

ZURBARÁN, CREADOR E INTÉRPRETE DE IMÁGENES

ZURBARÁN, CREATOR AND INTERPRETER OF IMAGES

Ignacio Cano Rivero

Museo de Bellas Artes
Sevilla
ignacio.cano@juntadeandalucia.es

RESUMEN: Zurbarán fue un artista de una enorme sensibilidad, que supo aplicar de modo muy personal un sello a su obra. El tratamiento de los objetos con una destacada inmediatez, dotándolos de gran protagonismo y veracidad, junto a la presentación de los temas de su pintura de modo cercano, elocuente e intuitivo son las dos grandes aportaciones del artista extremeño a la pintura española. En su tarea de iconógrafo, Zurbarán es un artista de una capacidad creadora sin precedente hasta el momento. Este es el ámbito al que esta disertación pretende acercarse. Trataré de revisar la iconografía de la obra de Zurbarán desde varios puntos de vista, con el objeto de tratar de hallar las claves de cuáles fueron sus fuentes de inspiración, tanto desde un punto de vista formal, pero sobre todo desde las fuentes escritas y de la cultura visual de la época.

ABSTRACT: Zurbarán was a very sensitive artist who applied a very personal hallmark to his work. The immediate way to treat objects that acquire prominence and veracity, along with the close, telling and intuitive presentation of the subject matter of his paintings are the two greatest contributions of the artist to the Spanish painting. In his task of iconographer, Zurbarán is an artist with a creative capacity which does not have precedent so far. This dissertation aims to approach this field. I will try to review the iconography of Zurbarán's work from different points of view with the objective of finding the keys to his sources of inspiration from a formal point of view, but especially, from the written sources and the visual culture of that time.

XV JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
ZURBARÁN, 1598-1664. 350 aniversario de su muerte
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2014
Pgs. 41-56
ISBN: 978-84-606-9665-0



De Zurbarán se han realizado numerosas e importantes aportaciones en estos últimos años. Particularmente desde la preparación del centenario de su nacimiento en 1998, hasta fechas recientes, han sido muy fértiles en contribuciones al conocimiento del pintor que ha sabido trasladarnos un modo de interpretar la realidad de manera tan personal y poética.

La labor de un reducido conjunto de investigadores que han dedicado su tarea al pintor de Fuente de Cantos ha permitido en estas últimas décadas profundizar en la historia documentada del pintor, en su biografía y en desvelar las claves de su labor artística. Al mismo tiempo, estos recientes trabajos, han contribuido decididamente al conocimiento más profundo del estilo y la técnica artística empleada por el pintor, permitiendo desbrozar poco a poco la producción del maestro de las aportaciones del taller, abriendo la puerta a importantes novedades que habían permanecido escondidas a la luz de los afectos a la pintura de Zurbarán de modo inexplicable. De este modo se ha dado vida a, hasta ahora, anónimos artistas que ya empezamos a conocer por las características de su estilo, siempre dependientes de las directrices del maestro. Estos años tampoco se ha desatendido a otros aspectos, como el contexto histórico y otros condicionantes esenciales para la gestación y realización de las obras, como el lugar exacto para dónde fueron pintadas las obras, el conjunto del que formaba parte o quién fue el comitente que la encargaba. Esta ingente tarea ha aportado a los interesados en la pintura de Zurbarán los instrumentos precisos para seguir conociendo y adentrándose en la obra del pintor y, sobre todo, poder realizar nuevas lecturas de su producción, como una historia de argumento siempre abierto. La Doctora Delenda, con toda su obra escrita durante tantos años y, particularmente con su monografía publicada en 2008-2009, nos ha dado un instrumento sólido e imprescindible para poder alcanzar una visión más universal de Zurbarán. En este sentido, las recientes exposiciones celebradas en Ferrara y Bruselas entre septiembre de 2013 y mayo de 2014 constituyeron todo un reto. En ellas se mostraron por vez primera, en dos puntos geográficos claves para la pintura barroca europea como son Italia y Flandes, con las más destacadas escuelas de pintura barroca, y con referentes culturales de la importancia de Caravaggio, Rubens o Rembrandt, contemporáneos a Zurbarán, constituyendo un gran éxito. Esta proyección internacional del pintor solamente ha tenido parangón con las exposiciones de París y Nueva York en los años 1987 y 1988.

Partiendo de este estado de la cuestión, mostrado de modo muy general, nos proponemos aquí realizar un rápido y ambicioso análisis global de Zurbarán como creador e intérprete de imágenes, es decir, de sus aportaciones iconográficas, aunque soy consciente de las evidentes limitaciones de espacio y lugar para afrontarlo en profundidad. Su capacidad creadora le llevó a renovar imágenes tradicionales y, a la vez, a innovar desde su fina sensibilidad, que le llevaron a dejarnos las más originales y sentidas iconografías del panorama de la pintura barroca. Trataremos de señalar

sus principales aportaciones en el tratamiento de las viejas temáticas y sus originales transformaciones iconográficas.

Desde el punto de vista de la iconografía, el lenguaje visual y la estética de la pintura que precede al pintor y en la que se educa su sensibilidad, Zurbarán participa de una doble influencia: la pintura de tradición flamenca y la obra de pintores sevillanos. Por una parte la pintura flamenca y sus consecuencias en el ámbito de la península, que se plasma en la denominada pintura hispano flamenca. En ella está la práctica totalidad de los temas que Francisco de Zurbarán va a cultivar, representados con una sensibilidad parecida en cuanto al apego a los detalles y a cierta emotividad narrativa que aparece en toda su obra. La Virgen coronada como reina, las santas como personajes cortesanos, la Santa Faz, Vírgenes con Niño, o incluso algunas de las denominadas por Odile Delenda "Santas Infancias" proceden en gran parte de esas pinturas de naturalismo incipiente que atiende a las expresiones de sentimientos, a los símbolos y, con esmero, a las telas, brocados, aderezos, joyas y a multitud de objetos cotidianos descritos en esas obras. También encontramos en esta pintura otras similitudes en cuanto a los procesos de producción artística en talleres, así como en el desarrollo geográfico de un amplio comercio, cuestiones en las que Zurbarán se verá también profundamente implicado. Las iconografías que presentan estas pinturas tardomedievales y renacentistas van a ser seleccionadas, adaptadas y revisadas por Zurbarán, actualizándolas con nuevas interpretaciones personales. No obstante, desconocemos la influencia directa de pintores concretos, por lo que pensamos que más bien se trate del simple influjo de un ambiente cultural y un código de imágenes populares fuertemente arraigadas durante siglos en el contexto cultural y artístico del pintor. Dentro de esta línea, no solamente será la pintura, sino también la escultura, la que incide en Zurbarán, como consta documentalmente.

Por otro lado, la segunda de sus principales influencias procede de sus años de aprendizaje en Sevilla, donde admiró las pinturas que reflejaban las novedades artísticas procedentes de Flandes e Italia en iglesias y colecciones, además de las pinturas realizadas por los artistas locales de décadas precedentes. Zurbarán, en esos años de primera estancia en Sevilla (1614-1617), sobre todo, fue testigo de las dos corrientes pictóricas que coexistían en el ámbito de los artistas locales: la que desarrolla Francisco Pacheco desde hacía más de dos décadas y la que trajo Roelas a partir de 1604 con la realización de las pinturas para el retablo de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, descubriendo un estilo colorista de ascendencia veneciana, de amplias y difusas pinceladas. Si bien Pacheco cuida el dibujo, que es el fundamento de su pintura, su preocupación está más en cómo deben ser representados los temas desde el punto de vista puramente formal e iconográfico, que en la transmisión de sentimientos o en la búsqueda de nuevos recursos pictóricos. Sin embargo, Velázquez, alumno de Pacheco, que comienza a desarrollar su actividad en 1618, pudiera ser el pintor contemporáneo que más influya en Zurbarán. Una de sus obras más características del periodo sevillano, el retrato de Sor Jerónima de la Fuente, está resuelto

situando la figura en un espacio abstracto, que es modelada por la luz que la baña (fig. 1). Exactamente el mismo esquema que utiliza Zurbarán en las pinturas de la Sacristía el Convento de San Pablo el Real, donde el pintor alcanza uno de sus máximos referentes compositivos de su obra, centrándose en la figura y dejando el rostro en penumbra. Zurbarán crea para espacios arquitectónicos concretos, como también es el caso del Cristo que realiza para la sala de profundis, aneja a la sacristía (fig. 2). La luz es la que define el volumen y la materia, mientras que acentúa la carga dramática y expresiva a las figuras.



Fig. 1: Velázquez, *Sor Jerónima de la Fuente*, Museo del Prado, Madrid

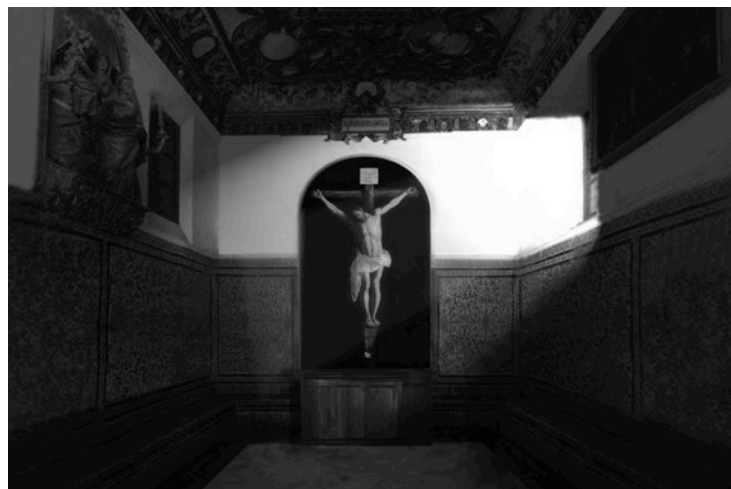


Fig. 2: Zurbarán, *Cristo en la cruz*, convento de San Pablo el Real (Sevilla), actualmente en el Chicago Art Institute

La cuestión iconográfica en la pintura de Zurbarán no puede entenderse sin la doctrina de Trento sobre las imágenes como punto de partida, que se concreta en las directrices que los cánones conciliares señalan para las representaciones artísticas de naturaleza religiosa. El decreto de las imágenes, que data de 1563, no señalaba un repertorio concreto de imágenes que debían cultivarse, sino que establecía las funciones de las mismas en las iglesias y recintos sagrados, así como el papel de la jerarquía como vigilante del decoro que debían guardar las imágenes, que reflejan y representan a los santos, a Cristo y la Virgen. Lo relevante realmente era que debían ser un medio de acercamiento a Dios, mediante la contemplación de lo representado. La pintura de Zurbarán obedece precisamente a esas directrices conciliares, que no solamente debió conocer, sino que traslucen a lo largo de su carrera, de modo más intenso en las primeras décadas. En sus pinturas se cumplen todas y cada unas de las condiciones que el concilio establece en cuanto a la finalidad de instruir a los fieles y facilitar la intercesión de los santos mediante la contemplación de los episodios de su

vida. Ejemplos de ello son las series que realiza desde los primeros años de su producción que ilustran diversos pasajes de la vida de los venerados santos pertenecientes a las órdenes religiosas para las que trabaja en los años inmediatos a su llegada a Sevilla. Se trata en todos estos casos de imágenes que exaltan la vida de los santos, recogiendo momentos llenos de intensidad espiritual. Son escenas tomadas directamente de los textos o de estampas ya existentes, lo que demuestra que el pintor trata de respetar la tradición, cuestión a la que aluden las directrices del concilio, pero que la creatividad del pintor dota de eficacia compositiva, formal y, sobre todo, de capacidad de comunicar la devoción a esos santos, por la devoción y espiritualidad que desprenden. En relación a las imágenes de Cristo y la Virgen, sobre las que el concilio dice que son imágenes que se les deben dar el correspondiente honor y veneración por los originales a los que representan y no por su propio merecimiento, que sería idolatría. Por ello, Zurbarán crea imágenes de una gran dignidad, conscientes de la importancia de lo que representa. Ejemplos de ellos son las imágenes de las Inmaculadas, que cultiva desde los años inmediatos a su llegada a Sevilla y a lo largo de toda su producción, como la de los crucificados, llenos de unción y de un profundo dramatismo que se aparta de cualquier exceso expresivo.

La realización de series de pinturas que recogían la vida de un santo en los principales episodios de su biografía comienza en Sevilla con el conjunto que pintaron Alonso Vázquez y Francisco Pacheco para el convento de la Merced Calzada, realizado entre 1600 y 1612. A partir de ese momento, serán numerosas las series que van a encargarse para los muros de instituciones religiosas sevillanas por parte de las órdenes que poblaban la ciudad esos años, método pedagógico que termina a mediados del siglo XVIII con las series de San Francisco y de San Agustín de Ruiz Soriano y la de San Jerónimo de Vicente Espinal.

En San Pablo, Zurbarán se enfrenta a una serie de la vida e Santo Domingo y la historia de la orden, que fueron realizadas para ser colocadas en unos espacios arquitectónicos concretos, y ser vistas desde un punto de vista inferior, como delata la forma original de ambas, en medio punto. En este conjunto por primera vez el pintor se enfrenta a problemas compositivos e iconográficos, que resuelve con originalidad. En *la aparición de la Virgen al beato Reginaldo de Orleans* (fig. 3) el pintor afronta la composición acercando la cama hacia el espectador, pero lo que más destaca es lo que será su permanente interés por reflejar las calidades e las texturas de los tejidos, así como la incorporación de elementos y objetos secundarios a los que dota de una lectura simbólica, como puede verse en la inclusión de la taza con la rosa en un primer plano.



Fig. 3: Zurbarán, *Curación milagrosa del beato Reginaldo de Orleans*, Parroquia de la Magdalena, Sevilla

Para el Colegio de San Buenaventura, Zurbarán completa la serie que comenzó Herrera el Viejo sobre la vida del santo patrón de ese nombre en 1628. Las composiciones de Herrera, en las que los personajes aparecen formando escenas agrupados en sucesivos niveles horizontales, son continuadas por Zurbarán, enriqueciendo de este modo su capacidad de resolver las composiciones en grupo. A esos esquemas compositivos rotundos de Herrera, Zurbarán suma el interés por el claroscuro y su fascinación por reflejar las calidades de las telas, donde lo aparentemente secundario va tomando carta de protagonismo. La serie de la vida de San Pedro Nolasco para el Claustro del Convento casa Grande de la Merced, en cambio, muestra unas composiciones más simples y personales. Algunas de ellas, como la Rendición de Sevilla o la entrega de la Virgen del Puig, están más cerca de las soluciones que emplea en el Colegio de San Buenaventura. Otras, como la visión de la Jerusalén celestial y, sobre todo, la Aparición de San Pedro a San Pedro Nolasco, son composiciones originales más simples y rotundas, menos descriptivas, que rompen con la verticalidad y están llenas de una gran intensidad expresiva y espiritualidad, resultando pinturas más depuradas. Posteriormente, a lo largo de su carrera, el pintor va a desarrollar otras series, como la que realiza para el tabernáculo de la Cartuja de Jerez, o particularmente, la del Monasterio de Guadalupe, sobre escenas de la vida de los frailes venerados en la orden Jerónima. En este caso, los formatos son verticales y cada uno de ellos trata los pasajes más característicos de la vida de diversos santos, a diferencia de los que desarrolla a su llegada a Sevilla. En todas ellas, el pintor emplea su intuición y su capacidad simbólica para otorgar a los objetos un papel principal, fundamental para la narración de los hechos y para la identificación de los episodios.

Entre los temas tradicionales que Zurbarán reinterpreta, creando un tipo de representaciones de gran eficacia, destaca precisamente la de los crucificados. En el Cristo pintado para la sala de profundis del Convento de San Pablo El Real en 1627 (fig. 2), Zurbarán desarrolla la representación iniciada por Pacheco del crucificado de cuatro clavos. A partir de ese Crucificado, el pintor va a repetir a lo largo de su producción el mismo esquema del crucificado cuya figura se apoya en el supedáneo, inspirado en los que realiza Pacheco, como el de la Fundación Rodríguez Acosta, fechado en 1614. Se trata de un Crucificado casi sin sangre, que expresa aceptación y serenidad. Refleja una muerte tal como era entendida por la sociedad del momento: un tránsito (fig. 4). La mayor parte de los Crucificados de Zurbarán se caracterizan por la luz rotunda que baña la figura desde el lateral sobre un fondo oscuro casi negro. La cruz y la figura de Cristo ocupan casi todo el lienzo, aunque en algunas ocasiones aparece la figura de un donante (fig. 5) o, como la versión del Prado, un pintor. El esquema de estos crucificados, ya consolidado, será empleado por Velázquez en el Cristo de san Plácido a mediados de la década de los treinta (fig. 6). La totalidad de los crucificados realizados por Zurbarán son imágenes que mueven a la devoción sin apenas gestos, pues la mayor parte de ellos representan a Cristo muerto. De este modo crea una representación, muy repetida en su taller, que conmueve profundamente al espectador y que se extiende por España, llegando a América. Esta capacidad de las imágenes de Zurbarán de conmover desde lo rotundo de sus representaciones directas y sencillas constituye una constante que se extiende no solamente a las imágenes de Cristo, sino también de los santos.

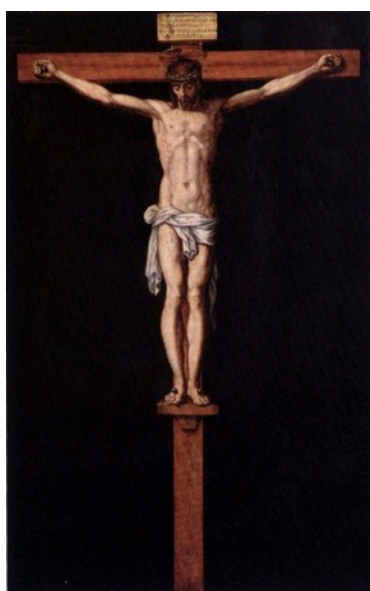


Fig. 4: Francisco Pacheco, *Cristo crucificado*, Fundación Rodríguez Acosta, Granada

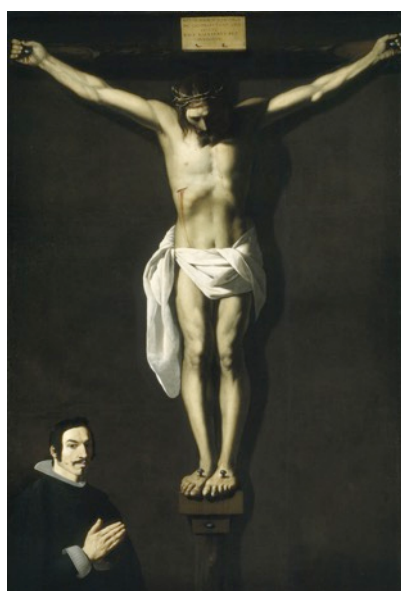


Fig. 5: Zurbarán, *Cristo crucificado con un donante*, Museo del Prado, Madrid



Fig. 6: Velázquez, *Cristo crucificado* o *Cristo de San Plácido*, Museo del Prado, Madrid

En la primera mitad del siglo XVII en Sevilla, las representaciones de la Virgen Inmaculada son cultivadas profusamente, hecho que está impulsado por el movimiento de la defensa de la doctrina de la Inmaculada Concepción de María, presente en el ambiente religioso, culto y popular, como en el cultural y artístico. Al igual que ocurriera con la representación del Crucificado, el modelo con que inicia Zurbarán las representaciones de las Inmaculadas es el que establece Francisco Pacheco, como aparece en la temprana Inmaculada del Museo del Prado, o en la Inmaculada con los dos colegiales del Museo Nacional de Arte de Cataluña, de 1632 (fig. 7). En ellas, los elementos simbólicos que representan los títulos del *Cantar de los Cantares* que la tradición asigna a la Virgen, aparecen muy claramente y son distribuidos simétricamente a ambos lados de la figura de la Virgen entre las nubes. En la Inmaculada de Barcelona, que es una de las iconografías de la Inmaculada más rica en la producción del pintor, aparece esta simbología escrita en dos tablas que sostienen los ángeles que están a ambos lados. En la zona inferior, dos colegiales entonan dos versos del antiguo himno *Ave Maris Stella*, que data de al menos el siglo IX, referente a la intercesión de la Virgen. En las pinturas de la Inmaculada Concepción que realiza Zurbarán a lo largo de su trayectoria, es posiblemente donde se manifieste de modo más claro la evolución de la representación de una iconografía concreta. Con el tiempo, los símbolos inmaculadistas, al igual que la presencia de los querubines, irán suavizándose hasta casi desaparecer por completo en las últimas representaciones, como las de Langon, Museo de Budapest y la *Inmaculada* del Museo de Dublín. En este último caso, Zurbarán representa la Virgen junto a los símbolos de la Fe y Esperanza, como María Inmaculada y a la vez, como intercesora para recibir esas virtudes teologales. Sin embargo, la representación de la Inmaculada casi niña es una constante desde los inicios, siendo particularmente acentuado en ejemplos de los primeros años de su estancia en Sevilla (*Inmaculada*, Museo de Sigüenza) (fig. 8) como los aludidos de su etapa final madrileña. Si la representación de los elementos marianos antes descritos (puerta, espejo, ciprés, palma, escalera, etc.) es un rasgo de las representaciones de esos años comunes a muchos pintores, la Inmaculada como niña es una aportación personal de Zurbarán a la interpretación de ese tema tan popular.

Zurbarán desarrolla un sentido notable y novedoso en las representaciones de los santos. Hemos tratado brevemente las series que narraban episodios de la vida de los santos, pero ahora quiero atender a los que aparecen como únicas figuras en las pinturas, tratados individualmente en actitudes que denotan un particular estado místico, de receptores de la Gracia.



Fig. 7: Zurbarán, *Inmaculada Concepción*, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona



Fig. 8: Zurbarán, *Inmaculada Concepción*, Museo Diocesano de Sigüenza, Guadalajara

Son santos que contemplan y a la vez aparecen como receptores de un don divino particular. En algunos casos, cuando el pintor narra alguna experiencia mística particular, la escena puede ser más descriptiva, pero en la mayor parte de los casos el santo es representado en una escena con una total sobriedad de elementos, con fondos oscuros y uniformes, con una tenue luz que ayuda a definir levemente el espacio. Esa sensibilidad para resaltar lo esencial puede verse de manera magistral en *San Serapio* (Wadsworth Atheneum, Hartford) (fig. 9) donde lo accidental desaparece, pues la propia figura del protagonista es la que comunica el mensaje de espiritualidad del valor del martirio, sin otros objetos descriptivos o alusivos que la figura del santo. Otro de los santos más representados de este tipo de iconografías es san Francisco. Para acentuar esa actitud de concentración mística que caracteriza muchas de las pinturas, en varios casos el pintor prescinde de representar la mirada del santo, dejando sus ojos en la penumbra o escondidos bajo la capucha. Zurbarán ha sabido plasmar como ningún otro pintor coetáneo esa vivencia mística del santo por la que se establece una unión y una identificación con la voluntad divina. Son los años posteriores a las vidas de los místicos españoles que han narrado sus experiencias en primera persona y que han facilitado la comunicación de esos sentimientos que Zurbarán ha llevado al lienzo. Ejemplos de este intenso sentimiento de espiritualidad, pueden ser la Visión de San Alonso Rodríguez (Real Academia de Bellas Artes de San

Fernando), San Francisco (Museo de Cádiz), la Aparición del Niño Jesús a san Antonio (Iglesia parroquial, Étréham), por sólo señalar algunos. A partir de mediados de los treinta, tras su estancia en Madrid, a su producción incorpora la representación de santos, pero aclarando los fondos, otorgando una mayor monumentalidad que resta intimismo, como puede verse en las imponentes pinturas que realizó para los retablos del crucero de la Merced Descalza (*san Antonio Abad* de la Fundación Villar Mir, y *San Lorenzo*, Hermitage de san Petersburgo), por poner elocuentes ejemplos. Los meses de su estancia en la Corte para la realización de las pinturas del Salón de Reinos del Palacio del Retiro, junto a Velázquez, provocan un cambio en la concepción iconográfica de otros temas, además del ya citado. Se trata de un tipo de representaciones escasas en la obra de Zurbarán. Por un lado son los retratos, donde la influencia de Velázquez, también en cuanto a iconografía, es notoria y evidente, como atestiguan el retrato del joven *Alonso Verdugo de Albornoz*, 1635 (Gemäldegalerie, Berlín), el *retrato del doctor en leyes* (Isabela Stewart Garner Museum, Filadefia) y el retrato del joven *Duque de Medinaceli* (Hospital Tavera, Toledo). Pero quizá una de las más valientes interpretaciones iconográficas sea la que plasma Zurbarán en las pinturas con los trabajos de Hércules para decorar el miso Salón de Reinos. Hasta la fecha la crítica ha visto en estas pinturas una muestra de la limitación del pintor para la pintura de desnudo. Sin embargo, posiblemente se trate de una de las más personales interpretaciones de escenas mitológicas de toda la pintura barroca. Precisamente cuando Velázquez pintaba a Marte como un hombre cercano, de rasgos vulgares, Zurbarán realizaba las pinturas para la decoración del palacio. Pienso que por influencia de Velázquez, Zurbarán pintó a Hércules como un rudo campesino, apartándose de las tradicionales representaciones mitológicas para traducir las escenas al lenguaje del naturalismo, al igual que hiciera Ribera con sus personajes.



Fig. 9: Zurbarán, *San Serapio* Wasdworth Atheneum, Hartford, EE UU

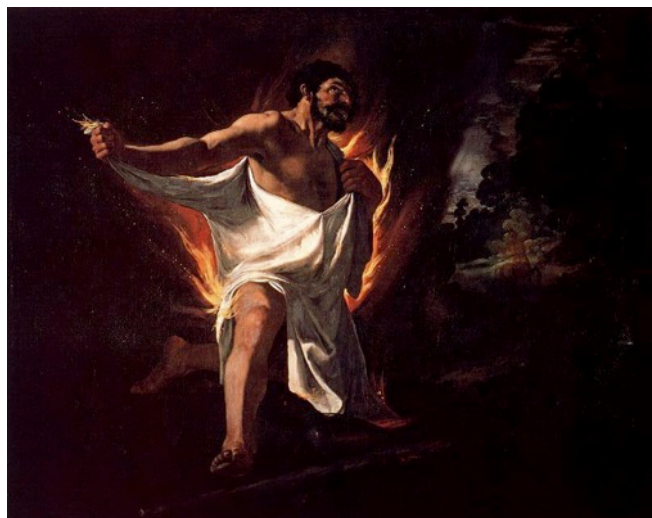


Fig. 10: Zurbarán, *Muerte de Hércules*, Museo del Prado, Madrid

Un caso bien distinto de representación de un santo es *la Apoteosis de Santo Tomas* (fig. 11), realizado en 1631, poco después de que Herrera el Viejo pintara la *Apoteosis de San Hermenegildo*, realizada hacia 1620 (fig. 12), y sin duda, bajo su influencia. Se trata de una pintura en la que el uso del grabado es utilizado como estructura compositiva y también para la realización de algunos detalles, como aportara Navarrete. Pero posiblemente el rasgo más interesante es la utilización de recursos comunes a la escenografía teatral y al uso de tramoyas, que es lo que aparece en la pintura. Cada uno de los grupos de personajes que componen la pintura se sitúa en tres planos distintos, separados por una superficie de nubes que actúa como suelo en cada uno de los planos. Esta utilización del espacio mediante elementos simbólicos, donde el lugar lo definen elementos y no la perspectiva será otra de las constantes de su carrera pictórica: el uso de las falsas columnas, telones, nubes, perspectivas de paisajes, son elementos de la escenografía teatral que el pintor incluye en las pinturas usando una retórica común al bagaje visual de la época y al que los espectadores estaban acostumbrados.



Fig. 11: Zurbarán, *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, Museo de Bellas Artes, Sevilla



Fig. 12: Herrera el Viejo, *Apoteosis de San Hermenegildo*, Museo de Bellas Artes, Sevilla

Otro viejo tema que Zurbarán reaviva e interpreta de un modo personal y solemne a lo largo de toda su producción, es la representación de la santa Faz. No

cabe duda del éxito del tema, debido a los numerosos ejemplares conservados, entre los autógrafos y los realizados por su taller. De ser una piadosa representación habitualmente secundaria, el pintor consigue por una parte crear un notable efecto de trampantojo en la tela que cuelga de la pared, que contrasta con el rostro en escorzo de Cristo, que aparece a lo largo de su producción con diversos grados de intensidad y definición, al que dota de un vivo sentimiento de compasión que interpela al espectador, consiguiendo en este tipo de representaciones a la vez un juego barroco de realidades que se superponen –la del paño y la del rostro- con una intensidad espiritual de gran intensidad.

La capacidad del pintor para dotar a los objetos, de un modo ambiguo pero muy eficaz, de una connotación religiosa de gran profundidad, podemos verlo en otro tema, el de los Corderos. En este asunto, la frontera entre lo real y lo simbólico es intencionadamente sutil, permitiendo una lectura gradual del tema. Un animal, bello e indefenso, en el que su aparente indolencia se convierte en el Sacrificio de Cristo. Se trata de un animal común que a la vez es el símbolo del antiguo testamento y del Apocalipsis de Cristo redentor y al que Juan el Bautista señala cuando ve pasar cerca a Cristo en una de sus predicaciones. El cordero era un animal que los judíos sacrificaban y ofrecían a Dios, sacrificios que culminan con la muerte de Cristo en la Cruz. Otras imágenes semejantes de lectura ambigua entre lo religioso y lo anecdótico son las tazas de fino barro llenas de un agua cristalina junto al que reposa una rosa de delicados tonos rosados sobre un plato de peltre. Este detalle lo vemos en la Virgen con san Joaquín y santa Ana de la Colección Abelló y en el milagro del beato Reginaldo de Orleans (fig. 3), aparte de la versión que muy posiblemente es un fragmento de una pintura de mayor formato de la National Gallery de Londres. Las pinturas en las que aparece esta taza y también otros recipientes y flores (*Virgen Niña* del Metropolitan Museum de Nueva York, o *Virgen Niña dormida*, Catedral de Jerez, además de las diversas versiones), hacen referencia a la Virgen.

Un tema delicado y de gran originalidad es el de la Casa de Nazaret. En este tema se une un resabio popular con un delicado sentimiento de espiritualidad. Junto a la descripción de numerosos objetos cotidianos que son en realidad símbolos de la vida y muerte de Cristo, están los sentimientos que expresan los personajes. Los libros simbolizan el mensaje de las Sagradas Escrituras, los pichones de la ofrenda de la Purificación de la Virgen y la Presentación del Niño en el Templo, las frutas como la maternidad, las flores –rosas y azucenas- símbolos de la pureza y la gracia que viene a través de María, el paño blanco como sudario, etcétera hasta agotar los significados, unos reglados otros intuitivos, de cada uno de los objetos. Todo ello para explicar los sentimientos que reflejan los rostros de los personajes, Cristo Niño que se hiere confeccionando una corona de espinas, y la Virgen que lo contempla. Todo ello es el reflejo de la premonición de la pasión de Cristo. Los significados no constituyen un código cerrado, sino más bien son alusiones, referencias abiertas en distinto grado, que dependen de la cultura y la experiencia del espectador. Este mismo tratamiento

iconográfico es el que reciben un tipo de imágenes que el pintor cultiva a lo largo de su carrera. Se trata de un tipo de obras que Odile Delenda ha denominado acertadamente *las santas infancias*. Se trata de representaciones Jesús y María como niños. Están caracterizados por la dulzura de su aspecto infantil mientras que las actitudes manifiestan una precoz madurez, impropias de su edad, pero que son consecuencia de la acción de Dios en ellos. De este modo el pintor, a través de estos niños candorosos –que en realidad son las personas donde se muestra la más alta elección divina– consigue despertar el sentimiento espiritual de un modo más eficiente. Las Vírgenes Niñas (como la el Hermitage, Metropolitan Museum por poner los más característicos ejemplos). Del mismo modo, a través de esas Inmaculadas Niñas logra transmitir el más alto sentimiento de la pureza y de una vida entregada sin medida a la acción divina. Estos temas, desde el punto de vista estilístico, están insertos en las características técnicas de cada momento, pero desde el punto de vista iconográfico gozan del rasgo común de un tratamiento poético y sublime. Ese tratamiento naturalista y tierno de las figuras infantiles también está presente en las representaciones de Jesús Niño en brazos de su Madre, con la que de algún modo dialoga gestualmente. Entre todos esos Niños sobresale, por la dulzura y elocuencia de su expresión, el de la Adoración de los Reyes del Museo de Grenoble (fig. 13). A sus últimos años pertenece el *san José con el Niño* de la Fundación Godia (fig. 14). La técnica es la característica de sus años madrileños, que resulta en pinturas de tonos amables y pinceladas suaves dominadas por una luz tenue. Sin embargo, la dulzura del Niño dormido y la mirada devota de San José hacen de ella una pintura que desprende una gran ternura.

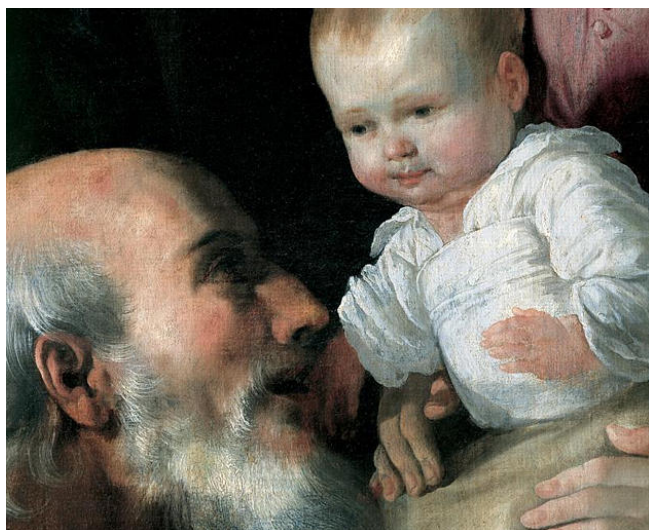


Fig. 13: Zurbarán, *Adoración de los magos*, Museo de Grenoble, Francia (detalle)



Fig. 14: Zurbarán, *San José con el Niño*, Fundación Francisco Godia, Barcelona

Acerca de las series de santas y personajes del romancero, como los Infantes de Lara, realizadas para ser vendidas en el mercado, ya se ha dicho bastante, particularmente el profesor Navarrete. Sin embargo no está de más señalar en este lugar que estas series constituyen una de las más acertadas aportaciones iconográficas de Zurbarán al panorama de la pintura barroca, por muchos motivos. No solamente por su eficacia decorativa, sino por la cercanía que aporta entre las santas y el espectador, precisamente al desdibujar toda referencia espacial y temporal. Son santas que deambulan, que se encuentran en un lugar indeterminado entre la gloria eterna y el tiempo histórico. La lectura de la identidad de los personajes se efectúa mediante los objetos simbólicos propios de la hagiografía medieval, pero el interés de Zurbarán y sus seguidores se centra en el efecto de la indumentaria quizá antes que en la expresión de los rostros. Se trata de obras de una calidad técnica secundaria dentro de la producción del pintor, pero sin duda es una de sus más ingeniosas creaciones.

La serie que realiza el pintor para la sacristía del Monasterio de la Cartuja es, sin duda, una de las más particulares interpretaciones de una iconografía. Los rasgos más destacados de la Orden Cartuja los representa Zurbarán mediante tres obras de una composición muy diferente entre sí y todas de gran claridad y contundencia. Aunque la cronología de este conjunto está aceptada hacia 1655, la rotundidad de las representaciones hace que sea difícil situar estas obras dentro del proceso evolutivo de la obra de Zurbarán. Cada una de ellas está dotada de una originalidad que resulta extraña a toda la pintura de ese momento. Las referencias espaciales son contadas, y las escenas no son del todo evidentes en cuanto a su significado inmediato. Quizá sea la Virgen protegiendo a los Cartujos la de mayor claridad, por su tradición medieval, pero su lectura sigue siendo más intuitiva que narrativa. En el milagro de San Hugo en el refectorio la escena incluye una pintura de significado claro, pero en ella se unen personajes de modo imposible: La Virgen con el Niño en sus brazos y san Juan Bautista en el desierto, como la culminación de la manifestación del libérrimo uso de la iconografía por el artista (fig. 15).

Al uso personal y propio de la tradición iconográfica que hace el pintor, se suma el matiz que su interpretación aporta a las representaciones, siempre de una gran poética, a la vez sublime y directo, sutil pero sencillo. Por eso quizá sea esta cuestión, la de las aportaciones iconográficas de la obra de Zurbarán al panorama de la pintura una cuestión aún pendiente.



Fig. 15: Zurbarán, *San Hugo en el refectorio de los cartujos*, Museo de Bellas Artes, Sevilla