

# **LITURGIA ESTRICTA EN LA ICONOGRAFÍA DE LA PINTURA DE FRANCISCO DE ZURBARÁN**

*STRICT LITURGY IN THE ICONOGRAPHY OF THE PAINTINGS OF FRANCISCO DE ZURBARÁN*

**Pablo Jesús Lorite Cruz**

pablochechu@gmail.com

*RESUMEN: Este breve artículo trata sobre la iconografía de la liturgia católica existente de manera perfecta y real en la obra pictórica del gran maestro del Siglo de Oro Español, Francisco de Zurbarán*

*ABSTRACT: This brief article addresses the iconography of the Catholic liturgy which perfectly remains in the work of Francisco de Zurbarán, the Spanish Golden Age great master.*

XV JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS  
ZURBARÁN; 350 Aniversario de su muerte (1598-1664)  
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2014  
Pgs. 167-183  
ISBN: 978-84-606-9665-0



Con sincera humildad y con un poco de temor exteriorizamos este breve artículo como una ínfima pincelada junto a los imponentes trabajos de muchas décadas de los grandes estudiosos de Zurbarán, no presentándonos en ningún momento siquiera como un erudito en el tema, sino más bien como un embelesado del maestro de Fuente de Cantos que siempre se hace preguntas nuevas cuando observa sus lienzos.

Existen unas ideas muy llamativas y profundas en Zurbarán, concretamente en sus obras de religiosos, en los cuales podemos advertir que era un gran conocedor de la liturgia, demás sacramentos y sacramentales, no permitiéndose licencias litúrgicas como a lo largo de la historia han realizado muchos pintores, todo lo contrario, sobre lo exacto profundiza al máximo.

Planteamos esta hipótesis tras una investigación sobre la *Misa del Padre Cabañuelas* (sacristía del monasterio de Guadalupe) en el cual el maestro del Siglo de Oro demuestra ser un perfecto liturgista, versado, capaz de conocer y saber utilizar una de las casullas más extrañas que existe y que sólo se utiliza dos jornadas al año, la palo de rosa de influencia pontificia que presenta con corte hispánico y demuestra el momento de una consagración en rito extraordinario en una Eucaristía vespertina de Laetare, dejando muy claro la alegría en la penitencia producida por el milagro y experimentada en el alma del dubitativo jerónimo<sup>1</sup>.

La profundidad de pensamiento siguiendo la iconografía que nos produce este lienzo lleva a pensar si fue simplemente una presentación en la que el pintor es profundamente asesorado por algún teólogo o en realidad es una demostración muy clara de un conocimiento que fue legando a lo largo de todo su pintura en la que en este sentido sólo se le podría acusar de anacrónico a su época. Ésta es la idea que brevemente queremos presentar, ¿se enfrentó siempre Zurbarán de una manera estricta a la liturgia e iconografía con la cuál convivía a diario?, ¿cómo se reta a presentar a obispos, cardenales o incluso al Papa? Creemos que de una manera muy real y escrupulosa, marcada desde unos profundos conocimientos, línea que vamos a tratar para, al menos, dejar en hipótesis a lo largo de estos apuntes.

La primera pregunta de la que deberíamos partir es clara, ¿cómo son los ritos de sacramentos y sacramentales en el siglo XVII? Evidentemente basados en el Concilio de Trento con una de las primeras formas “universales” de oficiar, el rito extraordinario latino o de San Pío V<sup>2</sup>, aún así Zurbarán vive entre frailes por su trabajo en una ciudad claramente conventual como era Sevilla -entendamos esa definición de

---

<sup>1</sup> LORITE CRUZ, P.J. “Un brevísimo análisis sobre los colores litúrgicos de las casullas en la obra de Francisco de Zurbarán”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. y SEGOVIA SOPO, R. (Coords.) *La Vía de la Plata y otros estudios sobre Extremadura. XIV Jornada de Historia de Fuente de Cantos*, Fuente de Cantos, Asociación Cultural Lucerna y Sociedad Extremeña de Historia, 2013, pp. 179-197.

<sup>2</sup> En el siglo Miguel Ghisleri, Sumo Pontífice Romano desde 1566 hasta 1572.

ciudad puntualizada por las órdenes religiosas que defiende García Torralbo- (una metamorfosis clerical que provoca un cambio en la composición demográfica del núcleo)<sup>3</sup> y concretamente tiene contacto directo con cartujos y dominicos. Ambos tienen rito propio frente a otras órdenes que carecen de este privilegio, situación por la cual a la fuerza el maestro debió de observarlos. Si bien hablar de estilos de órdenes religiosas, como indica Aragón Mateos, es “algo excesivo”<sup>4</sup>, habría que entenderlo desde un punto de vista pictórico, aunque influenciado, pues en tipologías arquitectónicas o liturgias las diferencias son definibles y tangibles. En resumen como indica Mari Cruz García los conventos no responden a edificios (no nacen siendo edificios), sino al espíritu de sus moradores que construyen con el paso del tiempo el convento deseado por Dios<sup>5</sup>.

Demuestra el profesor Navarrete Prieto en su tesis doctoral que en realidad Zurbarán hizo uso de la estampa y tanto en la misa del Padre Cabañuelas como en la Apoteosis de Santo Tomás toma modelos arquitectónicos de Philippe Galle<sup>6</sup>, ahora bien las estampas no tienen color y si Zurbarán toma un todo arquitectónico no es así con sus detalles tan personales. En este sentido no se podría entender la definición *de cateto exquisito* de Antonio Gala<sup>7</sup>, no existe y no vamos a observar ningún atisbo de ingenuidad en Zurbarán en cuanto a liturgia se refiere.

En segundo lugar nos deberíamos de preguntar hasta qué punto Zurbarán era versado en el tema, siempre se ha planteado que no era una persona muy lectora, si bien para entender de liturgia no hay que ser lector, sino un verdadero observador y asistente a los rituales -de hecho los libros de ritos son muy específicos, escritos en latín y no creemos que el pintor estuviera interesado en consultarlos, lo que no invalida que preguntara-.

Sus encargos por parte de los conventos de tantos santos, beatos y personajes importantes regulares deja patente que debió de estar muchas horas junto a los frailes prestándole considerable atención, de hecho cuando empieza a trabajar en el convento dominico de San Pablo de Sevilla se le exige vivir en el mismo<sup>8</sup>. En este sentido, independientemente de los asesores que debió de tener siempre, cabe la sospecha de que convino de ser un genio muy observador que sabía dar y sorprender gratamente a sus clientes con lo que deseaban; en este sentido quizás se pueda entender su acusación a Alonso Cano de no versado: “fue querer que no pintaran

---

<sup>3</sup> GARCÍA TORRALBO, M.C. *Baeza Conventual*, Jaén, Universidad de Jaén, 1998, p. 16.

<sup>4</sup> ARAGÓN MATEOS, S. “Los frailes de Zurbarán”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Francisco de Zurbarán, su tiempo, su obra, su tierra*, Fuente de Cantos, Diputación de Badajoz, 1998, p. 283.

<sup>5</sup> GARCÍA TORRALBO, M.C. *Retazos de Baeza Barroca*, Jaén, UNED, 2009, pp. 48-49.

<sup>6</sup> NAVARRETE PRIETO, B. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1997, p. 27.

<sup>7</sup> NAVARRETE PRIETO, B. “Zurbarán y sus fuentes”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Francisco de Zurbarán...*, p. 203.

<sup>8</sup> MOGOLLÓN CANO CORTÉS, P. “Zurbarán, su vida”, LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Francisco de Zurbarán...*, p. 92.

ombres ignorantes”<sup>9</sup>. A lo largo del texto iremos planteando parangones con diversos pintores pensando en lo que Zurbarán en realidad quiso decir con esta afirmación, sin dejar de lado el aspecto de mantener una clientela; creemos que muy bien definido por Aragón Mateos: “Herrera el Viejo pugnaba por conservar su clientela monástica ante el extremeño, quien más tarde tendría que pelear a su vez con Murillo y Valdés Leal, expertos ellos también en estas ideas y deseosos de asegurarse el pan y la buena opinión”<sup>10</sup>.

Sería una incongruencia tratar en la actualidad a Alonso Cano de ignorante, pero bien es cierto que si planteamos las palabras de Zurbarán en el contexto en el que creemos que está defendiéndose, es cierto que Cano, como la mayoría de los pintores, no es un rigorista en liturgia y presenta algunas licencias que a nivel popular son muy difíciles de percibir. Pongamos un ejemplo concreto; en el Museo del Prado se conserva un dibujo preparatorio de Santa Clara de Cano (c. 1652), aunque respeta la iconografía de la santa -conocía estampas- y evidentemente pone en sus manos el viril y el báculo; presenta un error iconográfico en el hábito (siquiera estamos indicando atuendos litúrgicos); coloca a Clara un escapulario. La orden segunda de San Francisco, que es la basada en la regla de la santa, no tiene esta pieza, sino en una rama de estricta clausura que se escinde posteriormente como son las urbanistas<sup>11</sup>, por lo que es un descuido.

Otro similar es el que realiza Valdés Leal en su célebre *Finis Gloriam Mundi* (hospital de la Caridad de Sevilla, 1672), el obispo putrefacto de la vanitas con pluvial blanca como si se tratase de un santo incorrupto, así como la presencia de la mitra auriphrygiata frente a la simplex que en este caso lleva hasta el difunto Sumo Pontífice.

Errores que como vamos a observar son imposibles de encontrar en el maestro de Fuente de Cantos, que por supuesto amortaja a San Buenaventura con casulla blanca (1629, Louvre -para el convento de la misma advocación en Sevilla) indicando que es un santo, un cuerpo que no pasará por la putrefacción, privilegio que no tienen ni el Papa, al cual se le prepara con casulla roja.

Debemos de partir de los cuatro Padres de la Iglesia que entre 1626-1627 realiza para el Real Convento de San Pablo de Sevilla (Museo de Bellas Artes de la capital hispalense); quizás el que presenta un discurso iconográfico más potente es San Gregorio Magno<sup>12</sup> (fig. 1). Cuestiones comunes como la tiara, túnica y quirotecas rojas son afines al Papa en cualquier pintor; más sapiencia demuestra en la presencia del roquete y crea su visión profunda al colocarle la estola y la capa pluvial en rojo, terno

---

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 93.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, n. 4, p. 283.

<sup>11</sup> TRIVIÑO MONRABAL, Sor M.V. “El libro que da forma a la vida claustral: la regla de Santa Clara en los 800 años de la fundación de las clarisas”, *La clausura femenina en el Mundo Hispánico, una fidelidad secular*, San Lorenzo de El Escorial, RCU María Cristina, 2011, pp. 425-448.

<sup>12</sup> Sumo Pontífice Romano desde el 590 hasta el 604.

en sacramentales de mártires y por supuesto utilizado en la estación de la Conmemoración de San Pedro en el Vaticano y la de San Pablo en la basílica mayor de Extramuros (29 y 30 de junio)<sup>13</sup>. Deja claro el pintor el Ministerio Petrino de San Gregorio, más aún cuando borda en la pluvial al primer Papa con sus típicas llaves en la mano; llega a más, deja entender que en la pluvial hay bordados 6 santos, pero no entra en ello, de hecho faltaría San Pablo, en cambio indica el lugar al que pertenece el lienzo quedando sobre el hombro derecho (encima de Pedro) un santo dominico (no sabemos quién concretamente), pero viste túnica blanca con escapulario del mismo color y capa negra, un lógico agrado o guiño a favor de la Orden de Predicadores, claramente el maestro pictórico indica en dónde tienen que estar -en el gobierno de la Iglesia-, de hecho para dicha fecha muchos dominicos habían llegado al papado desde Inocencio V en 1276 y que veremos que para Zurbarán debe de ser figura histórica conocida sobre todo cuando se enfrente a los temas de San Buenaventura y el Concilio de Lyon que comentaremos posteriormente.



Fig. 1: Zurbarán, *San Gregorio Magno*, Museo de Bellas Artes, Sevilla

Si bien esta idea no está muy latente en el momento histórico en el que se pinta el lienzo, en 1626 en la silla de Pedro está sentado Urbano VIII<sup>14</sup>, hombre autoritario y de gobierno personal que poco escuchaba al colegio cardenalicio, poco querido hasta el punto “que la población romana acogió con gran júbilo su muerte”<sup>15</sup>. Desde la muerte de Pío V hacía más de 50 años que no había un Papa perteneciente a la Orden

<sup>13</sup> MOLINA, V. *Misal latino-castellano*, Editorial Hispania, Valencia, 1958, pp. 1573 y 1577-1578.

<sup>14</sup> En el siglo Mafeo Barberini, Sumo Pontífice Romano desde 1623 hasta 1644.

<sup>15</sup> AAVV. *Los Papas, veinte siglos de historia*, Pontificia Administración de la Patriarcal Basílica de San Pablo, Ciudad del Vaticano, 2001, pp. 125-126.

de Predicadores, en una sucesión de pontífices romanos seculares en la cual la orden no vería un nuevo pontificado dominico hasta 1724 con Benedicto XIII<sup>16</sup>.

La suma de todas estas circunstancias -unas más cercanas, otras con cierta lejanía- nos permiten pensar que sería extraño que el lienzo no gustara al prior.

La grandeza de la paleta del santo Padre Pontífice la lleva a los otros tres y en San Ambrosio sustituye la tiara por la mitra preciosa (incluye pedrería para que no haya duda) indicando que el santo de Milán se encuentra en una sacramental de las de mayor rango y mantiene el color rojo de la pluvial, que es con el que plantea a los cuatro de una manera equitativa en los mismos tonos, lleva el pectoral como obispo y el báculo hacia afuera. Nos aparece la duda si en realidad está representado en un sacramento en vez de en un sacramental, ya que en el rito ambrosiano el prelado si está oficiando a veces suele llevar pluvial; sería muy arriesgado pensar que Zurbarán a pesar de enfrentarse a la figura de San Ambrosio como Padre de la Iglesia conociera un rito para aquel momento tan lejano como era el de Milán.

Al enfrentarse a San Agustín -colección particular- realiza un interesante contraste al presentar la mitra preciosa y la pluvial sobre el austero hábito agustiniano (color negro), si bien deja caer las mangas un poco al igual de un cierto grosor en las telas que lleva a pensar que lleve una muceta negra, lo que nos hablaría de un hábito episcopal agustino, no nos queda claro en este caso, más adelante explicaremos a lo que nos referimos en casos mucho más claros en la pintura de Zurbarán. Respecto a San Jerónimo poco varía del presente, cardenal con roquete sobre túnica y balandrán rojo, la única diferencia es la presencia del capelo actualmente "en cierto modo" en desuso, por lo demás es un claro Príncipe de la Iglesia vestido exactamente igual que en el presente para entrar en un cónclave, aún se ven estas vestiduras por los últimos cardenales hispalenses dentro de la catedral y la mayoría de los arzobispos de Sevilla en época de Zurbarán fueron párrocos de Roma por lo que tuvo que tener una observación muy directa.

Sin una fecha exacta es la otra representación del santo conservada en el Museo de Málaga, en este caso le viste de jerónimo (túnica blanca con escapulario marrón), sobre sus hombros coloca la capellina roja y lo cubre con el capelo para indicar su condición cardenalicia sin olvidar que su manera de pensar inspiró a una futura orden contemplativa que en la época de Zurbarán tenía fundaciones tan importantes como el convento de San Jerónimo de Buenavista en Sevilla, el del ducado de Gandía -Cotalba-, así como los dos principales de la realeza, el de Guadalupe y el de San Lorenzo de El Escorial que unía una jurisdicción a tres monasterios, el de Santa María de Parraces en donde residía el abad sufragáneo de la Santa Sede y el de Santo Tomé del Puerto.

---

<sup>16</sup> En el siglo Pedro Francisco Orsini, Sumo Pontífice Romano desde 1724 hasta 1730.

Vamos a realizar saltos en la pintura del maestro según lo que queramos indicar, pues así la comprensión de estos complejos detalles puede ser más clara; 1630 es un momento muy interesante, pues desde 1628 está trabajando en los lienzos del convento de la Merced de Sevilla, tanto en la vida de San Pedro Nolasco como en la serie de teólogos para la biblioteca. Independientemente de su lucimiento en el color blanco por el hábito de la orden redentorista (hábito, capa y escapulario blancos como pinta a la propia Virgen de la Merced -Lázaro Galdiano, se dice del obrador-) va a insertar en algunos lienzos ideas muy interesantes como la de San Pedro Pascual Nicolás de Valencia que aparece con la mitra simple ideal para indicar su martirio, mismas solución para el legendario San Carmelo de Teruel, ambos con la cruz pectoral por su condición episcopal (Museo de Bellas Artes de Sevilla), igual presentación para Fray Pedro de Oña (ayuntamiento hispalense). En estos tres últimos casos hay que indicar que el de Fuente de Cantos hila tan fino que utiliza el extrañísimo hábito episcopal exclusivo de la orden de la Merced, parecido al de presbítero, pero con diferencias como la existencia de la botonadura blanca en la muceta del mismo color y el mantelete con misma botonadura y tonalidad que tapa el roquete y deja ver el escapulario.

En este punto tenemos que realizar un paréntesis para entender mejor a Zurbarán y hasta dónde llega su precisión. Muy poco existe escrito de los hábitos episcopales regulares, pues es un tema escaso y extraño de encontrar. En el siglo XVII todos los obispos en hábito coral no visten igual -e incluso en la actualidad existen algunos reductos de lo que vamos a expresar-; en el momento en que un fraile de una determinada orden era ordenado obispo ni mantenía el hábito de su orden ni tomaba el hábito de un obispo secular (salvo en la birreta y el solideo), sino que cada orden tenía un hábito específico reservado sólo para aquellos hermanos que llegaban a ser obispos. Un claro ejemplo, un franciscano de la orden primera viste de marrón con cordón a la cintura, si es obispo cambia el hábito por otro de color gris con muceta y si es cardenal sufre una segunda variación en la cual la muceta manteniendo el color se vuelve de armiño -lo veremos posteriormente en el caso de San Buenaventura-. Lo llamativo y es lo que hemos visto en los lienzos anteriores de mercedarios es que Zurbarán tiene en cuenta estas cuestiones verdaderamente extrañas y desconocidas.

Habría que añadir los 4 teólogos mercedarios conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; nos interesan tres, en este caso el pintor toma la iconografía académica y pone al lado de cada fraile un birrete negro terminado en una borla blanca que es el color académico de la teología. En Fray Pedro Machado se pueden contar seis picos lo que le daría la condición de licenciado en la actualidad -el doctor son ocho-, pero en aquella época no era exactamente igual; de hecho en Francisco Zumel y Jerónimo Pérez se diluyen en el neutro y no se pueden contar bien los picos.

En torno a 1637 realiza para la cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera una serie de lienzos entre los cuales vamos a destacar San Hugo de Lincoln, San Artoldo y San Hugo de Grenoble (los tres en el museo de Cádiz), en este caso independientemente de los iconos que identifican a cada uno de estos santos afines a los cartujos hay que destacar que Zurbarán conoce perfectamente la manera de pintar la dignidad episcopal mediante la capellina fucsia o celeste con botonadura que les otorga sobre el hábito, celeste para los dos Hugos y fucsia para Artoldo -respecto al hábito episcopal cartujo es blanco y no varía salvo que lleven capa magna, usándose generalmente la muceta propia de los obispos seculares-.

La muceta episcopal extraña en los pintores, va a ser una pieza que Zurbarán va a tener muy en cuenta a lo largo de toda su carrera, así la veremos también en el cardenal Beato Nicolás Albergati de la misma serie (en este caso en rojo, además de la presencia del capelo), otra vez en San Hugo en el famoso refectorio de la cartuja hispalense (1655, Museo de Bellas Artes de Sevilla) o anteriormente (en 1631) en la apoteosis de Santo Tomás de Aquino en donde Fray Diego Deza como arzobispo de Sevilla<sup>17</sup> aparece con la muceta celeste junto a Carlos I<sup>18</sup>, aprovecha la situación ya que las dos veces que había retratado postmortem a Deza (Museo del Prado y Fundación Norton Simon) para el colegio dominico de Sevilla lo presenta como un miembro de la Orden de Predicadores con el pectoral episcopal que realiza en pedrería verde para incidir de forma clara en la condición, lo mismo que realiza en el anillo pastoral; el detalle de Zurbarán siempre es analítico. En este caso, salvo por el vuelo de la muceta tampoco varía demasiado el hábito episcopal.

En 1639 en su famoso retrato de Gonzalo de Illescas<sup>19</sup> también utiliza la capellina celeste sobre el hábito jerónimo<sup>20</sup>, dicha orden no tiene hábito episcopal específico, por tanto simplemente utiliza muceta común secular. Habría que individualizar que el uso de los colores fucsias o celestes en las mucetas del siglo XVII es el mismo, dependía del gusto del obispo, el color morado en España se entendía con más claro que oscuro hasta que se llegó al celeste tan afín a las composiciones de la Inmaculada Concepción que Zurbarán supo aprovechar.

Expresa Hiroshige Okada que “la obediencia total de Zurbarán a las normas pictóricas de la época es muy clara, y ante todo, en aquella época, la esencia de la personalidad artística no consistía en la ‘imaginación’ en el sentido moderno del término”<sup>21</sup>. Efectivamente no hay fantasía en Zurbarán entendida como la libertad absoluta pictórica, sino un realismo puro, ahora bien, también imagina dando verdaderas

---

<sup>17</sup> Inquisidor General de España desde 1498 hasta 1507 y arzobispo de Sevilla desde 1504 hasta 1523.

<sup>18</sup> Rey de España desde 1516 hasta 1556.

<sup>19</sup> Obispo de Córdoba desde 1454 hasta 1464. Conviene recordar que dentro de la importancia de los jerónimos que anteriormente comentábamos, Gonzalo de Illescas funda en Córdoba el convento de Santa Marta, en este caso de la rama femenina de jerónimas.

<sup>20</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, D. “Pintura del siglo XVII”, *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1958, t. XV, p. 133.

<sup>21</sup> OKADA, H. “La escuela de Zurbarán, la formación de una escuela pictórica”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord) *Francisco de Zurbarán...*, p. 237.

lecciones, es un imposible saber cómo fue en realidad la velación de San Buenaventura, si bien no creemos que fuera amortajado como un santo, sin embargo el de Fuente de Cantos así lo pinta porque sabe cómo se exponen para la veneración a los incorruptos que fueron presbíteros y murieron en olor de santidad (recordamos que en el siglo XVII las colecciones de reliquias son muy densas).

Llega a comportarse exactamente igual con el Papa, siempre se expresa que en su San Bruno ante Urbano II<sup>22</sup> (Prado) lo que se viene a representar es el voto de silencio de los cartujos que no hablan ni delante del Sumo Pontífice Romano por el milagro de que en este momento el santo quedó mudo. Sin embargo, el lienzo va a mucho más y el extremeño es verídico con la representación anacrónica de un Vicario de Cristo del siglo XVII, bajo un doselete para indicar su Santidad en la Tierra, con una campanilla que anuncia su presencia y vestido con un camauro y capellina con armiño de un violáceo rojizo en el que intenta conseguir unos paños tangibles que diferencien al Sumo Pontífice Romano de los cardenales, no se equivoca en ningún momento, pues lo presenta con el típico atuendo de verano<sup>23</sup>, tampoco se olvida de la túnica del mismo color debajo del roquete o de las sandalias del pescador, siguiendo la línea de representación pontificia que Velázquez utilizara para Inocencio X<sup>24</sup> que por realismo es bien conocido que no gustó al Papa (Galería Doria Pamphili) y anteriormente se vieran en muchos retratos muy conocidos como el de Pablo III<sup>25</sup> de Tiziano (Museo arqueológico de Nápoles).

Volviendo a la serie de San Buenaventura, lienzo muy llamativo en su disertación en el Concilio de Lyon (Louvre) (fig. 2); verdaderamente siempre se ha hecho hincapié y con mucha razón en la figura del santo revestido con roquete, birrete cardenalicio y muceta dejando ver el hábito “marrón” (¿o más bien ceniza o gris?, pues aclara mucho el color) de un Príncipe de la Iglesia bajo dosel que predica la pobreza como buen fraile franciscano.

Igual de interesantes son los que le escuchan en dicho concilio, celebrado en la catedral lugdonense, se respetan los privilegios de cuatro órdenes: dominicos, carmelitas, agustinos y franciscanos. En el lienzo no están presentes los dominicos (Sto. Tomás de Aquino muere en el camino<sup>26</sup>, pero en principio sí las otras dos órde-

---

<sup>22</sup> En el siglo Odón, Sumo Pontífice Romano desde 1088 hasta 1099.

<sup>23</sup> Actualmente el atuendo del Papa suele ser más afín al que utilizaba en invierno, que era blanco y bastante más extraño de encontrar en retratos (incluido el escaso camauro de este color). Verdaderamente Zurbarán, como la mayoría de los pintores del siglo XVII, responden a la moda más común en las vestiduras de los retratos pontificios.

<sup>24</sup> En el siglo Juan Bautista Pamphili, Sumo Pontífice Romano desde 1644 hasta 1655.

<sup>25</sup> En el siglo Alejandro Farnese, Sumo Pontífice Romano desde 1534 hasta 1549.

<sup>26</sup> No deja de ser curioso, pues en aquel momento el arzobispo de Lyon era dominico y cardenal obispo de Ostia (uno de los mayores rangos dentro del cardenalato), concretamente se trataba de Pedro de Tarantasia, cargo que dejaría en 1276 tras la muerte de Gregorio X, en el que es elegido Papa como Inocencio V en el cónclave de Arezo, con un breve pontificado desde enero hasta junio de 1276 -como indicábamos anteriormente fue el primer Papa perteneciente a la Orden de Predicadores-. No sería descabellado plantear la falta de dominicos en el lienzo por el hecho de que está realizado para un

nes). En primer plano -izquierda del santo- hay lo que parecen dos carmelitas, con un color ligeramente marrón-verdoso, según les de la luz y con capellina del mismo color (no se les ve el escapulario porque están de espaldas); puede llamar la atención que Zurbarán no les pinte la capa crema, muy acertado, pues es un icono de los carmelitas descalzos y quedaban algunos siglos en el concilio de Lyon para que San Juan de la Cruz y Sta. Teresa de Jesús reformaran el Carmelo (a la santa de Ávila la canonizan en 1622, por tanto en época de Zurbarán los descalzos eran frailes tan recientes como algunas congregaciones católicas lo son hoy para nosotros), por tanto son carmelitas calzados que el pintor debía de conocer muy bien por su asentamiento en Sevilla que llega hasta la actualidad sin reformas<sup>27</sup>. No son obispos carmelitas, pues en este caso llevarían muceta y mantelete blanco, lo que nos plantea la hipótesis de que en realidad se esté tendiendo al ceniza y sean obispos franciscanos al igual que el santo cardenal. Debemos ser sinceros e indicar que en este caso no nos queda claro, si bien el que está al lado del santo lleva botonadura, lo que le daría una condición episcopal. Humildemente planteamos las dos hipótesis para futuros estudios que puedan ser más esclarecedores en el mencionado detalle de este peculiar lienzo.



Fig. 2: Zurbarán, *San Buenaventura en el Concilio de Lyon*, Museo del Louvre, París

---

convento franciscano, y verdaderamente a lo largo de la historia los dos órdenes no han tenido buena armonía de manera recíproca.

<sup>27</sup> Habría que especificar que en la memoria colectiva la iconografía de la Virgen del Carmen que se identifica rápidamente es la descalza por el manto crema, si bien no siempre fue así, pues en el Carmelo calzado no lo porta, siendo las primeras imágenes de la Virgen Gozosa de la orden las basadas en la famosa Bruna de Milán, imagen mucho más austera. MARTÍNEZ CARRETERO, I. "La advocación del Carmen. Origen e iconografía", *Advocaciones marianas de gloria*, San Lorenzo de El Escorial, RCU María Cristina, 2012, pp. 776-777.

En el lado derecho del santo los hábitos tienden al negro sin ninguna clase de duda, por lo que nos encontramos muy posiblemente ante agustinos y en dos de ellos podemos observar el palio arzobispal sobre la muceta negra, lo que indica su clara condición metropolitana al igual que el santo párroco romano no olvidan su condición de frailes, aunque hayan avanzado en los grados posteriores al sacerdocio pleno.

De este grupo otro tercer lienzo en donde existen curiosos detalles es el de *San Buenaventura en el cónclave de Viterbo* (Galería de Dresde) (fig. 3), el primer cónclave tal y como lo conocemos en la actualidad, por ser los cardenales encerrados. El hecho histórico es muy conocido por llamativo, Clemente IV<sup>28</sup> fallece en el palacio papal de Viterbo y llegan a un desastroso cónclave 19 cardenales, la elección duró cerca de tres años, en que la Iglesia estuvo en Sede Vacante (desde 1268 hasta 1271) porque los cardenales no se ponían de acuerdo. Se le atribuye a San Buenaventura ser el diseñador de los métodos elegidos en contra de los cardenales para que estos eligieran al Papa (dos miembros del colegio cardenalicio ya habían muerto en el cónclave y sólo quedaban 17).



Fig. 3: Zurbarán, *San Buenaventura en el Cónclave de Viterbo*, Gemaldegalerie, Dresde, Alemania

En este sentido Zurbarán pone al franciscano en primer plano arrodillado frente a la tiara conversando con un ángel, que le está dando las claves -en este caso no le da

---

<sup>28</sup> En el siglo Guy Foucois, Sumo Pontífice Romano desde 1265 hasta 1268.

ninguna condición episcopal, su hábito es marrón, vuelve a ser estricto, en aquel momento San Buenaventura sólo era el general de los franciscanos, pero siquiera era obispo, su elevación cardenalicia lleva por obediencia a Gregorio X elegido en Viterbo, aunque no estaba presente.

Los detalles nos aparecen en el segundo plano hay cinco cardenales perfectamente vestidos, ahora bien en un lugar contraproducente, parece que están en un patio (algo extraño en un cónclave) de no ser porque la legendaria historia cuenta que quitaron los techos del palacio para que las inclemencias meteorológicas hicieran que los cardenales se centrasen y la aparición de cinco, pues ante esta circunstancia y otros como el alimentarlos a pan y agua delegaron en cinco, que eligieron a Gregorio X. Parece ser que Zurbarán conoce muy bien la historia o estaba perfectamente asesorado para crear otra de sus grandes composiciones sin equívocos.

Otro tema, quizás no tan interesante, son los diáconos, el conocimiento de la dalmática es perfecto para Zurbarán, bastante más conocido por ser un santo muy común y el uso de esta prenda de manera anacrónica y en rojo por martirio es el caso de San Lorenzo en muchos pintores, en este ejemplo el maestro extremeño en su lienzo para el presbiterio mayor de la Cartuja de Jerez de la Frontera (1637, Museo de Cádiz) no difiere de otros genios y lo más llamativo es que es una representación en perfil, ahora bien no ocurre lo mismo con el que pintara un año antes y que en la actualidad se conserva en el Hermitage. Independientemente de la riqueza de la dalmática (posiblemente real) aparecen dos detalles, el primero es el uso de la tipología hispánica fácilmente reconocible por la presencia de borlas (así lo pintó también El Greco, colegio del cardenal Monforte de Lemos en Lugo) y en segundo lugar la presencia del manípulo en el brazo izquierdo al igual que un presbítero. Frente a los pocos diáconos existentes en la actualidad (muchas diócesis incluso carecen de ellos) parece que el gran genio conocía muy bien la forma de vestir del rango religioso inferior al presbítero.

Verdaderamente son pocos los pintores que llegan a este grado de perfección en la utilización de los objetos litúrgicos, un ejemplo parecido es El Greco y una obra clara su San Ildefonso de la sala capitular de El Escorial, en donde aparece como un perfecto arzobispo que se dispone a officiar en *Vetus Ordo* o el curiosísimo guiño realizado en el entierro del Conde de Orgaz (parroquia de Santo Tomé de Toledo) en el cual el párroco que officia la sacramental (conocida la condición por la contextualización del lienzo y la cruz parroquial a su lado) viste capa pluvial negra con vanitas bordadas (procedente y exacto terno litúrgico de un funeral de entierro) mientras que los dos santos descendidos del cielo llevan terno blanco indicando su santidad (San Esteban la dalmática -rompe con el rojo de mártir- y San Agustín con la pluvial y la mitra preciosa). El Greco es muy consciente de que está pintando un milagro, pues eso dos colores litúrgicos antagónicos jamás se pueden ver juntos aparte de que la corrección del pintor es única. Otro detalle es la presencia de quirotecas en Pío V en la

Alegoría de la Liga Santa -El Escorial- (en aquel momento el Papa aún no era santo) o la perfecta presentación cardenalicia de Fernando Niño de Guevara<sup>29</sup> (Metropolitano de Nueva York); si bien son considerablemente muchas menos veces las que el maestro griego afincado en Toledo se enfrenta a estos temas que el apodado como pintor de frailes, ambos en estos casos no caían en la ignorancia.

En comparación con otros pintores contemporáneos, siempre teniendo en cuenta que todos son grandes genios, es observable una relajación hacia estos detalles ínfimos en la inmensa temática religiosa del Barroco. En el caso por ejemplo de Murillo, éste no realizó muchos lienzos en los que tuviera que tratar una temática más terrenal frente a sus concepciones celestiales, si bien en su *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres* (Museo de Bellas Artes de Sevilla) viste al religioso de agustino, utiliza el pectoral, la mitra simple y el báculo para indicar su condición (evidentemente son pontificales para el oficio, por lo tanto hay una imaginación o una idea de identificación de un santo más que el presentar una realidad), más interesante es el lienzo compañero de la *Caridad de Santo Tomás de Villanueva* (colección Wallace de Londres), pues en este caso es un lacayo el que lleva la mitra y otro la cruz de doble travesaño indicando la presencia y condición del santo como arzobispo de Valencia, sin embargo en ambos lienzos olvida el palio arzobispal. Valdés Leal en su *Misa del Padre Cabañuelas* (Museo de Bellas Artes de Sevilla) utiliza la casulla blanca que choca con la penitencia y relega del manípulo. Herrera el Viejo en su *Apoteosis de San Hermenegildo* (mismo museo) se enfrenta a San Isidoro y San Leandro con los ternos dorados más ricos para una sacramental en un claro acierto en el que parece no quiso errar sin excederse hacia un blanco o rojo según se quiera interpretar el lienzo como un santo victorioso o un santo mártir en el príncipe visigodo católico. Pedro Atanasio Bocanegra (seguidor de Cano) en sus santos Padres de la Iglesia del presbiterio de la catedral de Granada se permite dudosas licencias, por ejemplo en San Gregorio utiliza una extraña capa pluvial acompañada de un camauro o en San Ambrosio presenta una pluvial blanca con una mitra dudosa entre dos rangos<sup>30</sup>. Podríamos poner muchos ejemplos, más no creemos que sean necesarios.

A modo de conclusión consideramos ser breves, pues la idea tratada ha sido muy clara, si bien es cierto que Zurbarán es un pintor que hace un uso considerable de la estampa, al mismo tiempo sus lienzos demuestran que es un gran cuidadoso de la liturgia que demuestra conocer a la perfección o ser asesorado al máximo en cada lienzo de su peculiar temática de frailes donde evidentemente el uso de hábitos y ternos litúrgicos acompañados de toda su parafernalia de aclimatación tanto práctica como de representación y significados que le permiten presentar su grandiosa y única técnica del color que no son sólo tonalidades, sino una utilización estricta de la

---

<sup>29</sup> Inquisidor General de España desde 1600 hasta 1602 y arzobispo de Sevilla desde 1601 hasta 1609.

<sup>30</sup> CALVO CASTELLÓN, A. "Pinturas de discípulos y seguidores de Alonso Cano en la catedral de Granada", *Alonso Cano y la catedral de Granada*, Granada, Cajasur, 2002, p. 216.

tradición iconográfica del colorido en las ideales vestiduras según fuera necesario en cada obra pictórica.

### BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. *Los Papas, veinte siglos de historia*, Ciudad del Vaticano, Pontificia Administración de la Patriarcal Basílica de San Pablo, 2001.
- ANDRÉS GONZÁLEZ, P. "Zurbarán en Guadalupe", en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Francisco de Zurbarán, su tiempo, su obra, su tierra*, Fuente de Cantos, Diputación de Badajoz, 1998, pp. 125-139.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. "Pintura del siglo XVII", *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1958, t. XV.
- ARAGÓN MATEOS, S. "Los frailes de Zurbarán", en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Francisco de Zurbarán, su tiempo, su obra, su tierra*, Fuente de Cantos, Diputación de Badajoz, 1998, pp. 281-300.
- BARSCHT, A. *The Illustrated*, New York, Abaris Books, 1986.
- BROWN, J. *Murillo and his drawings*, Nueva Jersey, Princenton University, 1976.
- CALVO CASTELLÓN, A. "Pinturas de discípulos y seguidores de Alonso Cano en la catedral de Granada", *Alonso Cano y la catedral de Granada*, Granada, Cajasur, 2002, pp. 214-242.
- CANO RIVERO, I. "El naturalismo y los modos visuales de expresión de lo espiritual en la pintura de Zurbarán", *Los pintores de lo real*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, Círculo de lectores, 2008, pp. 73-92.
- CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo, 2003.
- CHIESA, G. de la (Benedictus XV), *Missale Romanum ex decreto Concilii Tridentini restitutum, A S. Pio X reformatum et Benedicti XV auctoritate vulgatum*, Reimpresión XXV, Ciudad del Vaticano, Juxta Typicam Vaticanam, 2004.
- DELENDÁ, O. *Francisco de Zurbarán, pintor: 1598-1664*, Madrid, Arco Libros, 2007.
- Zurbarán en la sacristía de Guadalupe*, Madrid, T.F. Editores, 2004.
- DELENDÁ, O. y ROS DE BARBERO, A. *Zurbarán. Catálogo razonado y crítico*, I y II, Madrid, Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2009 y 2010.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- GARCÍA TORRALBO, M.C. *Baeza Conventual*. Jaén, Universidad de Jaén, 1998.
- Retazos de Baeza Barroca*, Jaén, UNED, 2009.
- GUDIOL I RICART, J. *Zurbarán*, Barcelona, Eds. Polígrafa, 1976.
- INTERIÁN DE AYALA, F.J. *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, trad. de Don Luis de Durán y Bastéro, Madrid, Imprenta Joaquín Ibarra, 1782, ed. facs., Alicante, 2001.
- LEÓN COLOMA, M.A. "La escultura de Alonso Cano en la catedral de Granada", *Alonso Cano y la catedral de Granada*, Cajasur, 2002, pp. 83-123.
- LINAGE CONDE, J.A. "Vere nullius sed propriae diocesis, en torno a la geografía eclesiástica: una triste cesura", *Actas del Segundo Congreso de Alcalá La Real*, Alcalá La Real, 2013, pp. 227-244.
- LORITE CRUZ, P.J. "Fray Diego de Deza, Inquisidor de Castilla pintado por Francisco de Zurbarán", en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Inquisición. XV Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2015, pp. 149-161.

- “La iconografía de San Pedro Pascual, el obispo olvidado de Baeza-Jaén y pintado por Zurbarán”, en IÑESTA MENA, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F.J. (Coords.) *El arte en tiempos de cambio y crisis. Y otros estudios sobre Extremadura. XI Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2011, pp. 105-114.
- “Un brevísimo análisis sobre los colores litúrgicos de las casullas en la obra de Francisco de Zurbarán”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. y SEGOVIA SOPO, R. (Coords.) *La Vía de la Plata y otros estudios sobre Extremadura. XIV Jornada de Historia de Fuente de Cantos*, Fuente de Cantos, Asociación Cultural Lucerna y Sociedad Extremeña de Historia, 2013, pp. 179-197.
- MARTÍNEZ CARRETERO, I. “La advocación del Carmen. Origen e iconografía”, *Advocaciones marianas de gloria*, San Lorenzo de El Escorial, RCU María Cristina, 2012, pp. 771-790.
- MOGOLLÓN CANO CORTÉS, P. “Zurbarán, su vida”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Francisco de Zurbarán, su tiempo, su obra, su tierra*, Fuente de Cantos, Diputación de Badajoz, 1998, pp. 89-96.
- MOLINA, V. *Misal latino-castellano*, Valencia, Editorial Hispania, 1958.
- NAVARRETE PRIETO, B. “Aportaciones a los zurbaranes de la cartuja de Jerez”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord) *Francisco de Zurbarán, su tiempo, su obra, su tierra*, Fuente de Cantos, Diputación de Badajoz, 1998, pp. 141-170.
- La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- “Zurbarán y sus fuentes”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord) *Francisco de Zurbarán, su tiempo, su obra, su tierra*, Diputación de Badajoz, Fuente de Cantos, 1998, pp. 203-219.
- OKADA, H. “La escuela de Zurbarán, la formación de una escuela pictórica”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Francisco de Zurbarán, su tiempo, su obra, su tierra*, Fuente de Cantos, Diputación de Badajoz, 1998, pp. 233-239.
- PÉREZ MUÑOZ, I. “Religión oficial y religiosidad popular en la España de Zurbarán”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Francisco de Zurbarán, su tiempo, su obra, su tierra*, Fuente de Cantos, Diputación de Badajoz, 1998, pp. 301-313.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. *et al. Zurbarán ante su centenario (1598-1998)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998.
- PIZARRO GÓMEZ, F.J. *Zurbarán: su obra*, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Francisco de Zurbarán, su tiempo, su obra, su tierra*, Fuente de Cantos, Diputación de Badajoz, 1998, pp. 97-124.
- RATTI, A. (Píus XI). *Rituale Romanum*, Ciudad del Vaticano, Editio Juxta Typicam Vaticanam, 1925.
- RÉAU, L. *Iconografía de los Santos*, Madrid, Ediciones de El Serbal, 1996.
- SÁNCHEZ DOMINGO, R. “El rito hispano-visigótico o mozárabe: del ordo tradicional al canon romano”, en *El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana*, San Lorenzo de El Escorial, RCU, María Cristina, 2013, pp. 215-236.
- TERRÓN REYNOLDS, M.T. “Zurbarán y la pintura barroca española”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord) *Francisco de Zurbarán, su tiempo, su obra, su tierra*, Fuente de Cantos, Diputación de Badajoz, 1998, pp. 223-231.
- TRIVIÑO MONRABAL, Sor M.V. “El libro que da forma a la vida claustral: la regla de Santa Clara en los 800 años de la fundación de las clarisas”, *La clausura femenina en el Mundo Hispánico, una fidelidad secular*, San Lorenzo de El Escorial, RCU María Cristina, 2011, pp. 425-448.

- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. *Vanidades y desengaños en la pintura española del siglo de oro*, Sevilla, Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2002.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y MARTÍNEZ DEL VALLE, G.J. *Recuperación visual del Patrimonio perdido. Conjuntos desaparecidos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.
- WOJTYLA, K. (Ioannes Paulus II). *Missale Romanum*, Editio Typica, Tertia Typis Vaticanis, 2002.
- WOORWARD, J. *A treatise on ecclesiastical heraldry*, Edimburgo, W. and A.K. Johnston, 1894.

