemente nicht völlig verdrängen kann. Rein caravaggesk ist das grossartige späte Bildnis des Ramon Llull in Barcelona.⁴³ Doch selbst bei dem Hl. Petrus im Museo Provincial in Valencia vom Altar in Porta-Coeli (1625-27), der auf den ersten Blick ebenfalls sehr caravaggesk wirkt, zeigt die Farbigkeit — ein ins Grün changierendes Weiss — und die kantige Art der Gewanddrapierung das Fortleben eines Manierismus etwa in der Art Pontormos, während die Darstellung des Hl. Lukas von dem gleichen Altar, vermutlich ein Selbstbildnis (Abb. 30), unmittelbar an jenen denken lässt. Bei dem schönen Bild des Hl. Franziskus, der Christus am Kreuz umarmt, im Museo Provincial in Valencia erinnern sowohl der Typus des Heiligen wie dessen Ausdruck tiefer Versunkenheit und Hingabe an die Franziskusdarstellungen Cigolis.

Ribalta Sohn Juan malt 1615 eine Kreuzanheftung, die von Caravaggios Kreuzigung Petri in der Cerasikapelle beeinflusst ist, von der sich bereits seit 1611 eine Kopie in Valencia befand.⁴⁴ Soehner wies auch auf Beziehungen zum neapolitanischen Caravaggismus hin.⁴⁵ In seinem Hieronymus in Barcelona übernimmt Juan Ribalta jedoch ein florentinisches Bildschema. Seine Darstellung wirkt wie eine caravaggeske Abwandlung des Bildes von Cigoli in S. Giovanni dei Fiorentini in Rom von 1599.⁴⁶

II. ZURBARÁN

Bisher war mit Ausnahme Ribaltas nur von kleineren Meistern die Rede, die eklektisch Elemente der zeitgenössischen florentinischen Malerei in ihren Stil aufgenommen hatten. Aber auch für einen der grossen, nämlich Zurbarán, gilt offenbar das Gleiche. Die Kompositionsschemata einer Reihe seiner Bilder aus den Jahren um 1630, manche ihrer Motive und Typen, ihre Farbigkeit und die Art und Weise, wie sich in ihnen Form und Bildraum zueinander verhalten, lassen auf Anregungen durch florentinische Werke schliessen.

Es ist bekannt, dass Zurbarán sich schon früh intensiv mit Caravaggios Kunst auseinandergesetzt hat, dass er zeitweise von Velazquez, von Ribera und der neapolitanischen Malerei beeinflusst worden ist. Auch Werke der bolognesisch-römischen Schule müssen ihm bekannt gewesen sein. Vieles nahm er aus der heimischen Tradition — von Roelas, Sturm, vor allem von Sánchez Cotán, der in mancher Hinsicht als sein Vorläufer gelten kann, möglicherweise auch von der zeitgenössischen Skulptur (Montanéz). In der Spätzeit kommt die Wirkung Murillos hinzu.⁴⁷

⁴³ Publiziert von *Ainaud de Lasarte, Ribalta y Caravaggio*, a.a.O., Abb. nach p. 356.

⁴⁴ Vgl. *Elizabeth Du Gué Trapier, Velazquez*, New York 1948, p. 51.

⁴⁵ Soehner, Kunsthchronik 1955, p. 263.

⁴⁶ Der Hieronymus Ribaltas ist m. W. nicht publiziert (Foto Mas MB 2178). Die Darstellung Cigolis ist in „*Mostra del Cigoli*“, a.a.O. Taf. XXVI, abgebildet.

⁴⁷ Vgl. *Martin S. Soria, The Paintings of Zurbarán*, London 1953, und *Paul Guinard, Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Paris 1960, jeweils mit ausführlicher Bibliographie. An neuerer Literatur ist noch zu nennen der Katalog der anlässlich des 300-jährigen Todestages veranstalteten Ausstellung in Madrid mit Beiträgen von *Maria Luisa Caturla, Diego Angulo Iñiguez* und *César Pemán*, sowie das aus dem gleichen Anlass Zurbarán gewidmete Heft der Zeitschrift „*Goya*“, 64/65, Madrid 1965.

Im allgemeinen wird in der Literatur der Einfluss der älteren einheimischen Malerei wohl zu stark betont. Die nachweisliche Verwendung von niederländischen Stichvorlagen, auf die ebenfalls häufig hingewiesen wird, beschränkt sich meist auf Motivisches. Bisher unbemerkt blieb anscheinend die stilistische Verwandtschaft der „Arbeiten des Herkules“ für den Buen Retiro von 1634 mit Werken der römisch-bolognesischen Schule. Direkt vergleichbar ist hier die Schindung des Marsyas im Pitti von Guercino.



30 Francisco Ribalta, Hl. Lukas, 1626. Valencia, Museo Provincial.

Es bleiben jedoch eine Reihe charakteristischer Formelemente, die seit ca. 1628 für den Stil Zubáráns mitbestimmend sind und sich nicht aus diesen Quellen erklären lassen. Sie wurden zwar gesehen, bisher aber nicht auf ihre Herkunft untersucht. Von einer Wirkung florentinischer Werke ist nicht gesprochen worden.

Betrachten wir nun einige Werke Zurbaráns auf diese mögliche Einflussquelle. Als erstes soll ein Bild besprochen werden, dessen Abhängigkeit von florentinischen Darstellungen besonders eng erscheint, und zwar die Darstellung des hl. Bonaventura beim Konzil in Lyon, die zu einem Zyklus von Szenen aus dem Leben des Heiligen gehört, die Zurbarán zusammen mit Herrera d. Ä. für das Franziskanerkloster San Bonaventura in Sevilla malte und von denen eine das Datum 1629 trägt.⁴⁸ Die Bilder entstanden also ca. drei Jahre nach Zurbaráns Rückkehr aus Llerena, wo er nach seiner Lehrzeit in Sevilla (1613-1616) zehn Jahre lang gelebt hatte — eine Zeit, aus der wir nur wenig über sein künstlerisches Schaffen wissen — in die andalusische Hauptstadt, wo er einen Auftrag auf vierzehn Bilder für das Dominikanerkloster San Pablo erhalten hatte. Von diesen Bildern sind heute nur zwei in der Pfarrkirche S. Magdalena in Sevilla erhalten. Sie zeigen einen recht altertümlichen Stil, im wesentlichen abhängig von heimischen Traditionen, und sind in unserem Zusammenhang nur von geringem Interesse; in den Werken der folgenden drei Jahre lassen sich jedoch neue Ansätze erkennen, die zu dem ausgereiften Stil der dreissiger Jahre führen und auf der intensiven Auseinandersetzung Zurbaráns mit den verschiedenen künstlerischen Bestrebungen der Zeit beruhen, deren Kenntnis — auch im Falle italienischer Werke — ihm das als Umschlagplatz für den Handel mit Südamerika äußerst weltoffene Sevilla, vielleicht auch ein Aufenthalt in Madrid, ermöglichen konnten. Der Bonaventura-Zyklus kann als wichtige Etappe auf diesem Wege gelten.

Auf dem erwähnten Bilde, das sich heute im Louvre befindet (Abb. 31), sehen wir eine schmale, enge Raumbühne, auf der rechts der hl. Bonaventura als Kardinal unter einem die ganze Höhe des Bildes einnehmenden Baldachin sitzt. Nach vorne und an den Seiten wird der Bildraum abgegrenzt durch grosse statuarische Figuren. In der Profilstellung der im Vordergrund stehenden Figuren sowie in der Handhaltung des Heiligen wird auf die Bildebene Bezug genommen. Nach hinten wird der Blick des Betrachters wie durch eine Mauer durch eine dichtgedrängte Schar weiterer in Isocephalie angeordneter Figuren aufgefangen, über deren Köpfen in einer tieferen Bildschicht Architekturformen sichtbar werden, die, wie die Figuren annähernd bildparallel, die Bühne nach hinten schliessen. Nur durch ein tiefes runderbogiges Tor wird ein Ausblick auf eine weitere, durch die starke Abnahme des Maßstabs als weit zurückliegend gekennzeichnete Bildschicht gegeben. Bei den einzelnen Figuren wird der Versuch einer genauen und individuellen physiognomischen Charakterisierung deutlich. Hierbei wird jedoch jede Figur für sich gesehen, ohne wirkliche Verbindung zur benachbarten.

⁴⁸ Herrera unterzeichnete im Dezember 1627 den Vertrag mit dem Kloster. Wann Zurbarán zur Mitarbeit herangezogen wurde, ist nicht bekannt. Von ihm stammen vier Bilder, ein weiteres im Palazzo Bianco in Genua ist wohl nur in einzelnen Partien eigenhändig, im übrigen seiner Werkstatt zuschreiben. Von den vier eigenhändigen Bildern (*Soria*, Kat. No. 24-27, Taf. 9, 10, 11, 14) trägt das ehemals dem Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin gehörende und im Krieg verbrannte, „Der hl. Thomas von Aquin besucht den hl. Bonaventura“, das Datum 1629. Dieses und die „Papstwahl durch den hl. Bonaventura“ in Dresden (Abb. 34) sind die beiden fortschrittlichsten Arbeiten der Gruppe, „Der hl. Bonaventura beim Konzil in Lyon“ (Abb. 31) und „Der hl. Bonaventura auf der Bahre“ in Paris mögen etwas früher entstanden sein (vgl. zu dem Zyklus *Paul Guinard*, Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán, in: *Archivo Español de Arte XVIII*, 1946, p. 266 ff., und *Erich Herzog* und *Ursula Schlegel*, Beiträge zu Francisco de Zurbarán, in: *Pantheon XVIII*, 1960, p. 96-101).



31 Francisco de Zurbarán, Der hl. Bonaventura auf dem Konzil zu Lyon, 1629. Paris, Louvre.

Aus dieser Beschreibung geht bereits die grundsätzliche Verwandtschaft mit Werken des florentinischen Spätmanierismus hervor, dessen Kompositionsschema und dessen Verhältnis zum Raum oben charakterisiert wurde. Darüber hinaus können einige florentinische Bilder direkt zum Vergleich herangezogen werden, so vor allem die Darstellungen der Begegnungen Michelangelos mit den Päpsten in der Casa Buonarroti.⁴⁹ Diese Bilder, von denen jedes von

⁴⁹ Ausser dem im folgenden besprochenen Werk Fabrizio Boschis sind hier zu nennen die Darstellungen Passignanos „Michelangelo überreicht Paul IV. das Modell der Kuppel von St. Peter“ und Empolis „Michelangelo und Papst Leo X.“ (Ugo Procacci, La Casa Buonarroti a Firenze [= Gallerie e Musei minori di Firenze I], Mailand 1965, Taf. 11, 15 und 16).

einem anderen Künstler stammt, sind alle nach dem beschriebenen Prinzip aufgebaut. Am vergleichbarsten ist dasjenige Fabrizio Boschis „Michelangelo überreicht Julius III. das Modell für den Palazzo in der Via Giulia“ (Abb. 32). Nicht nur die Gesamtkomposition ist fast identisch — die Raumgliederung, die einfache Reihung der Figuren —, auch die Typen der Figuren sind ähnlich, ebenso die exakte, etwas trockene Zeichnung der Köpfe, das leichte Sfumato bei den im Hintergrund Stehenden. Anders ist nur der Hintergrund mit dem Ausblick auf Bäume und freien Himmel. Doch zeigen andere Darstellungen des Zyklus, z.B. diejenige Passignanos, eine vergleichbare Architekturkulisse: grosse, relativ nah gesehene Architektureteile in einer mittleren Bildschicht, die die Bühne der Handlung nach hinten abschliessen, bildparallel wie der Aufbau der Szene selbst, jedoch an einer Stelle den Blick auf eine weitere Baugruppe offenlassend, die durch ihren kleineren Massstab den Eindruck räumlicher Tiefe hervorrufen soll. Diese Architekturkulisse, die der schichtenhaften Anlage des Bildraumes entspricht, kann als ein charakteristisches und immer wiederkehrendes Motiv innerhalb der florentinischen Malerei der Zeit gelten. Einige weitere Beispiele wären Rossellis hl. Franziskus im Gebet in S. Croce (Abb. 40), Empolis Darbringung im Tempel in der Pinakothek der Collegiata in Empoli, Boscolis Heimsuchung in S. Ambrogio in Florenz⁵⁰; in Spanien sind vergleichbar das Abendmahl Bartolomé Carduchos im Prado (Abb. 33) oder Vicente Carduchos Enthauptung Johannes d. T. in Cáceres (Abb. 15). Die „Papstwahl durch den hl. Bonaventura“ in Dresden zeigt das gleiche Prinzip noch einmal bei Zurbarán selbst, hier mit den ebenfalls charakteristischen kleinen Figuren in der hinteren Bildschicht, dazu im Mittelgrund manieristische Halbfiguren hinter einer Treppe (Abb. 34). Wichtig ist hierbei, dass die einzelnen Raumschichten völlig voneinander getrennt bleiben und kein einheitlicher Raum entsteht, im Gegensatz etwa zu entsprechenden Darstellungen in Venedig, wo die grossen architektonischen Aufbauten den Eindruck grösserer Tiefe und Weite des als Einheit empfundenen Raumes bewirken.⁵¹ Die auffallende Isokephalie der in der zweiten Bildschicht dargestellten Figuren auf dem Pariser Bild ist, wie schon oben erwähnt, ebenfalls ein häufig angewandtes Prinzip in florentinischen Werken der Zeit — man vergleiche ausser den Bildern in der Casa Buonarroti z.B. Santi di Titos Erweckung des Lazarus im Dom von Volterra oder Bilivertis Auffindung des Kreuzes in S. Croce.⁵²

Soria vermutet, dass Zurbarán bei dem „hl. Bonaventura in Lyon“ einen Stich aus der Vita S. Norberti von Van der Sterre, erschienen 1605 in Antwerpen, als Vorlage für die „allgemeine Anordnung der Darstellung“ benutzt habe.⁵³ Er betont jedoch die Veränderungen durch Zurbarán: „Zurbarán replaced the print's deep vanishing-point perspective by planes parallel to the picture surface. His architecture, modern in its pure, geometric volumes, co-operates with the monumental figures...“. Es soll dahingestellt bleiben, ob die Kenntnis des erwähnten Stiches hier tatsächlich vorausgesetzt werden muss — die Beziehungen sind sehr allgemeiner Art — wichtig ist vielmehr, dass gerade die Abweichungen wesentliche

⁵⁰ Das Bild Empolis ist abgebildet bei Venturi a.a.O., IX, 7, fig. 368, dasjenige Boscolis ebd. fig. 404. Vergleichbar sind auch Empolis „Der hl. Karl Borromäus heilt eine Besessene“ (ebd. fig. 375) und andere mehr.

⁵¹ Wenn auch verschiedene hier als florentinisch bezeichnete Stilelemente entsprechend den engen künstlerischen Beziehungen zwischen Florenz und Rom auch bei römischen Werken vor dem Auftreten der Caracci und Caravaggios zu finden sind, so bestehen doch wesentliche Unterschiede, u. a. in der meist grösseren Monumentalität und den bei vergleichbarer Grundstruktur weiteren Bildräumen. Zudem setzt die moderne Entwicklung dort früher ein.

⁵² Abgebildet bei Günter Arnolds, Santi di Tito, pittore di Sansepolcro, Arezzo 1934, Taf. XLIII, bzw. Venturi a.a.O. fig. 261 als Ligozzi. Charakteristisch ist auch die Gepflogenheit, die seitlichen Figuren im Profil zu geben und sie vom Bildrand überschneiden zu lassen, die bei Tristán ebenfalls zu beobachten war (Abb. 8). Ausser Bildern hätten auch Stiche und Buchillustrationen Anregungen geben können.

⁵³ M. S. Soria a.a.O. (s. Anm. 47), p. 139, Fig. 17.



32 Fabrizio Boschi, Michelangelo überreicht Julius III. das Modell für den Palazzo in der Via Giulia. Florenz, Casa Buonarroti.

Merkmale von Zurbaráns Kompositionsweise darstellen und dass sie es sind, die ihr Vorbild wohl in der spätmanieristischen Malerei von Florenz haben. Wie die zum Vergleich herangezogenen Beispiele zeigen, ist es jene schon im ersten Teil dieser Arbeit besprochene, hauptsächlich von Santi di Tito und Empoli vertretene Richtung, die auf Zurbarán anregend gewirkt zu haben scheint. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass es Bilder dieser Art in Spanien gegeben haben muss, und nur hier konnten sie zu jener Zeit noch eine Wirkung ausüben; in Florenz selbst war ihr Stil bereits weitgehend überholt.

Ein Werk, das Zurbarán bekannt gewesen sein könnte, falls er tatsächlich, wie Soria postuliert, um 1628 eine Reise nach Madrid gemacht hat, ist das Abendmahl Bartolomé Carduchos von 1605 im Prado (Abb. 33). Der florentinische Charakter ist evident, ebenso die stilistische Nähe zu dem Pariser Bonaventurabild. Über die Rolle, die der jüngere Carducho als Vermittler gespielt haben könnte, wird noch zu sprechen sein.

Dass bei den Bildern Zurbaráns auch andere, modernere Einflüsse zu erkennen sind, bedarf kaum einer Erwähnung. Die kräftige, pastose Art, in der der Kopf des Mannes im Vordergrund rechts in dem Pariser Bild gemalt ist, die Plastizität mancher Einzelformen lassen an Velazquez denken. Während die unsystematische, weiche und vom einzelnen Objekt ausgehende Lichtführung hier — vor allem bei den Figuren der zweiten Bildschicht — noch ganz manieristisch ist und sich kaum von derjenigen in dem Abendmahl Carduchos unterscheidet, ist das von einer nahen Lichtquelle links oben ausgehende scharfe Licht, das den hl. Bonaventura in dem Dresdner Bilde aus dem gleichen Zyklus (Abb. 34) trifft, bereits caravaggesk. Den direkten Einfluss eines Werkes von Caravaggio oder aus dessen Umkreis bezeugt dort auch die Figur des Engels. Andere Bilder aus dem gleichen Zeitraum wie z.B. der Hl. Serapion von 1628 in Hartford, Conn., beweisen ebenfalls die intensive Auseinandersetzung mit Caravaggio bereits vor 1630.⁵⁴ Die caravaggesken Elemente, wie die in dem grellen Licht plastisch-greifbar werdenden Körper, die eine genaue Beobachtung verratende Wiedergabe der stofflichen Werte stehen allerdings bei Werken wie der Papstwahl in Dresden oder der Vision des sel. Alonso Rodriguez (Abb. 38) und selbst bei manchen späteren in Widerspruch zu der Künstlichkeit des Bildaufbaus, bei dem die Szene wie auf einer Bühne mit der Bildebene als vorderer Grenze aufgebaut und dem Beschauer präsentiert wird. Dem Mangel an räumlicher Kontinuität, dem kulissenhaften Hintereinander der verschiedenen Raumschichten entspricht die Bewegungslosigkeit, das beziehungslose Nebeneinander der Figuren, die wie zu einem „lebenden Bilde“ arrangiert erscheinen, nicht wirklich agieren. Die darin offenbar werdende Vorstellung von dem, was ein Bild ist oder sein soll, ist ganz uncaravaggesk.

⁵⁴ Man vergleiche außerdem die „Maria als Kind“ im Metropolitan Museum (*Soria* a.a.O. Taf. 39), die an die Hl. Magdalena Caravaggios in der Galleria Doria erinnert, wenn auch hier durch die beiden bildparallelen Vorhänge und die Stufe im Vordergrund wieder ein bühnenmässiger Aufbau gegeben wird.

Zurbarán konnte zweifellos — wie seinerzeit auch Velazquez — Originale Caravaggios oder Kopien nach solchen in Sevilla selbst studieren (vgl. Anm. 20), ebenso wie Werke Riberas und anderer Caravaggio-Nachfolger. Für eine Reise nach Italien fehlen bis jetzt dokumentarische Belege, sie ist jedoch nicht völlig auszuschliessen. Am ehesten wäre ein Aufenthalt in Neapel, vielleicht auch in Rom, in der Zeit um 1627/28 denkbar. Vgl. hier *E. Herzog* und *U. Schlegel* a.a.O. Das dort Zurbarán zugeschriebene Bild in Capua müsste — falls es sich tatsächlich um ein Werk Zurbaráns handelt, was ohne Kenntnis des Originals schwer zu beurteilen ist, jedoch möglich erscheint — noch vor dem Bonaventura-Zyklus entstanden sein. Die dichte raumlose Komposition lässt noch an die Bilder für S. Pablo in Sevilla denken (1626/27), die Engel im Hintergrund mit den Musikinstrumenten erinnern in Typus und Motiv an Figuren von Ruelas, was als ein Argument auch für die Zuschreibung des Bildes an Ruelas gewertet werden könnte. Das Bild wäre also verständlich als Ergebnis einer ersten Auseinandersetzung mit dem neapolitanischen Caravaggismus, die vielleicht in Neapel selbst stattgefunden hat.



33 Bartolomé Carducho, Abendmahl, 1605. Madrid, Prado.

Zwar ist ja auch Caravaggios Kunst nicht Realismus in modernen Sinne, d.h. nicht Darstellung eines mehr oder weniger zufälligen Ausschnittes der beobachteten Wirklichkeit. Bei Caravaggio wirkt nichts zufällig, die Komposition seiner Bilder folgt einer strengen Gesetzmässigkeit, die von wenigen geometrischen Grundformen ausgeht und auf das Bildfeld bezogen ist. Jede Form ist bewusst, im Hinblick auf die Wirkung des Ganzen als Bild und auf den angestrebten Ausdruck gewählt. Doch wird durch die besonderen Darstellungsmittel Caravaggios, seine Lichtführung, die nahe Distanz, die Charakterisierung der Oberfläche eines Körpers durch das genau beobachtete Verhältnis von Licht und Raum zu Farbe und



34 Francisco de Zurbarán, Die Papstwahl durch den hl. Bonaventura, 1629.
Dresden, Gemäldegalerie.

stofflicher Struktur der Eindruck hervorgerufen, dass das im Bilde Dargestellte eine dem Betrachter unmittelbar gegenübergestellte Wirklichkeit ist, die sichtbar wurde durch das in den Bildraum einfallende Licht. Das setzt die Vorstellung der Einheit des Raumes, in dem sich der Betrachter befindet, mit dem imaginären Bildraum voraus. Dem entspricht dann die Freiheit, mit der sich die Figuren Caravaggios in dem meist nur durch das Volumen der plastischen Körper — nicht durch äussere Angaben — realisierten Bildraum zu bewegen scheinen. Dieses Prinzip, zu dem der verbindende dunkelbraune Grund gehört, in den bei Caravaggio die nicht vom Licht getroffenen Formen einzutauchen scheinen⁵⁵, wird bei Zurbarán nur teilweise und in inkonsistenter Weise übernommen. Es verbindet das caravaggeske Schema, das er für die Gestaltung der vorderen Zone verhältnismässig folgerichtig anwendet, mit der älteren Bildform, dem in sich geschlossenen, nach eigenen Gesetzen aufgebauten Bilde. Sehr

⁵⁵ H. Soehner spricht hier von „lichthaligem Dunkelgrund“ (Kunstchronik 1957, p. 34).



35 Fray Juan Sánchez Cotán, Die englischen Märtyrer vor Cromwell. Granada, Kartause.

deutlich wird dies bei dem Dresdner Bonaventura, es gilt jedoch auch für zahlreiche andere Werke dieser Periode. Auch das kühle Grau, das statt des Braun Caravaggios die Grundfarbe vieler Bilder Zurbaráns ist, und die leuchtenden klaren Buntfarben entsprechen einer solchen Auffassung des Bildes als einer eigenen, von der des Betrachters unterschiedenen Welt.

Diese noch aus dem Manierismus kommende Bildvorstellung hätte Zurbarán natürlich auch aus der älteren andalusischen Malerei übernehmen können. Vor allem ist hier Fray Juan Sánchez Cotán zu nennen, dessen Einfluss auf Zubárán oft betont worden ist.⁵⁶ Wir können annehmen, dass Zurbarán die um 1625 entstandenen Bilder Cotáns in der Kartause von Granada kannte, dass sie besonders für seine Darstellungen mönchischen Lebens entscheidende Anregungen gegeben haben. Die drei Bilder aus dem Kartäuserkloster der „Cueva“ von Zur-

⁵⁶ Zuletzt von E. Orozco Diaz, Cotán y Zurbarán, in: Goya 64/65, 1965, p. 224 ff.

barán, die sich heute im Museum von Sevilla befinden und über deren Datierung bisher keine Einigkeit erzielt werden konnte, sind nicht ohne das Vorbild der Werke Sánchez Cotáns denkbar.⁵⁷ Die einförmige Reihung der weissgekleideten Mönchsgestalten — die wohl zu Recht so interpretiert wird, dass hier die Unterordnung des einzelnen im Dienst Gottes innerhalb der klösterlichen Gemeinschaft zum Ausdruck gebracht werden soll — die Kargheit der Räume, die Typen der Mönche selbst, der Faltenwurf ihrer Gewänder sind verwandt.

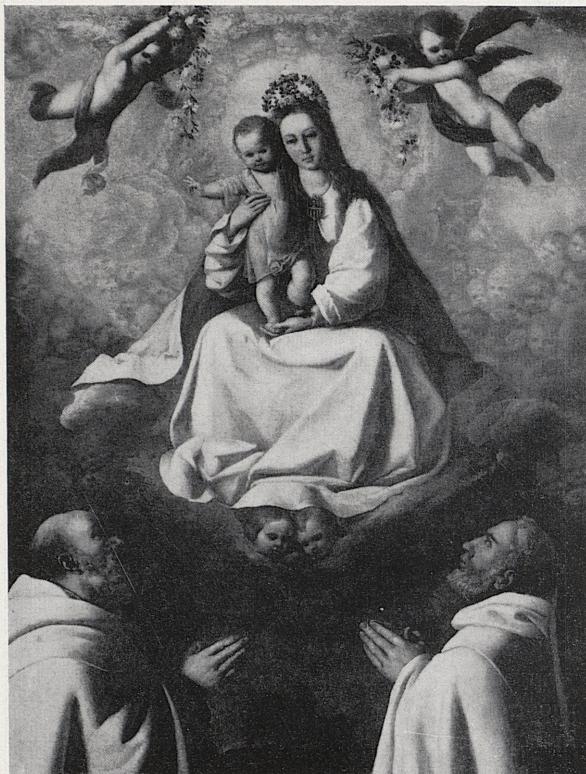
Darüber hinaus finden wir in einigen Bildern Cotáns — nicht in allen! — eine der Zurbaráns vergleichbare Kompositionswweise: bildparalleler Aufbau, perspektivisch in die Tiefe führende Architekturen im Hintergrund, strenge Isolierung der Formen voneinander (Abb. 35). Es sind nun dies gerade einige der Elemente, wie sie als florentinischer Herkunft bei Zurbarán charakterisiert worden waren. Es ergibt sich also die Frage, ob nicht hier bereits eine ausreichende Erklärung für eben diese Stilelemente in der Kunst Zurbaráns gegeben wäre. Dagegen spricht die im Verhältnis zu jener wie zu den verglichenen florentinischen Werken noch wesentlich altertümlichere Art der Bilder Cotáns mit den dünnen, körperlos wirkenden Figuren, die sich in den grossen weiten Räumen zu verlieren scheinen. Sánchez Cotán erhielt seine Ausbildung in Kastilien. Sehen wir von seinen frühen und überraschend fortschrittlichen Stillleben ab, die bereits an Caravaggio denken lassen, ist die Quelle für seinen Stil die Kunst der am Ende des 16. Jahrhunderts am Escorial tätigen mittel- und oberitalienischen Maler und der von ihnen abhängigen Spanier.⁵⁸ Die Spur führt also teilweise zum gleichen Ausgangspunkt. Nur bleibt Sánchez Cotán in seinen religiösen Werken auf der Stufe des späten 16. Jahrhunderts stehen, und es scheint, dass seine Werke als Quelle für die hier in Frage stehenden Tendenzen bei Zurbarán nicht ausreichen.

Es wäre jedoch denkbar, dass die strengen Formen der Mönchsbilder Cotáns in Zurbarán das Interesse für die sachliche, klare, aber nicht unpoetische und oft auch ausdrucksstarke Darstellungsweise etwa Santi di Titos oder Empolis weckten, die seiner — vielleicht von Sánchez Cotán mitgeformten — Vorstellung von religiöser Kunst besonders nahe kam. Hier war die oben beschriebene Bildauffassung, die in anderen Kunstmittelpunkten bereits überholt war, noch gültig.

Einige weitere Vergleiche können die Vermutung eines stilbildenden Einflusses der Florentiner Malerei auf Zurbarán stützen bzw. zeigen, dass die bisher angeführten Beispiele nicht vereinzelter oder zufälliger Art waren. Vergleichbar sind vor allem jene Bilder, die die Vision eines Heiligen oder entsprechende Themen darstellen, d.h. solche, in denen irdische und

⁵⁷ Es wurden die verschiedensten Daten vorgeschlagen. Nach *Soria* sind die Bilder ca. 1633 entstanden, dagegen ist *Maria Luisa Caturla* der Auffassung, dass sie noch vor den Bildern in der Magdalena (1626/27), also ca. 1623/24 zu datieren sind (Exposición Zurbarán, a.a.O. p. 18 ff.). Das völlige Fehlen caravaggiesker Elemente spricht zusammen mit der starken und in diesem Ausmass in späteren Bildern nicht wiederkehrenden stilistischen Verwandtschaft zu Werken Cotáns für eine verhältnismässig frühe Datierung. Zumindest scheint es schwierig, diese Arbeiten in die Stilentwicklung Zurbaráns nach 1628 einzzuordnen.

⁵⁸ Fray Juan Sánchez Cotán lebte von 1560 bis 1627. Bis 1603 war er in Kastilien als Maler tätig, zuletzt in Toledo. In dieser Zeit entstanden seine Stillleben, von denen eines in der Sammlung Duque de Hernani, Madrid, 1602 datiert ist. Der Stil dieser Stillleben mit der auf einer genauen Beobachtung beruhenden naturnahen Wiedergabe alltäglicher Gegenstände und ihrer strengen Anordnung im Bild nimmt bereits Charakteristika der Stillleben Zurbaráns vorweg. *Longhi* sieht in der Sachlichkeit und Objektivität hier ebenfalls eine Beziehung zu den „reformierten Toskanern“ des späten 16. Jahrhunderts, während *Soehner* darauf hinweist, dass sicher bereits eine Kenntnis von Werken Caravaggios vorausgesetzt ist (*Longhi* a.a.O. p. 8; *Soehner*, Kunsthchronik 1957, p. 33). 1603 tritt Cotán in den Kartäuserorden ein, gehört zuerst der Kartause El Paular bei Segovia an und ab ca. 1612 derjenigen von Granada. Es scheint, dass er jetzt nur noch religiöse Bilder malt, die stilistisch einen Rückschritt bedeuten. Es fehlt ihnen völlig jene auf das Dingliche gerichtete objektive Beobachtung, wie sie die Stillleben ausgezeichnet hatte. Sie bleiben innerhalb älterer Traditionen.



36 Francisco de Zurbarán, Madonna mit zwei Mercedariern. Madrid, Slg. Duquesa de Montpensier.



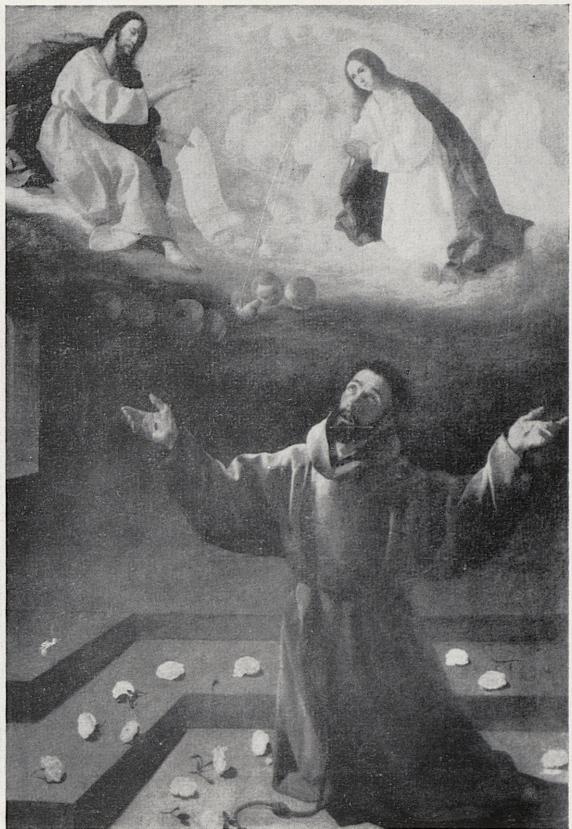
37 Santi di Tito, Madonna mit Heiligen. Florenz, S. Stefano.

himmlische Personen auf einem Bild gemeinsam erscheinen. Derartige Themen, für die ein starker Gefühlsgehalt charakteristisch ist, gehörten besonders seit der Gegenformation zu den bevorzugtesten Aufgaben der Malerei. Doch während dann in den barocken Darstellungen dieses Typus eine räumliche Verschmelzung der irdischen und der himmlischen Zone sowie bei der letzteren der Eindruck von Weite, Unendlichkeit angestrebt wird, behält Zurbarán meist die strenge Trennung beider Zonen übereinander bei, wie sie im 16. Jahrhundert üblich war (Abb. 36, 38, 39).⁵⁹ Es wurde von diesem Bildtypus schon in Zusammenhang mit einem frühen Werk Luis Tristáns gesprochen. Die Vorbilder Zurbaráns scheinen die gleichen zu sein wie die Tristáns. Man vergleiche z.B. die Madonna mit Heiligen in der Sammlung Duquesa de Montpensier in Madrid (Abb. 36) mit einem Bild des gleichen Themas von Santi di Tito in S. Stefano in Florenz (Abb. 37). Beiden Bildern ist gemeinsam die betonte Profilstellung der Heiligen, die strenge Frontalität der auf einer Wolkenbank über den Köpfen der

⁵⁹ Es ist bezeichnend, dass es bei Caravaggio derartige Bilder praktisch nicht gibt. Wenn bei ihm — wie im Falle des Martyriums des hl. Matthäus — eine himmlische Erscheinung in den Bildvorgang aufgenommen wird, geschieht dies in der Form, dass eine sich äußerlich von den übrigen nicht wesentlich unterscheidende Figur — ein Engel-Knabe — in realistischer Weise auf dem Schauplatz des Geschehens erscheint. Bei der Bekehrung Pauli bleibt dagegen die Vision ausserhalb des Bildfeldes, in dem nur ihre Wirkung auf den Menschen dargestellt ist. Am nächsten kommt Zurbarán Caravaggios Vorstellungen in dem Dresdner Bonaventurabild.



38 Francisco de Zurbarán, Vision des sel. Alonso Rodriguez, 1630. Madrid, Academia de San Fernando.



39 Francisco de Zurbarán, Der hl. Franziskus in der Portiuncula. Cádiz, Museo Provincial.

Heiligen schwebenden Muttergottes, die Geschlossenheit und Isolierung der plastisch festen Formen und ihre Gleichwertigkeit innerhalb des Bildgefüges. Auffallend ist die Übereinstimmung in Typus und Haltung der Madonna; auch die dunstige Atmosphäre, die den flachen Bildraum in beiden Darstellungen zu erfüllen scheint und die auch in Bildern Empolis beobachtet wurde, ist vergleichbar. Sieht man von den hinzugekommenen caravaggiesken Elementen in der Wiedergabe der Körper und des Lichtes ab, so ist der Aufbau der „Vision des sel. Alonso Rodriguez“ in der Academia San Fernando in Madrid (Abb. 38) oder der des „Hl. Franziskus in der Portiuncula“ in Cádiz (Abb. 39) dem „Hl. Franziskus in Gebet“ von Matteo Rosselli in S. Croce in Florenz (Abb. 40) verwandt. Ähnlich sind hier auch die grossen Rosen, deren kräftiges Rosa einen betonten Kontrast zu dem Grau der Stufen bildet. Anders ist in dem Florentiner Bild die Haltung des Heiligen im Profili. Doch finden wir auch die Wendung schräg nach vorn, mit ausgebreiteten Armen, wie sie der Franziskus Zurbaráns zeigt, in sehr verwandter Form in vielen florentinischen Bildern der Zeit — bei Cigoli etwa oder besonders gut vergleichbar bei dem schon erwähnten Hl. Franziskus von Empoli (Abb. 16). Man beachte, dass in keinem der Bilder der Blick des Heiligen die himmlische Erscheinung trifft.



40 Matteo Rosselli, Der hl. Franziskus. Florenz, S. Croce.

Schliesslich lässt sich auch die Farbigkeit mancher Werke, deren uncaravaggiesker Charakter oben hervorgehoben wurde, von der zeitgenössischen Florentiner Malerei herleiten. Vor allem die Farbskala Empolis ist vergleichbar: das Grau oder Graugelb des Grundes, das den farblichen Charakter zahlreicher Bilder bestimmt und von dem sich die hellen, manchmal wie transparent wirkenden Buntfarben der einzelnen Körper, die hart und übergangslos nebeneinander stehen, klar abheben. Gemeinsam ist die Vorliebe für Orange, Violett, Rosa, Gelb, gelbliches helles Grün, auch changierende Töne und für einen Honiton bei den Wolkengründen.⁶⁰

Diese Farbigkeit entspricht dem Bestreben nach Isolierung der Körper im Bildraum, die auch in Komposition und Zeichnung aufgefallen war. Der Mangel an formaler Kontinuität kann als eines der wesentlichsten Merkmale der Kunst Zurbaráns betrachtet werden und zugleich als eines derjenigen, die sie am engsten mit der eines Santi di Tito oder Empoli verbinden (man vergleiche etwa die beiden Bilder Empolis auf Abb. 2 und 4). Die Geschlossenheit der Formen, verbunden mit der ruhigen, statuarischen Haltung der Gestalten — die bei Zurbarán gegenüber den florentinischen Beispielen noch gesteigert und zu einem bewussten Stilmittel wird⁶¹ — trägt wesentlich zu dem Eindruck von Stille, aber auch von einer gewissen Kühle und Unwirklichkeit bei, den so viele Bilder Zurbaráns hervorrufen.

Es zeigt sich hier der grundsätzliche Unterschied zu allen anderen Richtungen innerhalb der zeitgenössischen italienischen Malerei. Während bei den Carracci durch eine bewegtere Linienführung, abgestufte Farben und durch die lebhaften Gebärden der Figuren die Formen zum Schwingen gebracht werden und miteinander korrespondieren, erreicht Caravaggio die formale Bindung der Einzelformen durch die Lichtführung und den gemeinsamen dunklen Grund, mit dem die nicht beleuchteten Partien sich zu verbinden scheinen. Im Gegensatz zu Caravaggio werden bei Zurbarán, der die Geschlossenheit des Umrisses erhalten will, die im Schatten liegenden Partien oft als dunkle scharfe Silhouetten gegen einen helleren Hintergrund gesetzt — ein Vorgehen, dass sich ähnlich bei florentinischen Werken der Zeit beobachten liess (Abb. 2, 11, 16).⁶² Dem entspricht die schon von Soria bemerkte Schichtung des Bildraumes in eine helle Zone im Vordergrund, eine dunklere im Mittelgrund und wieder eine helle in der Ferne. Soria glaubte, dies von niederländischen Vorbildern herleiten zu können⁶³, es ist jedoch ebenfalls ein Stilmerkmal der hier besprochenen Gruppe florentinischer Werke und auch bei Vicente Carducho häufig zu finden (Abb. 15).

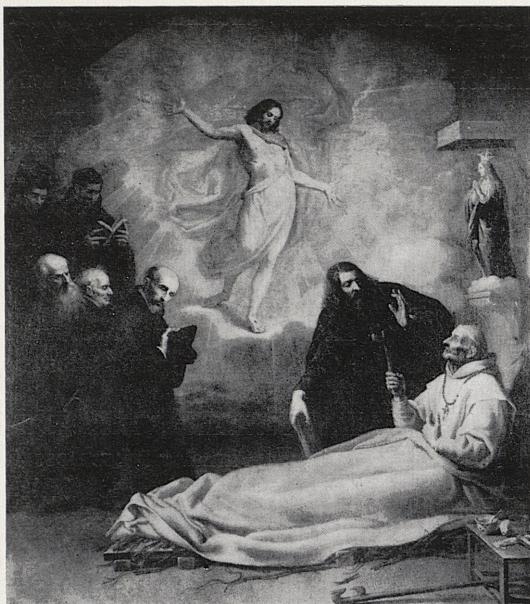
Der allzu rational konstruierte Bildaufbau der besprochenen Werke Zurbaráns wie ebenso der florentinischen Vergleichsbeispiele bewirkt trotz der betonten Einfachheit und Klarheit oft den Eindruck des Künstlichen. Diese Künstlichkeit erscheint aber bei Zurbarán ins Irreale,

⁶⁰ Sehr auffallend ist z.B. das leuchtende helle Orange des Gewandes des Engels bei der Vision des Alonso Rodriguez (Abb. 38). Bei der Vision des hl. Petrus Nolaskus von 1630 im Prado trägt der Engel ein hellrosa Gewand mit einer hellblauen Schärpe (Prado Nr. 1236; farbige Abbildung bei *Manuel Lorente*, Prado II, München 1963). Diese Farbskala lässt sich — auch in dem bewussten Raffinement der Zusammenstellung der einzelnen Farben im Bild — noch auf den Florentiner Manierismus des 16. Jahrhunderts zurückführen.

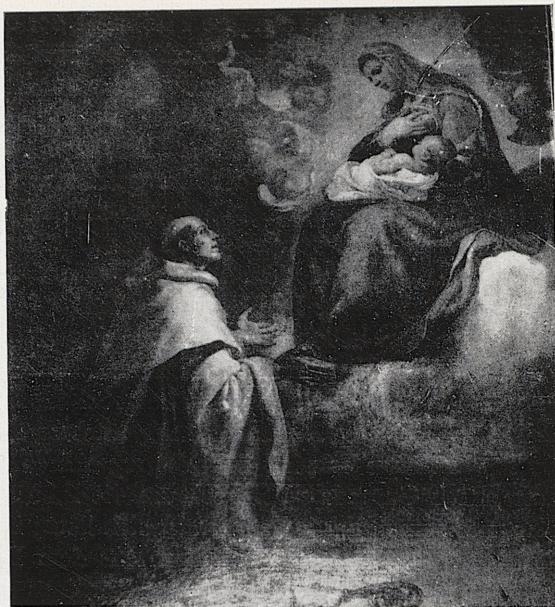
⁶¹ Hier könnte eine Wirkung der zeitgenössischen Sevillaner Skulptur, z.B. des Montañés, vorliegen.

⁶² Die Geschlossenheit und Isolierung der Einzelformen unterscheidet auch die Apotheose des hl. Thomas von Aquin im Museum von Sevilla von Zurbarán von dem in der Gesamtkomposition vergleichbaren „Tod des hl. Hermengild“ von Ruelas am gleichen Ort, das oft als Vorbild für das Bild Zurbaráns angeführt wird. Zwar sind zweifellos Verbindungen vorhanden in der Art, wie jeweils zwei vielfigurige Szenen — eine irdische und eine himmlische — übereinandergesetzt werden, durch eine horizontale Wolkenwand voneinander getrennt. Ruelas, der hier anscheinend auf bolognesische Darstellungen zurückgreift, versucht jedoch, durch Zeichnung, Lichtführung und Farbigkeit innerhalb der beiden Bildzonen einen durchgehenden, alle Figuren verbindenden Bewegungszug zu schaffen, während Zurbarán in der Apotheose des hl. Thomas von Aquin auch im Detail additiv komponiert.

⁶³ *Soria* a.a.O. p. 13.



41 Vicente Carducho, Tod des ehrwürdigen Odo von Novara, 1632. Madrid, Prado.



42 Vicente Carducho, Der hl. Bernhard von Clairvaux und das Milchwunder, 1614/15. Toledo, Kathedrale.

Märchenhafte verdichtete, eine Wirkung, die ausser in der besonderen Ausdruckskraft, die den Gebärden und Gesichtern seiner Figuren eigen ist, zu einem grossen Teil in dem Kontrast begründet scheint, der zwischen der durch caravaggieske Mittel erreichten Naturnähe in der Wiedergabe der Einzelformen und dem Konstruierten der übrigen Bildgestaltung besteht. Dieser Kontrast und die damit verbundenen Ausdrucksmöglichkeiten fehlen den älteren Bildern, und er kann als eines der wesentlichsten Elemente in der Kunst Zurbaráns gewertet werden. Zugleich liegt in jener Verbindung von Naturalismus und Antinaturalismus auch etwas spezifisch Spanisches.

In seinem Buch „Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique“ erwähnt Paul Guinard unter den Vorläufern Zurbaráns als Darsteller mönchischen Lebens ausser Sánchez Cotán auch Vicente Carducho.⁶⁴ Er sieht Beziehungen allerdings nur im thematischen Bereich. Es lassen sich darüberhinaus jedoch direkte stilistische Parallelen feststellen, die auf der gleichen Ebene liegen wie die Übereinstimmungen mit florentinischen Werken.

Als Beispiel mag eines der für die Kartause „El Paular“ bei Segovia gemalten Bilder dienen, der „Tod des hl. Odo von Novara“ von 1632, heute im Prado (Abb. 41). Charakteristisch ist der Aufbau der Szene auf einer flachen, bildparallelen Bühne, eine klar überschaubare, weitgehend ebenfalls bildparallele Anordnung der Figuren, die Schichtung des Raumes in eine helle und eine dunkle Zone vor einem hellen Grund, die genaue sachliche Wiedergabe der einzelnen Gegenstände. Ähnlich angelegte Bilder finden wir bei Carducho auch in früherer Zeit häufig, so z.B. bei den Fresken in der Capilla del Sagrario in der Kathedrale von Toledo von 1614/15 (Abb. 42) oder einigen frühen Arbeiten in der Kartause von Granada. Das

⁶⁴ Paul Guinard a.a.O. (s. Anm. 47), p. 23 ff.

intensivere Licht, die stärkere Plastizität bei dem Madrider Bild könnte allerdings bereits auf eine Wirkung von Werken Zurbaráns zurückgehen.

Ein auf allen diesen Bildern vorkommendes charakteristisches Motiv ist die feste Wolkenwand, die die Szene nach hinten abschliesst — Ort der himmlischen Erscheinung — die jedoch weniger die Illusion von Himmel und Weite vermittelt, als dass sie eine dichte, helle Folie bildet, vor der sich die klar umrisstenen Figuren abheben. Das gleiche Motiv finden wir in ähnlicher Form bei Zurbarán, so z.B. in den beiden Darstellungen von Visionen des hl. Nolaskus im Prado von 1629, bei der „Krönung des hl. Joseph durch Christus“ im Museum von Sevilla oder bei dem Bilde „Christus erscheint dem Bruder Salmerón“ in Guadalupe von 1639 (Abb. 43). Das Sevillaner Bild mit den dunkel gekleideten, scharf gezeichneten Figuren vor dem hellen gelben Grund ist wiederum vergleichbar mit Werken wie der Assunta von Empoli in S. Benedetto Bianco in Florenz.⁶⁵ Andere Werke Carduchos zeigen Architekturkulissen, wie sie die zuerst besprochenen Bilder Zurbaráns besassen (Abb. 15).

Es ist in diesem Zusammenhang interessant, dass nach Mitteilung Palominos Vicente Carducho, nachdem er 1626 den Vertrag auf 56 Bilder für die Kartause El Paular abgeschlossen hatte, nach Granada gereist sei, um die Bilder zu studieren, die Sánchez Cotán für die dortige Kartause gemalt hatte. Es befindet sich heute in dem Kloster eine Reihe von Bildern Carduchos, die den Zyklus von Darstellungen aus dem Leben heiliger Kartäuser von Sánchez Cotán ergänzen. Wann sie entstanden, ist allerdings nicht bekannt, stilistische Gründe sprechen zumindest in einigen Fällen für eine Datierung in das Ende des dritten Jahrzehnts.⁶⁶ Nehmen wir an, Carducho sei, wie es Palomino berichtet, kurz nach 1626 tatsächlich in Granada gewesen, so wäre eine Begegnung dort mit Zurbarán denkbar, für dessen mögliche Studienreise nach Granada etwa der gleiche Zeitraum in Frage käme. Auf der Basis des gemeinsamen Interesses für die Kunst des Sánchez Cotán hätte Carducho, der selbst eine strenge, idealistische Auffassung speziell von religiöser Kunst vertrat, Zurbarán auf die für ihn verbindlichen Vorbilder in der Malerei seiner Heimatstadt Florenz hinweisen können.

Für eine solche frühe Begegnung könnte die Verwandtschaft der Figur des hl. Reginald in dem Bild „Die Muttergottes heilt den hl. Reginald von Orleans“ in Sevilla, S. Magdalena, das in die Zeit von 1626/27 datiert wird, mit Carduchos Mönchsfiguren sprechen. Die Komposition dieses Bildes wirkt jedoch noch ungeordnet und scheint im wesentlichen von der älteren Malerei Sevillas abhängig.⁶⁷

Erst die um 1629 entstandenen Werke wie der Bonaventurazyklus zeigen dann neben dem seit 1628 nachweisbaren Einfluss Caravaggios die hier als „florentinisch“ betrachteten Elemente voll ausgeprägt. Eine Erklärung könnte die von Soria vermutete Reise Zurbaráns nach Madrid zwischen 1626 und 1628 geben.⁶⁸ Eine solche Reise hätte ihm außer der Kenntnis von Werken Carduchos und anderer Florentiner auch eine neue Begegnung mit der Kunst des Velazquez ermöglicht, die in der Folgezeit sichtbar wird.

1634 malt Zurbarán in Madrid für den Salón de Reinos im Buen Retiro die „Befreiung von Cádiz“, die sich heute im Prado befindet.⁶⁹ Das Bild ist Teil eines Zyklus von Darstellungen spanischer Siege, zu dem Velazquez’ Übergabe von Breda und mehrere andere Werke verschiedener Madrider Künstler gehören, darunter zwei von Carducho. Zurbaráns Bild galt

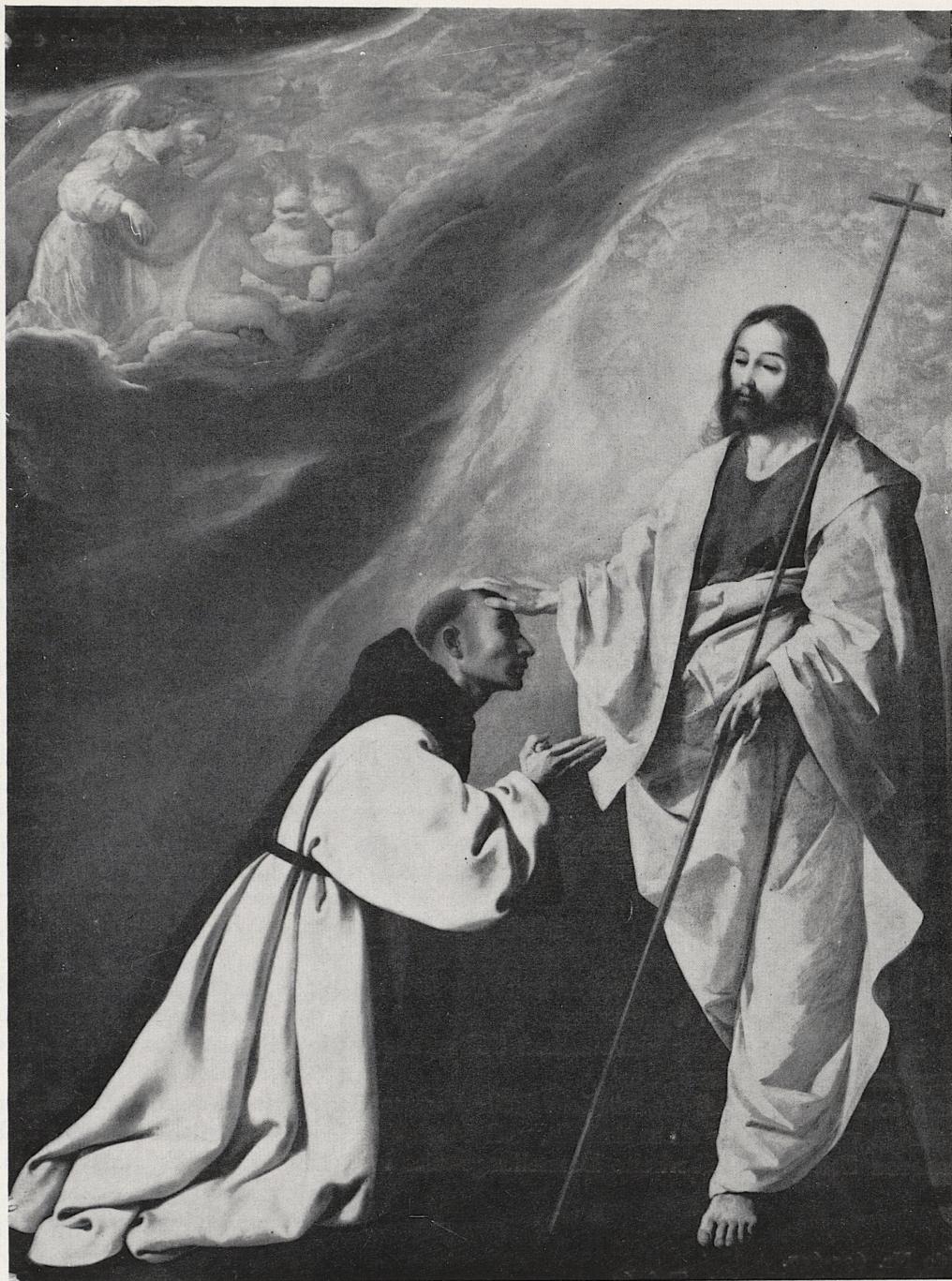
⁶⁵ Soria a.a.O., Kat. Nr. 120, Taf. 63, und Simonetta de Vries a.a.O. (s. Anm. 13), fig. 21; vgl. auch fig. 8. Von den Bildern Carduchos in Granada ist hier vergleichbar eine Szene aus dem Leben eines Heiligen, Foto Mas C 93.677.

⁶⁶ So z.B. bei dem unter Anm. 65 zitierten Bild.

⁶⁷ Soria a.a.O., Kat. Nr. 4, Taf. 19.

⁶⁸ Soria a.a.O. p. 7.

⁶⁹ Soria a.a.O., Kat. Nr. 103, Taf. 60.



43 Francisco de Zurbarán, Christus erscheint dem Bruder Salmerón, 1639, Guadalupe, Convento de Jerónimos.

lange als Werk von Eugenio Caxés, bis Longhi es, wie oben erwähnt, 1927 Zurbarán zuschrieb und María Luisa Caturla den Zahlungsbeleg fand. Die Zuschreibung an Caxés erscheint heute kaum mehr verständlich, jedoch sehr wohl die darin enthaltene Einbeziehung des Bildes in den stilistischen Umkreis der in Madrid tätigen Florentiner. Die Zweiteilung des Bildes in eine vordere Bühne mit den Hauptfiguren und eine weit entfernte, merkwürdig starre und mit dem Vordergrund räumlich nicht verbundene Hintergrundslandschaft — die vor allem bei einem Vergleich mit der Übergabe von Breda von Velazquez auffällt, wo sowohl durch kompositionelle Mittel wie durch Licht und Luftperspektive der Eindruck räumlicher Einheit bewirkt wird — verbindet das Bild Zurbaráns mit den Darstellungen Carduchos aus der gleichen Serie.⁷⁰

Dass in Einzelheiten auch niederländische Einflüsse spürbar werden, ändert nichts an der Tatsache, dass Zurbarán sich im Gesamtaufbau des Bildes an das Schema hielt, dass ihm die Darstellungen derartiger Themen von Carducho lieferten und das noch auf italienische Schlachtenbilder des 16. Jahrhunderts zurückgeht. Die Beziehung wird evident bei der etwas später, 1638, entstandenen Schlacht von Sotillo im Metropolitan Museum, die sich direkt mit der Belagerung von Costanza von Carducho, einem der Bilder für den Salón de Reinos, vergleichen lässt. Zu der genauen Übereinstimmung im Schema der Komposition kommt hier die Übernahme einer typischen Carducho-Figur in dem Soldaten rechts.⁷¹

In beiden Fällen scheint eine direkte Abhängigkeit vorzuliegen, die auch durch äußere Umstände nahegelegt wurde: ein Thema, wie es Zurbarán bisher noch nicht dargestellt hatte, das persönliche Gewicht der am Hofe tätigen älteren Maler, mit denen er bei diesem Auftrag zusammenarbeitete. Es soll hier jedoch keineswegs der Eindruck erweckt werden, dass eine Art Lehrer-Schülerverhältnis zwischen Carducho und Zurbarán bestanden hätte. Zurbarán war zu der Zeit, in der eine erste Begegnung mit Carducho möglich schien, ca. 28 Jahre alt. Seine in den folgenden Jahren entstandenen Werke erweisen ihn nicht nur als einen Künstler von hohem Rang, sondern auch von höchster Eigenwilligkeit und Selbständigkeit. Aus der Vielfalt dessen, was ihm, dem in der Provinz, also nicht im direkten Einflussbereich einer bedeutenderen Kunstscole Lebenden, die verschiedenen Richtungen der zeitgenössischen Malerei an Darstellungsmöglichkeiten vor Augen führten, wählte er als Vorbild das, was seinen künstlerischen Bestrebungen entgegenkam, und gelangte auf diesem Wege zu einem eigenen persönlichen Stil. Sein Eklektizismus ist in hohem Masse eigenschöpferisch. Soweit seine Vorbilder im Bereich der florentinischen Malerei liegen, ist zu betonen, dass das, was Zurbarán daraus macht, auf einem künstlerisch ungleich höheren Niveau liegt. Seine künstlerische Selbständigkeit zeigt sich vor allem in der Art und Weise, in der er die aus Florentiner Vorbildern übernommenen Formen und Kunstmittel mit den Neuerungen Caravaggios zu einem in der Gesamtwirkung einheitlichen Stil verband. Möglich war dies wohl gerade aus der gegebenen Distanz heraus.

Wenn so ausführlich auf die mögliche Rolle Vicente Carduchos in diesem Zusammenhang eingegangen wurde, so vor allem deshalb, weil durch ihn eine in Italien selbst zu der in Frage kommenden Zeit bereits überholte Darstellungsweise in Spanien noch Aktualität besass.

⁷⁰ Prado Nr. 635-637.

⁷¹ Soria a.a.O., Kat. Nr. 133, Taf. 62.

Soria vermutet hier als Vorbild wieder einen niederländischen Stich (*Soria*, fig. 91), der jedoch nur allgemein das gleiche Kompositionsschema wiederholt, das auch die Bilder Carduchos zeigen, und der Darstellung Zurbaráns in keiner Weise näher steht als jene unmittelbar unter seinen Augen entstandenen Gemälde, die wiederum zahlreichen gleichzeitigen Arbeiten in Florenz an die Seite gestellt werden können. Eine Wirkung der Madrider Maler auf Zurbarán hebt in diesem Zusammenhang auch *M. L. Caturla* hervor (Velazquez and Zurbarán, in: *Varia Velazqueña I*, Madrid 1960, p. 466-67).

Die Mehrzahl der bisher zum Vergleich herangezogenen datierten Werke Zurbaráns stammte aus den Jahren um oder kurz nach 1630. In späterer Zeit treten die florentinischen Einflüsse gegenüber anderen etwas zurück bzw. werden so weitgehend verarbeitet, dass sie als solche kaum mehr spürbar sind. Doch würde eine genauere Untersuchung zahlreicher Bilder aus dem Ende des Jahrzehnts zeigen, dass ihnen noch die gleichen Prinzipien in der Wiedergabe des Raumes, in der Anordnung der Figuren etc. zugrundeliegen wie jenen früheren Bildern, auch wenn im einzelnen vieles freier und im Sinne der allgemeinen Entwicklung moderner wurde. Diese Prinzipien bilden weiterhin wesentliche Bestandteile von Zurbaráns Kunst. Es gehört auch die Stille, das „in sich Ruhen“ jeder Figur hierzu — die Verkündigung in Grenoble von 1638 ist darin noch verwandt mit Empolis schöner Verkündigung von 1603 (Abb. 4).

Auch die übrigen drei Bilder in Grenoble aus dem gleichen Zyklus können neben der schon erwähnten Schlacht von Sotillo und fast allen Bildern in Guadalupe als Beispiele für das Weiterleben der „florentinischen“ Stilelemente angeführt werden. Die Beschneidung in Grenoble zeigt sogar im Motivischen — etwa in dem ein Tablett tragenden und aus dem Bilde blickenden vornehm gekleideten Knaben rechts im Vordergrund — noch die Wirkung jener älteren Vorbilder florentinischer Herkunft.⁷² Bei den Engeln mit Weihrauchfässern im Museum von Cádiz erinnert vor allem die Farbigkeit unmittelbar an Werke aus der Spätzeit Empolis oder Cristofano Alloris. Einer dieser Engel trägt über einem ins Rot changierenden gelben Gewand ein rötlich-violettes Wams, dazu in betont raffiniertem Kontrast schillernd grüne Schuhe.⁷³ Man könnte einem solchen Bilde die Judith Cristofano Alloris im Pitti gegenüberstellen. Auch das etwas Preziöse in der Haltung, die Eleganz der Figur, die Bedeutung, die den kostbaren Gewändern innerhalb der Darstellung gegeben wird, sind hier vergleichbar.

In allen diesen Werken sind jedoch die fremden Anregungen in souveräner Weise im Sinne eigener künstlerischer Bestrebungen verwertet worden. Erst in den letzten Jahren seines Schaffens, nach einer längeren Pause in den vierziger Jahren, unterliegt Zurbarán dem Einfluss eines anderen Künstlers so weit, dass er seine persönliche Eigenart bis zu einem gewissen Grade aufgibt. Es ist die Wirkung der Kunst Murillos, die den Charakter seiner späten Werke bestimmt. Die Stärke dieses Einflusses mag einerseits in einem Abnehmen der eigenen künstlerischen Kräfte, andererseits in der räumlichen Nähe zu seinem inzwischen so erfolgreich gewordenen Landsmann begründet sein.

⁷² *Soria* a.a.O., Kat. Nr. 137-140.

⁷³ *Soria* a.a.O., Kat. Nr. 131; farbige Abbildung bei *Paul Guinard*, a.a.O. Taf. 57.

RIASSUNTO

Le influenze della pittura fiorentina del tardo Cinquecento e primo Seicento sulla pittura spagnola del primo barocco, già notate dal Longhi nel 1927, costituiscono l'oggetto di questo articolo.

Nel caso del toledano Luis Tristán tali influssi si rilevano in tutti i periodi della sua opera, di volta in volta fusi con elementi stilistici di origine diversa: ad esempio, nell'epoca media (c. 1616) con caratteristiche caravaggesche e più tardi con influssi del Greco.

I modelli fiorentini sono costituiti, all'inizio da opere di puro manierismo al modo di Santi di Tito, più tardi invece si avverte la conoscenza di quei pittori che hanno introdotto a Firenze il barocco come il Cigoli, il Pagani, Cristofano Allori ecc. Intermediari furono presumibilmente

i pittori di origine fiorentina Vicente Carducho e Eugenio Caxés i quali, svolgendo la loro attività presso la Corte spagnola ed a Toledo, si attennero, fino agli anni trenta, allo stile della loro patria. D'altro canto è nota l'importazione in Spagna di numerosi quadri fiorentini.

Per le opere dopo il 1600 di Francisco Ribalta, il capo della scuola valenciana del primo barocco, si possono constatare relazioni stilistiche sorprendentemente forti, specialmente con il Cigoli; in questo caso potrebbe aver avuto luogo un incontro diretto. Come nel caso di Tristán si mescolano anche nel Ribalta, noto anch'egli per un precoce assorbimento di motivi caravaggeschi, questi motivi ad elementi tardo manieristici fiorentini.

La seconda parte del saggio cerca di individuare, se caratteristiche dell'arte dello Zurbarán, soprattutto per le opere intorno al 1630 che ancora non sono state chiarite e generalmente sono state definite "arcaiche" e attribuite al forte sentimento religioso dell'artista, siano derivate invece da elementi formali propri della pittura fiorentina del tardo Cinquecento e primo Seicento. Una serie di concordanze formali si possono identificare specialmente nello schema della composizione. Che non si possa parlare di casuale sviluppo parallelo lo dimostra l'uso fatto di tipi figurati ecc.

Sembra che lo Zurbarán, malgrado segua nella rappresentazione delle figure i principi del Caravaggio e del Velazquez, nella composizione dei suoi dipinti usi uno schema artificiale reperibile, fino nei dettagli, in quadri fiorentini specialmente della corrente del Santi e dell'Empoli.

Caratteristici sono il severo allineamento delle figure lungo il quadro, l'impianto palcoscenico, l'isolamento delle singole figure. La combinazione di un realismo nel dettaglio, ottenuto con mezzi caravaggeschi, con l'artificialità nella composizione, costituisce una caratteristica essenziale dell'arte dello Zurbarán. Molto fiorentino in questo artista è anche il colorismo di numerosi dipinti che fanno pensare immediatamente all'Empoli, Curradi ecc.

Bildnachweis :

Mas, Barcelona: Abb. 1, 5, 7, 8, 9, 12, 15, 17, 19, 20, 26, 28, 30, 33, 35, 36, 38, 39, 41, 43. — *Verfasserin:* Abb. 2, 24. — *Alinari, Florenz:* Abb. 3, 4, 22. — *Instituto Diego Velazquez, Madrid:* Abb. 6. — *Prado, Madrid:* Abb. 10, 18. — *Brogi, Florenz:* Abb. 11, 13, 32. — *Soprintendenza alle Gallerie, Florenz:* Abb. 16. — *Szépművészeti Múzeum, Budapest:* Abb. 21, 27. — *KIF:* Abb. 23. — *Moreno:* Abb. 25. — *Laurati, Florenz:* Abb. 29, 37, 40. — *Giraudon, Paris:* Abb. 31. — *Deutsche Fotothek, Dresden:* Abb. 34. — *Rodriguez, Toledo:* Abb. 42.

Nach Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles, École espagnole*, Paris 1869, p. 206: Abb. 14.