

Los Cristos crucificados
de Francisco de Zurbarán

Odile DELEND
Wildenstein Institute
París (Francia)

I. Los primeros Crucificados.

II. Los Crucificados vivos.

III. Los Crucificados muertos.

I. LOS PRIMEROS CRUCIFICADOS

La devoción a la Crucifixión de Jesús es uno de los temas más frecuentes de la iconografía post-tridentina sobre todo en España. La fe cristiana recoge el concepto de sacrificio, elevándolo a su máxima expresión en la muerte aceptada del Hijo de Dios y su renovación en la celebración eucarística de la Misa. Reafirmando el valor de los sacramentos frente a los herejes protestantes, los padres teólogos del Concilio de Trento puntualizaron como había que exteriorizar la fe y la religiosidad e instituyeron en las representaciones del *Crucificado* como el Cristo impassible, marfileño con gran parquedad de sangre, para insistir en el milagro de la Consagración¹. Salvo algunas excepciones como el lienzo conservado en el Hospital de la Caridad de Sevilla², los *Cristos en la cruz* de Zurbarán son de grandes dimensiones, con el cuerpo de Jesús de tamaño natural. Aproximadamente la mitad de ellos corresponden a la iconografía del *Cristo expirante* vivo, con los ojos alzados y en actitud clamante. En el otro grupo de *Cristos en la Cruz*, Jesús aparece muerto con la cabeza inclinada sobre su pecho. Zurbarán representa la mayoría de los dos tipos con cuatro clavos. Sin ser alumno de Pacheco, el pintor extremeño se apodera del arquetipo creado por el erudito maestro de Velázquez de un austero hieratismo³.

Este tema aparece constantemente a lo largo de la producción artística de Zurbarán. Milicua que ya había publicado en 1953 la famosa *Crucifixión* de 1627⁴, actualmente conservada en el Art Institute de Chicago⁵, descubrió en 1998 otro espléndido *Cristo en la cruz con la Virgen, la Magdalena y San Juan al pie* en colección privada, firmado y fechado en 1656. Durante los treinta años de su carrera sevillana, el maestro de Fuente de Cantos y su

¹ Timothy Verdon, « L'achèvement de la décoration de la cathédrale de Florence: le Concile de Trente en action », Seminario *Recherches sur l'iconographie religieuse au XVII siècle*, bajo la dirección de Marc Fumaroli, Collège de France, París 1995, inédito.

² DELENDA, O., *Zurbarán. Catálogo razonado y crítico*, Madrid 2009, cat. N° 23.

³ Veáse GÓMEZ MORENO, M., "El Cristo de San Plácido", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIV (1916) 177-188.

⁴ DELENDA, o.c., cat. N° 7.

⁵ MILICUA, J., "El Crucifijo de San Pablo de Zurbarán", en *Archivo Español de Arte*, XXVI (1953) 177-186, repr.

obrador pintaron numerosísimos *Crucificados*: de la abundante producción de este tema se conocen más de treinta versiones. Uno de ellos, adquirida recientemente por el museo del Prado, *Cristo en la cruz con un donante*, lleva la firma y la fecha de 1640. Otro *Crucificado* de colección privada está también firmado pero no fechado, lo mismo que el imponente *Cristo muerto en la cruz* de la colección Masaveu (museo de Oviedo). A través de este asunto repetido durante toda una vida, se puede apreciar la evolución artística del artista.

La portentosa figura del *Crucificado* de los dominicos de San Pablo el Real, tan admirada por sus contemporáneos, resulta hoy en día la primera obra firmada conservada del maestro. Mientras que residía todavía en Llerena desarrollando en su obrador su actividad de artista, Francisco de Zurbarán pinta como complemento de la serie encargada por los dominicos un impresionante *Cristo Crucificado* (The Art Institute de Chicago, fig. 1). Firma y fecha en 1627 dicha obra sobre un papelito arrugado pegado en lo bajo del madero de la cruz. Este gran lienzo, al origen de su celebridad en Sevilla, se alabó en términos muy elogiosos y sirvió de argumento en 1629 al Veinticuatro Suárez a la hora de solicitar el establecimiento definitivo en Sevilla del joven maestro extremeño, eludiendo las exigencias del gremio de los pintores locales. Se ha repetido mucho el comentario de Palomino a propósito del aspecto escultórico del cuadro actualmente conservado en Chicago: « En la sacristía del Convento de San Pablo, Orden de Predicadores en dicha ciudad; demás de otras muchas pinturas suyas, hay un Crucifijo de su mano, que lo muestran cerrada la reja de la capilla (que tiene poca luz), y todos que lo ven, y no lo saben, creen ser de escultura »⁶.

Entre los argumentos que el Veinticuatro Rodríguez Suárez propuso al Ayuntamiento para que aceptara la instalación definitiva de Zurbarán en Sevilla, aparece también la admiración hacia este mismo cuadro «que podía hacer juicio que es consumado artífice de estas obras»⁷. Para complacer a sus comitentes dominicos, Zurbarán se inspira en el *Crucificado con cuatro clavos* firmado por Pacheco en 1612. Esta iconografía, que recomendaba el pintor teórico, sería concretamente aprobada en 1629 por Fray Vicente Durango, nuevo padre prior de San Pablo el Real. "Acerca de los dos clavos en los pies de Cristo Nuestro Señor digo: que desde que leí antiguos autores, me incliné a dar crédito a esta pintura, por más conforme al original"⁸. De

⁶ PALOMINO Y VELASCO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid 1724, III.; ed. Madrid 1988, p. 275.

⁷ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII inclusive*, Sevilla 1900, II, p. 124.

⁸ PACHECO, F., *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandeza* (ms. 1638), Sevilla 1649; ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid 1990, pp. 741-742.

manera general, la interpretación con los cuatro clavos preconizada por Pacheco obliga a representar las piernas del Señor bien paralelas, lo que parecía convenir mucho mejor a la dignidad de un Dios hecho hombre.

En este lienzo, Zurbarán pinta un espléndido cuerpo desnudo, de perfecta anatomía, poco sangriento y como sosegado después del sumo sacrificio. La sencilla composición se dramatiza sutilmente por la violenta iluminación lateral que subraya los volúmenes esculturales del *Crucificado*. Su cabeza de una serena belleza se inclina sobre el hombro derecho y el paño de pureza se abulta en pliegues quebrados de un deslumbrante blanco matizado de grises lo que evita la monótona simetría de los *Cristos en la Cruz* de Pacheco. Este espléndido ejercicio de formas y de colores, cuidadosamente estudiado para despertar el sentimiento de compasión de los fieles, se proponía también atraer la futura clientela eclesiástica del pintor. Las composiciones sencillas y claras, las figuras monumentales y el espectacular realismo de los personajes pintados por Zurbarán correspondían sin duda alguna a las nuevas aspiraciones del clero y de los monjes deseosos de renovar el decorado de sus templos y conventos según el espíritu reformador post-tridentino. El éxito de este nuevo enfoque del arte religioso tan acertado con el *Crucificado* de San Pablo, se confirmó muy pronto con los encargos importantes que afluyeron de parte de casi todas las órdenes religiosas de Sevilla. Zurbarán ha conseguido en el *Cristo* de San Pablo una de las imágenes más potentes de toda su carrera, que muestra ya la maestría de un gran pintor con pleno dominio de sus facultades. La desaparición de sus lienzos anteriores a este ciclo dominico impide desgraciadamente conocer cuál fue su estilo juvenil en Llerena.

La historia de esta pintura en el siglo XIX ha sido descubierta hace poco. En 1810, el *Cristo crucificado* de los Dominicos fue registrado con el n° 224 en el inventario del depósito del Alcázar. Se ignoraba su posterior existencia hasta que reaparecía en 1952 en el mercado de arte en Francia y después en Suiza. El propietario que lo vendió en 1954 al museo de Chicago declaró haberlo adquirido en el seminario de los Jesuitas de Chantilly. Según Martín Soria, la obra habría sido "regalada por el duque de Alba en 1881" a los padres de la Compañía de Jesús de Cantorbery⁹. Las investigaciones gestionadas muy recientemente por Martha Wolff, conservadora en el Art Institute de Chicago, dirigiéndose hacia las bibliotecas de los padres jesuitas, han permitido descubrir que fue un francés, el segundo duque de Padoue, quien regaló en 1876 esta espléndida obra al padre jesuita Stanislas Du Lac en agradecimiento por de "haber preparado su esposa a morir". Jeannine Baticle encontró el lienzo mencionado en un inventario de las colecciones

⁹ SORIA, M. S., *The Paintings of Zurbarán*, Londres 1955, n°225, lám. 20-21.

conservadas en el Château de Courson (Ile-de-France), fechable en los años 1860. Dicha colección de pinturas, sobre todo de la escuela española, fue reunida entre 1820 y 1840 por el general Jean Toussaint Arrighi de Casanova, nombrado primer duque de Padoue por su primo Napoleón I. La finca de Courson pertenecía a su esposa Anne-Rose-Zoé de Montesquiou. El duque viudo restauró a partir de 1820 el Château de Courson, heredado a la muerte de su mujer, e instaló allí sus colecciones.

Un *Cristo en la cruz* de pequeño tamaño, se hallaba en las reservas del Museo de Bellas Artes de Sevilla en los años 1950¹⁰. A instancias de Soria, que le atribuía gran mérito, fue sacado del almacén, expuesto y restaurado, revelando su restauración una calidad de ejecución insospechada. Es un cuadro seguramente temprano, ejecutado indudablemente con participación del taller, pero tiene partes excelentes como el paño de pureza que recuerda los blancos pliegues de los hábitos mercedarios. Sin embargo, la cabeza resulta a la vez adusta e inexpresiva al mismo tiempo que las manos, con los dedos muy separados entre sí, no recuerdan a la producción del pintor. Los pies, cruzados en forma aspada, están clavados con dos clavos diferentes como en el célebre *Cristo de la Clemencia* de Martínez Montañés, o como en el *Cristo crucificado con un viejo pintor* del museo del Prado realizado por el propio Zurbarán años más tarde. El tratamiento anatómico responde al momento agónico que el pintor trata de representar del modo más naturalista posible: vientre rehundido, tórax hinchado, músculos de las extremidades tensos y manos crispadas junto con el rostro en el momento previo a la muerte. Es decir con los labios entreabiertos y resecos.

Ignoramos en qué fecha un pequeño *Cristo crucificado* entró en el patrimonio artístico de la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla¹¹. Por su estilo indudablemente tenebrista, este lienzo pertenece a las primeras producciones de Zurbarán en Sevilla, alrededor de 1630. Esta fecha tan temprana impide situarlo en la época del ingreso del pintor en dicha Hermandad hacia 1650¹². Pero tampoco se puede descartar la suposición de que el maestro conservara el lienzo consigo en su obrador, ofreciéndolo al Hospital de la Caridad cuando ingresará en la Hermandad. Antonio Gómez del Castillo descubrió esta obra en el despacho del capellán del hospital en 1965. Estaba entonces maltratada y muy sucia. Después de su restauración y

¹⁰ DELENDA, o.c., cat. Nº 22. *Cristo expirante*, ca 1630, óleo sobre lienzo, 122 x 78 cm, Sevilla, Museo de Bellas Artes, Inv. 708.

¹¹ DELENDA, o.c., cat. Nº 23. *Cristo expirante*, ca 1630, óleo sobre lienzo, 78 x 55 cm, Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad.

¹² CATURLA, M^a L., *Francisco de Zurbarán*. Traducción, adaptación y aparato crítico de Odile Delenda, París 1994, pp. 210-211 y Documentos Núms. 161-162.

publicación por José María Benjumea en 1972, los críticos coincidieron en reconocerlo como un original de Francisco de Zurbarán. Su composición se aparenta a la del *Cristo crucificado* del Art Institute of Chicago. Sin embargo, su ejecución resulta algo más torpe y la anatomía del *Crucificado* carece del aspecto escultórico del lienzo americano. En estas mismas fechas, precisamente en 1629, el extremeño firma el soberbio *San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino* destruido en Berlín en 1945. En el rincón superior derecho del gran lienzo se veía una imagen de un Crucifijo como única fuente de sabiduría para el santo franciscano. Lo que allí llamaba la atención, por insólito entre los *Crucificados* del extremeño, es que en esta pintura ambos pies se hallan fijados al madero de la cruz por un solo clavo. Hemos visto que Zurbarán solía colocar los pies de Jesús sobre un apoyo y clavados en él con dos clavos, según recomendaba y practicaba el erudito Francisco Pacheco.

El Cristo « de tres clavos » que enseña San Buenaventura, resulta algo torcido y descompuesto. En sus primeras composiciones de este tema, el pintor extremeño parece todavía indeciso sobre la postura del *Crucificado* como se puede ver en el precedente lienzo de la Caridad. En un cuadro de taller conservado en el museo de Ponce (Puerto Rico)¹³, como en este de la Santa Caridad, el cuerpo desnudo no tiene esta verticalidad que Pacheco consideraba como la más decente. Del cuadro de Ponce existe una pequeña copia en el museo de Sevilla que estuvo en el Convento del Ángel en Sevilla¹⁴. En sus versiones posteriores, Zurbarán seguirá la iconografía « de los cuatro clavos » utilizada por el maestro de Velázquez. Lo que caracteriza los tempranos *Cristos en la cruz* del pintor de Fuente de Cantos es su aspecto escultórico, acentuado por los fondos oscuros así como una luz violenta que ilumina la figura, marcadamente caravaggista. Este pequeño lienzo es un buen ejemplo de estas primeras *Crucifixiones*. El importante paño de pureza con gruesos pliegues, cae verticalmente más bajo que la rodilla derecha. El cartel de la sentencia sólo lleva la abreviación latina INRI. Está clavada en lo alto de la cruz con dos pequeños clavos medio introducidos muy típicos del artista, siempre tan atento a representar con exactitud los detalles reales.

II. LOS CRUCIFICADOS VIVOS

¹³ Este *Crucifijo* pasó por las colecciones Longorio y Liniers en Madrid, fue comprado por Wildenstein & Co quien lo vendió en 1956 a la familia Menil en 1959; entre 1959 y 1998 estuvo en su museo de Houston (Tex.); se conserva en el museo de Ponce desde 1998.

¹⁴ *Cristo expirante*, ca 1630, óleo sobre lienzo, 109 x 72 cm, Sevilla, Museo de Bellas Artes, Inv. 813.

Zurbarán pintó dos *Crucificados* para el convento de Capuchinos de Sevilla, conservándose ambos en el Museo de Bellas Artes de esa ciudad. La comunidad de dicho convento se había instalado en Sevilla, levantando una nueva iglesia que se consagró el 17 de marzo de 1630¹⁵. Por entonces, se llevaría a cabo la decoración del templo y del convento anejo. Sobre el lugar que ocuparía el gran *Crucificado*¹⁶ que estudiamos ahora existe una cierta confusión. Ponz cita uno en la última capilla del lado del Evangelio, y otro en el remate de la escalera del coro. En 1793, el sueco Wertmüller los vio en los mismos lugares, pero Ceán sitúa el primero de los reseñados por Ponz en la sacristía. Ambos lienzos entraron con los Murillos del convento de los Capuchinos en los fondos del museo de Sevilla el 1 de enero de 1840 con motivo de la desamortización de Mendizábal. La composición de este *Cristo crucificado expirante* hace suponer que Zurbarán lo concibió para ser visto de frente y desde un punto de vista bajo, probablemente desde al arranque de la dicha escalera del coro. Cuando Zurbarán realiza este bello *Cristo expirante* para los Capuchinos de Sevilla, no sabemos si habría podido ver en Madrid el admirable *Crucificado* pintado por Velázquez para el Convento de San Plácido, pero en dramatismo religioso podemos decir, como Gaya Nuño, que el maestro extremeño supera aquí al pintor de Felipe IV. « Para lograr su *Crucificado* más armónico, en el cual el dolor no restase belleza, sólo era preciso velar la angustiada cabeza. Esto hizo Velázquez, pero, posiblemente, sobre la enseñanza que proporcionan los crucifijos demasiados humanos de Zurbarán, entre ellos que éste del Museo de Sevilla es uno de los más vigorosos y característicos »¹⁷.

El *Cristo crucificado expirante* de Zurbarán parece pronunciar una de las últimas palabras que pronunció en la cruz, dirigiéndose a su Padre: « Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu » (Lc., 23, 46). Como de costumbre, Cristo aparece crucificado con las normas impuestas por Pacheco, es decir con los cuatro clavos. Es poco sangriento porque sus sufrimientos morales superan en este momento sus padecimientos físicos: el sufrimiento que expresa aquí es de índole psíquica, denotando su total abandono. Su hermoso cuerpo no está tan modelado por la luz como el de Chicago, ni su tenebrismo tan acentuado. Llama la atención el abultado paño de pureza, así como su intensa luminosidad. El increíble verismo de los pies clavados en el madero,

¹⁵ SERRERA, J.M., cat. exp. *Zurbarán*, 1988, p. 193.

¹⁶ DELEDA, o.c., cat. N° 86. *Cristo crucificado expirante*, ca 1634-1635, óleo sobre lienzo, 255 x 193 cm, Sevilla, Museo de Bellas Artes, Inv. E. 177 P.

¹⁷ GAYA NUÑO, J.A., *Zurbarán*, "Los Grandes Maestros de la Pintura", Barcelona 1948, p. 78.

con el detalle finísimo de la sombra de los clavos o de las uñas estropeadas por el camino del Calvario, puede explicar quizás por qué Zurbarán fue considerado en el siglo XIX como el “Caravaggio español”. La fecha de ejecución de este gran lienzo se puede situar en los años tempranos de la carrera de Zurbarán. No puede ser anterior a 1630, fecha en la que se consagró la iglesia de los Capuchinos, y no más tarde de 1635. Nos parece ser de hacia 1634-1635, de una etapa inmediatamente posterior al viaje a Madrid para la decoración del Salón Grande del Buen Retiro (1634). La presencia del fondo oscuro no implica necesariamente que sea el cuadro de la etapa más tenebrista, ya que al morir Cristo, el cielo oscureció toda la tierra durante tres horas: «Hacia el mediodía las tinieblas cubrieron toda la región hasta las tres de la tarde» (Lc 23, 44). Una réplica de taller de este magnífico lienzo fue dada a conocer por Pérez Sánchez en 1964¹⁸. De pequeño formato (103 x 70 cm) es una versión reducida del *Crucificado* de los Capuchinos, del que sólo difiere por el paño de pureza más abollonado y algo más blando, así como el juego de la luz más contrastada.

En 1997 la restauración del otro gran *Cristo crucificado expirante* procedente del convento de Capuchinos, también conservado en el museo de Sevilla¹⁹, ha permitido un mejor estudio de su técnica y de sus calidades, revelando la belleza del paisaje que completa su tradicional iconografía.. Zurbarán, cuya producción abarca un gran número de *Crucificados*, ha dado origen con éste, a numerosísimas versiones de taller de muy desigual calidad, repartidas por toda España e Hispanoamérica. La composición de todas estas variaciones del tema repite la de éste importante cuadro del museo de Sevilla. En todos ellos la figura de Cristo está captada *da sotto insù* sobre un fondo muy oscuro de tinieblas amenazadoras en el que el cuerpo desnudo y marfileño de Cristo destaca rotundamente. De nuevo Jesús aparece sujeto al madero de la cruz con cuatro clavos, los pies sobre un supedáneo y con el *titulus* redactado en hebreo, latín y griego. Esta vivo todavía y en trance de expirar. Su cabeza vuelta hacia el cielo y reclinada levemente sobre su hombro izquierdo, lanza una mirada suplicante. No sabemos cuál de sus últimas palabras está pronunciando: «Elí, Elí, ¿lema sabaktani? (Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?) (Mt, 27, 46; Mc 16, 34)», es decir el primer versículo del salmo (Sal, 22, 2), o más bien cuando lanzó un grito y dijo: «Padre a tus manos encomiendo mi espíritu»

¹⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, A., “Nuevas papeletas para el catálogo de Zurbarán”, en *Archivo Español de Arte*, XXXVII (1964) 193-196.

¹⁹ DELENDA, o.c., cat. N° 103. *Cristo expirante*, ca 1635-1640, óleo sobre lienzo, 232 x 176 cm, Sevilla, Museo de Bellas Artes, Inv. E.175.P. Restaurado en el museo 1997 por M. Vega Toro.

(Lc 23, 45). Tal vez la expresión de Cristo agonizante pero resignado corresponde mejor a esta súplica dirigida a su Padre.

En esta composición fechada hacia 1635-1640, Zurbarán vuelve a un tipo de cuerpo esbelto de bella anatomía pero más descarnado y en ciertas versiones más huesudo, donde aparecen claramente las costillas y los músculos. La definición anatómica y el arreglo del paño de pureza, que nunca se repite exactamente, lo acercan al gusto sevillano en la presentación de estos elementos. Al comparar esta pintura así como sus réplicas o copias, con otras versiones muy similares de una colección americana (fig. 2)²⁰ y de la iglesia de Motrico²¹ notamos un dramatismo acentuado, no solo en el cuerpo, sino en el rostro más alargado, más moreno, con barba más oscura y más poblada. De los *Cristos crucificados expirantes* pintados hacia 1635-1640 por Zurbarán, esta impresionante imagen tuvo en su obra como hemos dicho, muy amplia repercusión. La presión de sus comitentes debía ser constante y esta interpretación del *Crucificado* representado vivo con expresión dolorosa tuvo un éxito enorme y fue encargada a menudo al pintor. Por esta razón se multiplicaron las versiones del obrador y se conocen varias de esta tipología, a veces de tamaño reducido para devociones privadas, a veces repitiendo esta composición grande pero casi siempre con variantes sobre todo visibles en el paño de pureza. La más parecida al lienzo del museo de Sevilla es sin duda la que se conserva en el MNAC de Barcelona, réplica reducida de taller de excelente calidad²².

De idénticas medidas que el cuadro del museo sevillano es la réplica de taller, que perteneció al Deán López Cepero, y se conserva en la catedral hispalense. En dicho lienzo muy parecido al original del maestro, llama la atención el paisaje con la vista de Jerusalén²³. Otra versión, algo más floja, pertenece al Museo Thyssen-Bornemisza²⁴. Un ejemplar inédito de gran tamaño se encuentra en el Museo de Arte Sacro de la Iglesia Mayor de Santa Cruz (Écija)²⁵. Se conocen otras versiones de tamaño más reducido y también con variantes: la de la colección Picardo de Cádiz, actualmente en

²⁰ DELENDA, o.c., cat. Nº 102.

²¹ DELENDA, o.c., cat. Nº 103.

²² *Cristo expirante*, óleo sobre lienzo, 167x108 cm, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Inv. : MNAC/MAC 7167.

²³ *Cristo expirante*, ca 1635-1640, óleo sobre lienzo, ca 250 x 150 cm, Sevilla, Catedral.

²⁴ *Cristo expirante*, óleo sobre lienzo, 214 x 144 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

²⁵ *Cristo expirante*, óleo sobre lienzo, 212 x 142 cm, Santa Cruz (Écija), Museo de Arte Sacro de la Iglesia Mayor. En proceso de restauración en 2006. Agradecemos a Enrique Valdivieso habernos indicado este lienzo.

una colección privada de Ginebra²⁶, la del museo Camón Aznar de Zaragoza, que nos parece bastante floja, u otra inédita del Convento de San José del Carmen de Sevilla desgraciadamente en pésimo estado. Un *Crucificado con donante*, muy repintado, conservado en el Monasterio Nuestra Señora del Prado de Lima, evidente prueba del éxito de esta iconografía en América²⁷.

III. LOS CRUCIFICADOS MUERTOS

Aproximadamente la mitad de la abundante producción de este tema pintado por Zurbarán o su obrador corresponden a la iconografía del *Cristo expirante vivo*, con los ojos alzados al cielo y la boca abierta, como hemos visto. En la otra mitad, Zurbarán presenta al Salvador muerto con la cabeza inclinada sobre su pecho. Las dos mejores versiones de este *Cristo muerto en la cruz*, ambas firmadas y fechadas, se conservan actualmente en los museos de Oviedo y del Prado. Como Paul Guinard, María Luisa Caturla situó hacia 1635-1640 todo este grupo de *Crucificados muertos* y los puso con mucha razón en relación con el famoso *Cristo* de San Plácido de Velázquez que Zurbarán pudo admirar en Madrid en 1634, como hemos visto. En estas imágenes monumentales, el verticalismo y la frontalidad de Jesús, expirante y pendiente del madero, resultan impresionantes. Todos estos ejemplares reiteran esta misma composición, con ligeras diferencias en la disposición anatómica y el *titulus*. El pintor extremeño utiliza para todo ellos un fuerte efecto de claroscuro que acentúa el aspecto de relieve escultórico. Los paños de pureza se destacan siempre sobre los fondos oscuros con sus ampulosos pliegues de este blanco tan peculiar típico del artista. Parecen diferentes en cada una de las versiones pero siempre caen pesadamente en el costado derecho de Cristo.

El *Cristo muerto en la cruz* del museo de Oviedo²⁸ pertenece a este segundo grupo. En dicho grupo, los *Crucificados* están representados de forma reposada, con la cabeza caída casi frontalmente de forma natural, sin que los cabellos oculten el rostro como hiciera Velázquez en su famosísimo *Cristo* de San Plácido (Madrid, museo del Prado). El más célebre e

²⁶ *Cristo expirante*, 1635, óleo sobre lienzo, 175x125, Ginebra, colección privada.

²⁷ *Crucificado con donante y la Virgen del Prado*, óleo sobre lienzo, Lima, Monasterio Nuestra Señora del Prado. Restaurado ca 1985. MARIAZZA, J., en cat. exp. *Francisco de Zurbarán y su obrador. Obras en España y en el Virreynato del Perú*, Segovia 2001, pp. 51, 58, repr.; el donante y el altar con la Virgen son añadidos posteriores.

²⁸ DELENDA, o.c., cat. N° 154. *Cristo muerto en la cruz*, 1638-1640, óleo sobre lienzo, 250 x 190 cm. Firmado y fechado abajo sobre la cruz : « Fran^{co} dezurba[ran]/fat^e 16... », Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, Colección Masaveu. Restaurado en 1994.

impresionante *Crucificado muerto* pintado por Zurbarán es por supuesto el primero, pintado en 1627 para el convento San Pablo de Sevilla. Su peculiar efecto escultórico, tantas veces alabado, no extraña en las pinturas del primer periodo del extremeño. Emocionante por su soberbia sencillez, la monumental figura del *Cristo muerto* que ahora estudiamos, también ha sido considerada como una de las más poderosas creaciones de Zurbarán. Después de haber aceptado y ofrecido su propia muerte, Jesús «inclinando la cabeza, entregó el espíritu» (Jn, 19, 30). Aquí la expresión serena del Salvador no puede ser más grandiosa en su extrema simplicidad. El Cristo muerto, pendiente del madero en una rigurosa simetría, los dedos contraídos, los músculos pronunciados, se muestra como una visión de gran fuerza dramática. Su cuerpo, poco sangriento, no es excesivamente esbelto, al contrario, muestra una musculatura casi plebeya con sus piernas y sus pies perfectamente paralelos y de frente. El fondo no es muy oscuro y la sombra del cuerpo erguido aparece duramente sobre él. Como de costumbre, llama la atención el sudario, grande y blanquísimo. Ignoramos para que iglesia o convento fue pintado tan importante cuadro, quizá remate de un enorme retablo, y sin duda cuadro de altar por sus dimensiones.

Está mencionado por vez primera en 1906 por Tormo cuando publicó el entonces desconocido *Crucifijo* de Motrico. Lo curioso es que el célebre historiador señala la presencia del lienzo en la exposición de 1905, mientras que no figura en el catálogo que hizo Viniegra de la muestra del Prado: « El Cristo de Motrico es de Zurbarán indiscutiblemente y uno de los mejores Cristos, por añadidura: inferior, en verdad, al de la marquesa de Villafuerte, ya difunta -a cuya memoria debo dedicar aquí sentido homenaje al recordar toda su bondad amabilísima-, con la que logré, tras repetidas cartas, vencer el celoso amor y oposición al viaje de « su Cristo » a la Exposición Zurbarán, de la que fue por cierto principal ornamento. Inferior, repito, al Cristo Villafuerte ». Al dorso del cuadro de Oviedo figurá una inscripción antigua donde aparecen los siguientes propietarios: « Propiedad de D^a María Ponce de León/Marquesa de Villafuerte de/Sevilla » y « Este cuadro es propiedad de los Herederos de la Exma. Sra. Doña María Josefa Ponce de León/Marquesa de Villafuerte » en dos letras diferentes sobre el lienzo en que se halla forrada la tela original. Estuvo depositado muchos años en el Museo de Sevilla, según recoge Guinard, y fue luego de la Colección Valdés de Bilbao, antes de ser adquirido por Don Pedro Masaveu. De este hermosísimo *Crucifijo* de Zurbarán, llamado en textos antiguos, como hemos visto, « de Villafuerte », derivan varios otros suyos o de su taller. Se ha considerado como cabeza de serie y prototipo de ellos, pero vemos que el de Llerena podría ser anterior.

De los ejemplares de esta misma iconografía, el mejor se conserva actualmente en el Prado. Una excelente réplica de taller que se puede ver en el Metropolitan Museum de Nueva York²⁹, de grandes dimensiones, que procede al parecer del Convento de la Merced Calzada de Sevilla y pasó por la Galería Española de Louis-Philippe³⁰. Fue grabado por Adolphe Pinçon en litografía. El museo de Bellas Artes de Sevilla conserva dos ejemplares: uno procedente del colegio sevillano de Maese Rodrigo³¹ y otro depósito del Hospital de la Misericordia³². Del mismo modelo es el *Crucificado* de la iglesia de Marchena³³, pagado una muy modesta suma a Zurbarán en 1637 y evidentemente obra de un asistente del obrador. En estas imágenes monumentales, el verticalismo y la frontalidad de Jesús, expirante y pendiente del madero, resultan impresionantes. Todos estos ejemplares reiteran esta misma invención: si embargo, la monumentalidad del *Crucifijo* hoy conservado en el museo de Oviedo, la perfección de la anatomía del admirable Cristo, la severidad y la sencillez compositiva hacen de esta obra la más perfecta adecuación a la espiritualidad de su tiempo.

El *Crucificado con donante* del Prado³⁴ se aparenta enormemente al *Crucificado* del museo de Oviedo. Por supuesto, el rostro, casi invisible por estar tan inclinada y ensombrecido, está sometido a un análogo procedimiento en ambos cuadros para esconder lo inefable de la muerte del Salvador. Ambos pies, estropeados por el camino del calvario, se hallan fijados cada uno por un clavo de gruesa cabeza que no ha penetrado del todo en la peana y cuya sombra indica de donde proviene la luz. La verticalidad del cuerpo de Cristo, la presencia de los cuatro clavos, así como el cartel de la sentencia redactado en hebreo, griego y latín, corresponden como hemos dicho, a la iconografía que Pacheco consideraba como la más decente y adecuada. Pero Zurbarán transmite un carácter fuertemente escultórico por el modelado de la figura portentosa del Cristo. Llama la atención el tipo físico de estos *Crucificados muertos*, más fuertes, menos esbeltos que los *Cristos*

²⁹ Zurbarán y obrador, *Crucificado muerto*, óleo sobre lienzo, 284,5 x 192,7 cm, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. n° 65.220.2.

³⁰ Baticle/Marinas 1981, n° 343.

³¹ *Cristo muerto en la cruz*, ca 1640, óleo sobre lienzo, 253 x 193 cm, Sevilla, Museo de Bellas Artes, Inv. E. 176 P.

³² *Cristo muerto en la cruz*,, óleo sobre lienzo, 157 x 108 cm, Sevilla, Museo de Bellas Artes, Inv. E. 707 P. Restaurado en 1999 por Fuensanta de la Paz.

³³ Obrador de Zurbarán, *Cristo muerto en la cruz*, ca 1635-1637, óleo sobre lienzo, 181x107 cm, Marchena, Museo Zurbarán, Iglesia de San Juan Bautista, Sacristía. Restaurado en 1967-68 en el I.I.C.R. de Madrid; restauración parcial en 1996-97.

³⁴ DELENDA, o.c., cat. N° 155. *Crucificado con donante*, 1640, óleo sobre lienzo, 246 x 167 cm, firmado y fechado abajo en el centro: « fran^{co} dezur / baran Fac / 1640 », Madrid, Museo del Prado, Inv.: N.A. 2382.

expirantes, como si todo el peso del cuerpo reposara en el madero. De entre todas las versiones autógrafas que se conocen, el lienzo del Prado destaca por la presencia de un posible donante, un caballero retratado de medio cuerpo con las manos juntas como el *Don Alonso de Salas Parra* donante del retablo de Zafrá (pintado pocos años después, ca 1644). A juzgar por el tamaño del lienzo, si el retratado fue la persona que lo pagó, debió estar primitivamente en una iglesia, quizá como cuadro de altar de la capilla privada de algún noble o burgués acomodado. El retratado aparece joven con un rostro y unas manos muy bellas. Viste ropilla negra y golilla blanca. Su cabeza queda iluminada sin transiciones a la sombra. En todo caso la fecha de 1640 procura un hito muy concreto en el desarrollo de la carrera de Zurbarán.

El *Crucificado* de iglesia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena³⁵, casi de tamaño natural, es la mayor obra pintada sobre tabla por Zurbarán que se conozca. Es algo más pequeño que las dos mejores versiones del *Cristo muerto en la cruz*, ambas firmadas y fechadas, del museo de Oviedo y del Prado. Gracias al estudio de las fuentes documentales, sabemos que Zurbarán realizó para el retablo de Nuestra Señora de la Granada obras autógrafas: el 19 de agosto de 1636, Zurbarán se encuentra en Llerena firmando un contrato para el altar mayor de dicha parroquia. En este contrato, descubierto y publicado en 1964 por María Luisa Caturla³⁶ resulta muy relevante una consideración de los vecinos de Llerena hacia su hijo adoptivo. Se estipula en las condiciones muy pormenorizadas que «la pintura de cuadros a de ser la que fuera pedida y toda de la mano del Insigne Pintor francisco de çurbaran». Aunque no conocemos cuales fueron los temas de las otras pinturas del importante retablo, desmontado en los primeros años del siglo XVIII para construir el camarín de la Virgen titular, el *Cristo crucificado* que estudiamos ahora ocuparía sin duda el ático. Dificultades de tipo económico retrasaron la reforma finalizando las obras hacia 1770.

En fecha desconocida, se recuperó el *Cristo* del retablo pintado por Zurbarán, recortándole en una absurda forma rococó para acoplarla en el ático del retablo dieciochesco del altar lateral de la Purísima Concepción

³⁵ DELENDA, o.c., cat. Nº 115. *Cristo muerto en la cruz*,³⁵ ca 1636-163, óleo sobre tabla, 170 x150 cm, cortado en forma contorneada en el siglo XVIII. Vuelto a su formato original rectangular en 2000, Llerena, iglesia de Nuestra Señora de la Granada. Restaurado en Madrid por Ana Iruretagoyena en 1998-2000. Véase DELENDA, O., “Zurbarán en Llerena: recuperación de una obra maestra”, en *Homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid 2007, pp. 326-333.

³⁶ CATURLA, Mª L., “Zurbarán en Llerena ¿Camino de Guadalupe?”, en *Guadalupe*, XLVII, nº 551 (mayo-junio de 1964) s.p.

donde permaneció hasta finales del año 1998. Por estar situado muy alto, en este recuadro recortado y oscurecido por los desperfectos del incendio de 1936 así como antiguos repintes y toscos retoques, el *Crucificado* de Llerena no tuvo muy buena reputación. Los especialistas lo ignoramos, pensando que era otra repetición de taller, variante bastante floja del soberbio *Cristo muerto en la cruz* firmado de Oviedo. La magnífica restauración llevada a cabo entre 1998 y 2000 por TEKNE, ha permitido descubrir un bello original del maestro extremeño. En 2002, el *Crucificado*, puesto de nuevo en formato rectangular, lo cual facilita su lectura, ha sido instalado como en su origen en la iglesia de Nuestra Señora de la Granada.

Un pequeño y refinado lienzo del Prado es un *unicum* en toda la pintura occidental: representa *Un pintor ante el Crucificado*³⁷. Durante el siglo XIX perteneció a la famosa colección del infante don Sebastián de Borbón. En 1876 se expuso en Pau con el curioso título *Le Christ et St. Luc*, mientras que en su testamentaria se intitula más lógicamente *Cristo en la cruz y retrato del devoto*. En realidad lo que vemos es un pintor anciano, en estado de contemplación al pie de un Crucificado muerto. Visto de más de medio cuerpo y de perfil, levanta su mirada hacia Cristo con la mano derecha sobre el corazón, en un gesto que expresa devoción e interioridad, mientras sostiene en la izquierda una paleta con varios pinceles. De su boca entreabierta parecen salir unas palabras de oración. Viste una túnica intemporal de una malva pálido sutil lo que ha hecho pensar que podía tratarse del apóstol San Lucas, patrono de los pintores. A partir de esta primera lectura, numerosas hipótesis han sido avanzadas sobre el verdadero tema de la pintura. El primero en suponer que podía tratarse de un autorretrato del propio Zurbarán fue Gaya Nuño en 1948: « No hay precedente iconográfico de un San Lucas retratando al Crucificado. Por el contrario, la concienzuda caracterización del viejo pintor, emocionado, casi diríamos sublime en su contemplación, exige sea identificado con Zurbarán; lo cual nos trae el único autorretrato del artista discretamente aceptable »³⁸.

Desgraciadamente, como no se conoce ningún autorretrato indudable del pintor extremeño, no podemos estar seguros de la bonita suposición de Gaya Nuño. El lienzo ha sido a veces fechado temprano, en la década de los treinta, cuando Zurbarán tenía entre 30 y 40 años, edad incompatible con la del viejo pintor retratado aquí. En 1954 Angulo avanzó la hipótesis que el lienzo podría ser al contrario muy tardío, hacia 1660. La aparición de un

³⁷ DELENDA, o.c., cat. N° 245. *Un pintor ante el crucificado* (¿Autorretrato con crucificado?), ca 1655, óleo sobre lienzo, 105 x 84 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv. n° 2594. Restaurado en 1996 por Almudena Sánchez en los talleres del museo del Prado.

³⁸ GAYA NUÑO, o.c., p.170.

espléndido *Crucifijo*, firmado en 1655³⁹, con el que el cuadro del Prado guarda un evidente parentesco estilístico, permite fechar efectivamente el cuadro hacia 1655. En estos años, Zurbarán podría tener los rasgos del viejo pintor. Coincidimos con Gaya Nuño y Enrique Valdivieso en la opinión que finalmente este personaje puede ser un autorretrato⁴⁰. Si comparamos el San Juan Evangelista de la *Crucifixión* de 1655 con el viejo pintor, o el cuerpo del Crucificado con el que aparece en el *San Pedro orando ante Cristo atado a la columna* del Palacio Arzobispal de Sevilla fechable hacia 1650, advertimos idénticas configuraciones. El Cristo en la cruz es diferente de los otros *Crucificados* muertos de Zurbarán y podríamos suponer que Zurbarán quiso representar una talla, pero vemos detrás de la cruz un relieve que recuerda el Gólgota, lugar del suplicio. Las tinieblas que invadieron la tierra se explican por el propio texto del Evangelio y no se puede hablar aquí de un verdadero tenebrismo. Muy curiosamente el paño de pureza atado por una cuerda, deja aparecer el lado derecho de Cristo totalmente desnudo. En todo caso, en este cuadro, de colorido luminoso y transparente, Zurbarán pinta uno de los temas más originales de la pintura española del Siglo de oro.

*Dado a conocer por el profesor Milicua en la exposición Zurbarán de Barcelona en 1998, el magnífico Cristo crucificado con San Juan, la Magdalena y la Virgen*⁴¹ (fig. 3), resulta particularmente interesante por su fecha tardía, 1655, que permite conocer mejor el estilo del periodo final de la carrera de Zurbarán. Cuadro absolutamente desconocido en el ámbito de los estudios zurbaranescos hasta esa fecha, este descubrimiento fue sido uno de los eventos más remarcables del IV Centenario del Nacimiento del pintor de Fuente de Cantos (1598-1998). Esta singular aportación al catálogo de Zurbarán resulta también interesantísima por la singularidad de la representación, con tres personajes al pie de la cruz, único caso conocido en la obra del maestro extremeño. Descubierta en una colección de Nueva York, el cuadro fue cuidadosamente limpiado y restaurado por Marco Grassi. Esta restauración permitió comprobar que los inevitables menoscabos en un lienzo antiguo afectaban sobre todo al fondo neutro, los bordes y parte del manto de la Virgen, mientras que las carnaciones del cuerpo de Cristo aparecían sin desgastes considerables de materia.

El estado de conservación de la capa pictórica es satisfactorio y la reintegración de las lagunas permite una lectura bastante correcta de esta

³⁹ Véase *infra*.

⁴⁰ VALDIVIESO, E., *La Pintura barroca sevillana*, Sevilla 2003, pp. 277-278.

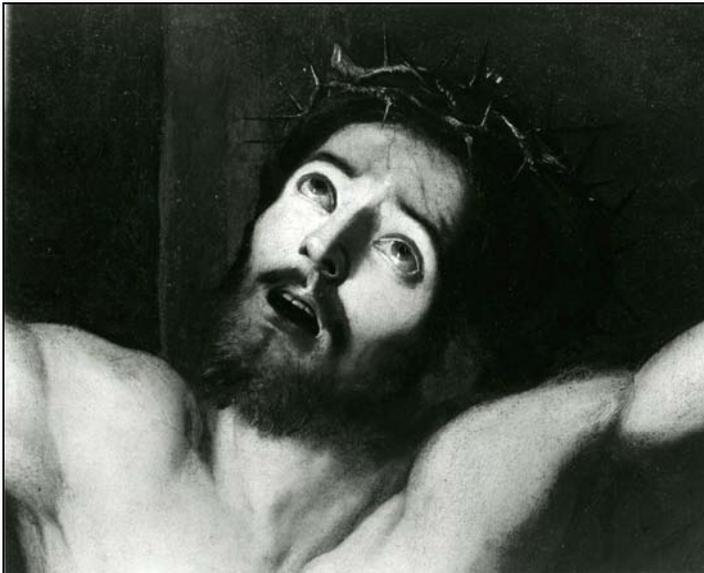
⁴¹ DELENDÁ, o.c., cat. N° 234. *Cristo crucificado con San Juan, la Magdalena y la Virgen*, 1655, óleo sobre lienzo, 212 x 163 cm. Firmado y fechado sobre la cruz, abajo en el centro: « Fran^{co} de / zurbarán / 1655 ». Nueva York, colección privada. Restaurado por Marco Grassi en Nueva York (1997-98).

obra maestra. El tipo iconográfico pertenece al de los Cristos expirantes pintados por Zurbarán veinte años antes, más esbeltos y de tipo más alargado que sus Cristos muertos en la cruz. La parte alta del torso se escorza un poco, subrayando el esfuerzo del martirizado para respirar una última vez. Aunque el fondo oscuro corresponda al texto evangélico, los contornos aparecen más suaves y la calidad más vaporosa. La expresión angustiada del rostro, con la boca entreabierta en “un fuerte grito” (Mc, 16, 37), inclinado aquí en el hombro derecho, es de un intenso dramatismo. Agotado por tantos sufrimientos, el cuerpo del Crucificado se desvía del eje de la cruz y curiosamente recuerda la línea serpentina de los pintores manieristas. La presencia de María, sostenida por una santa mujer, probablemente María Magdalena (Jn, 19, 25), y de San Juan, el discípulo amado, cortado a medio cuerpo, también recuerda composiciones del siglo XVI. En todo caso, esta obra tan peculiar resulta seguramente una expresa petición de los comitentes.

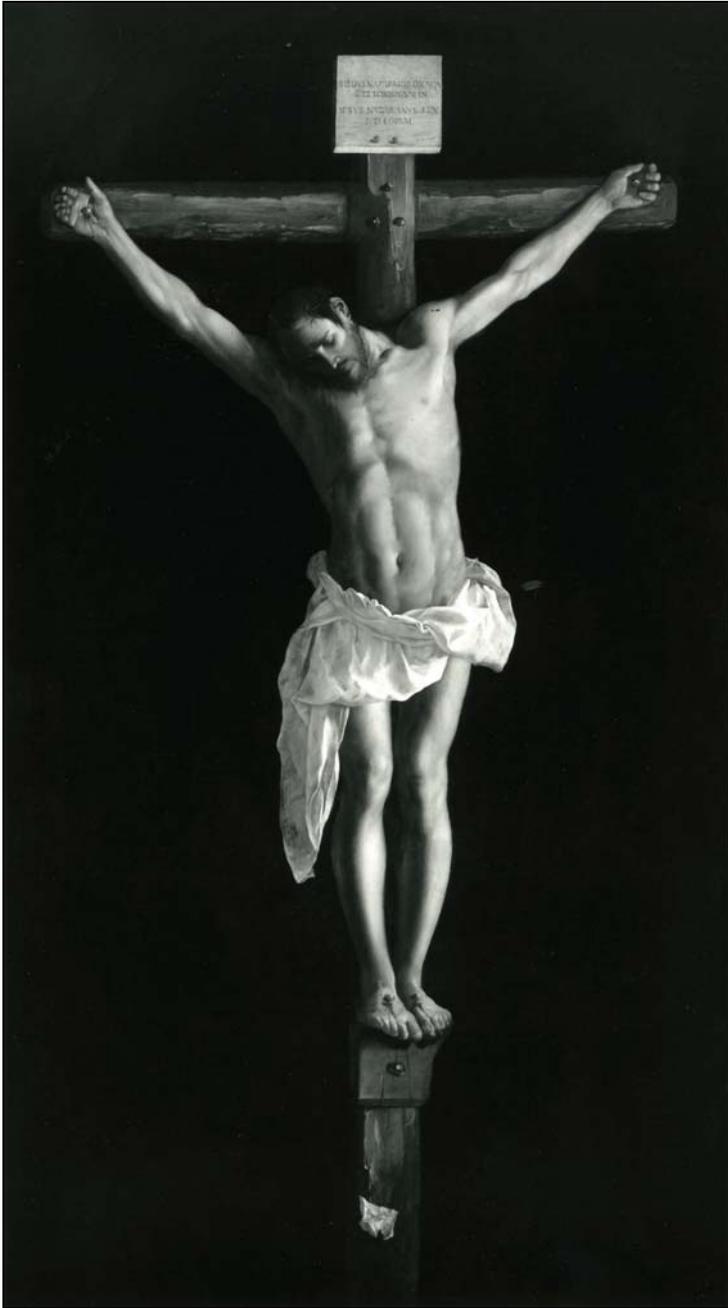
Esta Crucifixión tan dolorosa, tan diferente de los Cristos anteriores de grandeza serena, podría corresponder a una nueva espiritualidad angustiada aparecida después de la terrible peste de 1649. La iluminación del cuadro incide como siempre desde la izquierda y permite admirar los sutiles colores de los tres personajes de la parte baja que destacan sobre un fondo de paisaje crepuscular bajo una claridad rojiza. La Virgen está cubierta por un manto azul muy oscuro. Forma un grupo compacto con la otra mujer, envuelta con un chal de varios tonos ocre. En la parte derecha, San Juan visto de perfil con las manos cruzadas, viste un manto rojo. Su expresión angustiada y patética está perfectamente lograda. Esta obra maestra muestra que en estas fechas de sus últimos años en Sevilla, Zurbarán conserva una fuerza expresiva increíble dentro de la evolución de su técnica.



1. *Cristo Crucificado muerto*, 1627, The Art Institute de Chicago.



2. *Cristo Crucificado expirante*, Nueva York, colección privada.



3. *Cristo Crucificado con San Juan, la Magdalena y la Virgen*, 1655,
Nueva York, colección privada.