





*Zurbarán (1598-1664), 350 aniversario de su muerte*

**ACTAS XV JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS**



ACTAS  
XV JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

*Zurbarán (1598-1664), 350 aniversario de su muerte*



Excmo. Ayuntamiento de  
Fuente de Cantos



SOCIEDAD EXTREMEÑA DE HISTORIA

**XV JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS**  
**ZURBARÁN, 1598-1664. 350 ANIVERSARIO DE SU MUERTE**  
*Fuente de Cantos, 7 y 8 de noviembre de 2014*

**PATROCINIO**

Excmo. Ayuntamiento de Fuente de Cantos  
Asociación Cultural Lucerna

**ENTIDADES ORGANIZADORAS**

Asociación Cultural Lucerna  
Sociedad Extremeña de Historia

**COORDINACIÓN**

José Lamilla Prímola  
José Rodríguez Pinilla  
Felipe Lorenzana de la Puente

**COLABORACIÓN**

Diputación de Badajoz  
Gobierno de Extremadura. Consejería de Educación y Cultura  
Centro de Profesores y Recursos de Zafra  
IES Alba Plata de Fuente de Cantos  
Caja Rural de Extremadura  
Caja de Badajoz  
Imprenta Rayego

**ACTAS**

**COORDINACIÓN**

Felipe Lorenzana de la Puente (felilor@gmail.com)  
Rogelio Segovia Sopo (rogeliosegovia01@gmail.com)

© De la presente edición: Asociación Cultural Lucerna

© De los textos e imágenes: los autores

ISBN: 978-84-606-9665-0

Depósito Legal: BA-30359-2015

**TRADUCCIONES**

Isabel Lorenzana García (isalg93@yahoo.es)

**IMAGEN DE PORTADA**

Diseño de Antonio Haro a partir de la obra *Crucificado con un pintor*, de Francisco de Zurbarán,  
Museo del Prado

**MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN**

Gráficas Diputación de Badajoz

<http://jornadahistoriafuentecantos.jimdo.com>

Fuente de Cantos, 2014

## ÍNDICE

Pág.

<i>Inauguración</i> .....	9
---------------------------	---

---

---

### PONENCIAS

---

---

<i>Zurbarán en la hora actual</i> Odile Delenda .....	15
----------------------------------------------------------	----

<i>Zurbarán, creador e intérprete de imágenes</i> Ignacio Cano Rivero .....	41
--------------------------------------------------------------------------------	----

<i>Las santas de Zurbarán y el concepto de persuasión en el siglo XVII</i> Benito Navarrete Prieto .....	57
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

---

---

### COMUNICACIONES

---

---

<i>Hace trescientos cincuenta años. Fuente de Cantos en torno a la muerte de Zurbarán</i> Felipe Lorenzana de la Puente .....	71
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

<i>Un ilustre contemporáneo de Zurbarán: el inquisidor fuentecanteño D. Juan Escobar del Corro</i> Andrés Oyola Fabián .....	97
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

<i>La conexión familiar del pintor Zurbarán con Monesterio</i> Antonio Manuel Barragán-Lancharro .....	109
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

<i>Arturo Gazul en el entorno de la figura de Francisco de Zurbarán</i> Francisco J. Mateos Ascacibar .....	123
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

<i>Francisco de Zurbarán y la Compañía de Jesús: La visión de San Alonso Rodríguez. Santidad, plástica y Reforma</i> José Gámez Martín .....	149
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

<i>Liturgia estricta en la iconografía de la pintura de Francisco de Zurbarán</i> Pablo J. Lorite Cruz .....	167
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

<i>Buscando a Zurbarán: el cuadro de La Huida a Egipto de la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles de Los Santos de Maimona</i> Ángel Bernal Estévez y Manuel Molina Lavado .....	185
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

<i>Simetría y geometría en la obra de Francisco de Zurbarán</i> José Miguel Cobos Bueno y D. José Ramón Vallejo Villalobos .....	197
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

<i>La música en la España de Zurbarán</i> Miguel del Barco Díaz .....	209
--------------------------------------------------------------------------	-----

<i>La cerámica en la pintura de Zurbarán</i> Francisco J. Rodríguez Viñuelas .....	223
---------------------------------------------------------------------------------------	-----

<i>El bodegón y la alfarería tradicional</i> José Ángel Calero Carretero y Juan Diego Carmona Barrero .....	245
<i>La administración de la memoria. Fuente de Cantos y Zurbarán, 1887-2014</i> Felipe Lorenzana de la Puente.....	275
Relación de autores.....	311



## DISCURSO DE INAUGURACIÓN DE LAS XV JORNADAS DE HISTORIA

**Valentín Cortes Cabanillas**

Presidente de la Diputación de Badajoz  
Alcalde de Llerena

Alcaldesa de Fuente de Cantos, autoridades, señoras y señores, buenas tardes.

Deseo agradecer a la alcaldesa de Fuente de Cantos la amable invitación para participar en la inauguración de estas *XV Jornadas de Historia de Fuente de Cantos*.

Unas *Jornadas* marcadas, sin duda, por el 350 aniversario del fallecimiento del gran pintor barroco. Con acierto, los organizadores han propuesto, y ha sido aceptado por todas las instituciones, con el Ayuntamiento a la cabeza, como día de comienzo de las Jornadas el día de hoy, 7 de noviembre. Pues tal día, de año de 1598, fue bautizado en la villa de Fuente de Cantos Francisco de Zurbarán. Es justo también que se honre, como Hija Adoptiva de Fuente de Cantos, a la gran hispanista francesa Odile Delenda, especialista en la biografía y la obra del pintor fuentecanteño. La anterior alcaldesa, Maximina Delgado, y yo mismo, como alcalde de Llerena, tuvimos el honor de asistir, en 2010, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, a la presentación del primer volumen de *Francisco de Zurbarán (1598-1664). Catálogo razonado y crítico*, obra definitiva (si se puede calificar así, dada la fecundidad creativa de este artista) realizada por nuestra querida investigadora.

Nos unen muchas cosas a fuentecanteños y llerenenses. Sin duda, la figura eminente de Francisco de Zurbarán. Si en Fuente de Cantos nació, en Llerena adquirió su primera formación. Allí realizó algunas de sus primeras obras, de las que conservamos únicamente el hermoso *Cristo muerto en la cruz*, restaurado en 2002 por la Junta de Extremadura, y devuelto definitivamente a la iglesia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena. Por desgracia, no podemos presumir de contar con muchas más obras salidas de las manos de Zurbarán. Una *Inmaculada*, en el Museo de Bellas Artes de la Diputación, y poco más. Eso sí, tenemos Guadalupe, cuyo santuario y monasterio cuenta con el que, sin duda, es el conjunto de obras más importante realizado por el gran Francisco de Zurbarán. Me refiero, cómo no, a la galería de priores, junto a la *Exaltación de San Jerónimo*, pintados por el artista para la sacristía del monasterio guadalupense. Un apunte al margen: no me extraña que, debido al prestigio internacional -entre otros motivos, por las obras del artista de Fuente de Cantos allí depositadas- el arzobispado de Toledo imponga su veto para impedir que Guadalupe y su Puebla pasen a formar parte de una diócesis extremeña. Esa extrañeza no es, sin

embargo, un eximente para que, como extremeños, nos indigne esa situación, más propia del Medievo que del siglo XXI en que vivimos.

Señoras y señores, queridos amigos. Inauguramos en la tarde de hoy, día 7 de noviembre de 2014, las *XV Jornadas de Historia de Fuente de Cantos*. Marcadas, como señala el programa, por la conmemoración del 350 aniversario de la muerte de Zurbarán. Desde Llerena nos unimos, como no podía ser de otra forma, a todos ustedes, a todos los fuentecanteños. En aquel 1998, cuando se celebraba el IV centenario del nacimiento de Francisco de Zurbarán, aún no sentimos más juntos, pues quiero recordar aquí la celebración del importante Simposium Internacional que tuvo como sedes Fuente de Cantos y Llerena. Me parece estar admirando aún cómo lucía, de forma especial, la ya mencionada Exaltación de San Jerónimo en la Casa de la Cultura, antiguo convento de monjas concepcionistas, una de las sedes de aquel Simposium, tan cerca de vuestra parroquia de Nuestra Señora de la Granada (otra coincidencia con Llerena), en cuya pila bautismal fuera bautizado, a buen seguro, el pintor Francisco de Zurbarán.

Muchas gracias.

## DISCURSO DE INAUGURACIÓN DE LAS XV JORNADAS DE HISTORIA

**Carmen Pagador López**

Alcaldesa de Fuente de Cantos

Buenas tardes y bienvenidos. Gracias, Odile, por estar hoy en esta villa de Fuente de Cantos; gracias también al Presidente de la Diputación de Badajoz, que me acompaña en esta mesa. Gracias a todos por participar en la decimoquinta edición de las *Jornadas de Historia de Fuente de Cantos*.

Son ya quince ediciones en las que se ha dado a conocer la relevancia de Fuente de Cantos en acontecimientos importantes de la historia, así como descubrir personajes ilustres que nacieron en esta localidad. Quiero destacar el homenaje que, con motivo del bicentenario de las Cortes de Cádiz de 1812, se rindió a nuestro constitucionalista D. José Casquete de Prado y Bootello, o la edición dedicada a la Vía de la Plata, de la que nuestro municipio forma parte.

Las jornadas de este año están dedicadas a nuestro pintor universal: Francisco de Zurbarán, con motivo del 350 aniversario de su muerte.

Gracias a los organizadores, Lucerna Asociación Cultural de Fuente de Cantos y la Sociedad Extremeña de Historia, cuyo presidente es el cronista oficial de Fuente de Cantos, Felipe Lorenzana de la Puente. Somos unos privilegiados al contar con unos ponentes y comunicantes de enorme prestigio, eminencias en la materia y entre todos poner en valor nuestro patrimonio.

Este año tenemos una invitada muy especial, D<sup>a</sup> Odile Delenda, viene de París, es especialista en pintura del Siglo de Oro español y es una apasionada de nuestro pintor Francisco de Zurbarán. El 27 de julio de este año ha sido nombrada Hija Adoptiva de Fuente de Cantos y es precisamente en estas jornadas, en las que ella participa, el momento que nos ha parecido más oportuno para entregarle este título. Será mañana en el Salón de Plenos del Ayuntamiento.

Quiero adelantarme un poco al día de mañana, darle la enhorabuena y decirle, en nombre de los fuentecanteños, que nos sentimos profundamente agradecidos por tan espléndida labor investigadora y de esta forma poner en valor la figura de Zurbarán. Me consta que en sus publicaciones, seminarios, conferencias, exposiciones y cursos ha dado a conocer nuestro pueblo a través de tan gran maestro.

Gracias por aceptar el título de Hija Adoptiva de Fuente de Cantos. Nos sentimos muy honrados con tu presencia, y por supuesto con la de tu marido, en este Auditorio

de Música que hemos decorado con pinturas premiadas en los distintos concursos internacionales de pintura *Francisco de Zurbarán*, que patrocina la Diputación de Badajoz. Próximamente comenzará la Exposición *Zurbarán, una nueva mirada* en el Museo Thyssen Bornemisza de Madrid, siendo Odile la comisaria de dicha exposición. Te deseamos el mayor de los éxitos.

La calidad, tanto de las ponencias como de las comunicaciones, es inmensa y el programa muy amplio, pues cuenta con actividades paralelas que ofrecemos desde el Ayuntamiento, por eso se ha decidido dedicar dos días a estas jornadas.

Estas actividades comienzan con el homenaje y entrega del título de Hija Adoptiva de Fuente de Cantos a D<sup>a</sup> Odile Delenda, en el que también participa D. Luis Garraín, Académico correspondiente de las Letras y las Artes de Extremadura y Cronista Oficial de Llerena. Seguidamente, procederemos a la inauguración del Centro de Interpretación y Museo de Zurbarán, en la que contaremos con la asistencia de la Consejera de Educación y Cultura del Gobierno de Extremadura. En este Museo se encuentra la Exposición del *Premio Especial de Pintura* con motivo del 350 aniversario de la muerte de Zurbarán. Después, en la Casa de Cultura, visitaremos la Exposición *Miradas Cómplices*, organizada por la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Extremadura con la colaboración del Instituto de la Mujer y el Parlamento de Extremadura. Si el tiempo lo permite, podremos contemplar en el recién recuperado Albergue, antiguo Convento San Diego, la exposición del *XX Premio Internacional de Pintura Francisco de Zurbarán*. Concluiremos con la visita a la Casa de Zurbarán rehabilitada por la Dirección General de Turismo del Gobierno de Extremadura, y a la que se le ha dado una visión más actual.

Gracias a la Dirección General de Promoción Cultural, que también ha querido colaborar con este homenaje a Zurbarán, en la clausura de estas jornadas, con un concierto de cuerda. La orquesta formada por miembros de la Orquesta de Extremadura se llama Musicartex y cuenta con el director invitado D. Juan Antonio Rodríguez, profesor de la Escuela Municipal de Música de Fuente de Cantos.

Por último, agradecer la asistencia del Presidente de la Diputación de Badajoz y Alcalde de Llerena, D. Valentín Cortés, tierra muy vinculada a Zurbarán y por tanto a Fuente de Cantos. Destaco la implicación de la Diputación en estas Jornadas, pues lleva quince años editando el libro de actas. Gracias, Valentín, por contar contigo siempre.

Muchas gracias a todos, disfruten y aprendan mucho estos días.

**PONENCIAS**



# ZURBARÁN EN LA HORA ACTUAL

ZURBARÁN NOWADAYS

**Odile Delenda**

Wildenstein Institute  
París

[o.delenda@wildenstein-institute.fr](mailto:o.delenda@wildenstein-institute.fr)

*RESUMEN: Desde la primera exposición monográfica internacional Francisco de Zurbarán de 1987-1988 (Nueva York, París, Madrid) en la cual tuve la suerte de participar, han transcurrido muchos años en los cuales aparecieron varias novedades (documentos, estudios, cuadros nuevos) relativos a su vida y obra. La conmemoración en 1998 del cuarto centenario del nacimiento del maestro extremeño dio lugar en España a múltiples manifestaciones científicas: exposiciones, coloquios, seminarios, cuyas publicaciones han contribuido al progreso de la investigación. No obstante estas valiosas novedades, los especialistas en Zurbarán hemos seguido investigando y hemos podido a veces descubrir obras o documentos inéditos que permiten enriquecer más lo que sabíamos sobre el maestro y su entorno. Recientemente he publicado por fin mi catálogo razonado Francisco de Zurbarán, 1598-1664 donde he intentado separar claramente la obra original del pintor en un primer tomo (2009) de la de sus alumnos y seguidores en un segundo volumen, Zurbarán. Los conjuntos y el obrador (2010). Al parecer, desde estas publicaciones, el interés por el maestro extremeño se ha despertado de nuevo y otras exposiciones han llamado la atención sobre Zurbarán del público no solo en España, sino en Europa.*

*ABSTRACT: Many years have passed after the first international monographic exhibition of 1987-1988 Francisco de Zurbarán (New York, Paris, Madrid), in which I had the opportunity to participate. Throughout those years, several documents, studies and new pictures related to Zurbarán's life and work have arisen. The commemoration of the fourth hundredth anniversary of the birth of the master from Extremadura in 1998 led to a wide number of scientific events, such as: exhibitions, colloquiums, seminars. Publications resulting from them contributed to the progress on research both in life and works of the painter. However these valuable findings, experts in Zurbarán, including me, have continued to investigate and could sometimes find works or unpublished documents which allow us to enrich our knowledge about the master and his context. Recently, I published, at last, my annotated catalogue Francisco de Zurbarán, 1598-1664, in which I tried to separate clearly the original work of the painter in a first volume (2009) from the one of his disciples and followers in a second volume, Zurbarán. Los conjuntos y el obrador (2010). It seems that thanks to these publications, the interest in the master has been raised again. Also, other exhibitions have attracted the attention to Zurbarán not only in Spain, but also in Europe.*

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. 15-40  
ISBN: 978-84-606-9665-0





Desde la primera exposición monográfica internacional *Francisco de Zurbarán* de 1987-1988 (Nueva York, París, Madrid)<sup>1</sup>, en la cual tuve la suerte de participar, han transcurrido muchos años en los cuales aparecieron varias novedades (documentos, estudios, cuadros nuevos) relativos a la vida y a la obra del pintor extremeño. La conmemoración en 1998 del cuarto centenario del nacimiento del maestro dio lugar en España a múltiples manifestaciones científicas: exposiciones, coloquios o seminarios cuyas publicaciones han contribuido al progreso de la investigación tanto en la vida como en la obra del pintor. En la actualidad ya no es necesario, por ejemplo, revalorizar el último estilo de Zurbarán, el que aparece en la serie de obras firmadas y fechadas a partir de los años cincuenta. Jeannine Baticle, Enrique Valdivieso y más recientemente Alfonso Pérez Sánchez han puesto en evidencia la originalidad y la fuerza creadora de Zurbarán en estas pinturas, anteriormente menospreciadas por los críticos del pintor<sup>2</sup>.

No obstante estas valiosas novedades, he seguido investigando junto con los demás especialistas en Zurbarán y hemos tenido de vez en cuando la suerte de descubrir obras o documentos inéditos que han permitido enriquecer aun más lo que sabíamos sobre el maestro fuentecanteño y su entorno. Hace pocos años se ha publicado por fin en la editorial madrileña FAHAH, junto con el Wildenstein Institute de París, el resultado de unos veinticinco años de estudios e investigaciones que he dedicado a la obra del pintor extremeño y de su obrador. Son dos gruesos volúmenes: el primero, *Catálogo razonado y crítico de Francisco de Zurbarán, 1598-1664*, fue publicado en 2009<sup>3</sup> y el segundo, *Zurbarán. Los conjuntos y el obrador*, en 2010<sup>4</sup>. Al parecer, desde la salida de estos libros, de los cuales hablaremos detenidamente más adelante, el interés por el pintor extremeño se ha despertado de nuevo y varias exposiciones monográficas de Zurbarán han llamado la atención del público, no solo en España, sino también en Europa<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Nueva York, The Metropolitan Museum of Art (septiembre-diciembre de 1987); París, Galeries nationales du Grand Palais (enero-abril de 1988); y Madrid, Museo Nacional del Prado (mayo-julio 1988).

<sup>2</sup> La rehabilitación de la obra del último período de Zurbarán comenzó con la exposición en Nueva York y París de Jeannine BATICLE (*Cat. Exp. Madrid 1988*, op. cit., pp. 102-106), y culminó con la exposición de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Zurbarán. La obra final 1650-1664* (Bilbao 2000-2001), donde se presentaron con mucho éxito casi la totalidad de las obras firmadas en Madrid entre 1658 y 1662 por el ya anciano maestro.

<sup>3</sup> Odile DELENDÁ (con la colaboración de Almudena ROS DE BARBERO), *Francisco de Zurbarán, 1598-1664. Catálogo razonado y crítico. Volumen I* (Un CD acompaña el libro con los anexos, la bibliografía y las exposiciones), Madrid, 2009 [cit. de ahora en adelante como DELENDÁ, 2009].

<sup>4</sup> Odile DELENDÁ (con la colaboración de Almudena ROS DE BARBERO), *Zurbarán. Los conjuntos y el obrador. Volumen II* (Un CD acompaña el libro con un repertorio ilustrado de las obras rechazadas), Madrid, 2010 [cit. de ahora en adelante como DELENDÁ 2010].

<sup>5</sup> Véanse los catálogos de las exposiciones siguientes: Sevilla, Espacio Santa Clara de Sevilla, *Santas de Zurbarán: devoción y persuasión* (mayo-julio de 2013); Ferrara, Palazzo dei Diamanti, *Zurbarán, 1598-1664*, (septiembre de 2013-enero de 2014) y Bruselas, Palais des Beaux-Arts, *Francisco de Zurbarán, 1598-1664*, enero-mayo de 2014. Próximamente seré co-comisaria con la Dra. Mar Borobia de dos

## I. NOVEDADES BIOGRÁFICAS

Después del IV centenario del nacimiento de Zurbarán en fechas no tan lejanas, han reaparecido nuevos documentos en los archivos extremeños que aclaran aún más lo que sabíamos sobre la familia del pintor. A comienzos de nuestro siglo XXI ha sido posible encontrar algunos datos inéditos. Gracias a estos nuevos hallazgos documentales se nos ofrecen otras perspectivas sobre la vida del maestro y de su obra. Numerosos datos descubiertos estos últimos años acerca del entorno familiar del pintor no corresponden a su supuesta humilde condición. Sabíamos ya que su padre, Luis de Zurbarán, hijo de un tal Agustín de Zurbarán, de origen vasco, y de su mujer Isabel de Valdés, establecidos en Fuente de Cantos hacia 1582, era un negociante acomodado, posiblemente el tendero más rico de la villa: propietario de casas importantes en la Plaza Mayor, también poseía esclavos, lo que indica una confortable posición social. El apellido Zurbarán aparece varias veces a mediados del siglo XVI en el Archivo de Indias. Seis miembros de dicha familia piden pasaje para el Perú, lo que también podría explicar las tempranas relaciones de Francisco con el mercado americano<sup>6</sup>.

De su madre, Isabel Márquez, se ignoraba todo, pero advertimos que Francisco de Zurbarán, curiosamente, no utilizó nunca el apellido materno. El hallazgo de la partida matrimonial de los padres del pintor en el Archivo Parroquial de Monesterio ha permitido sumar varias informaciones desconocidas hasta ahora sobre su familia materna. El apellido Marquéz no era el de sus abuelos maternos, como consta en la siguiente inscripción del Archivo de la Iglesia de San Pedro en dicha localidad: el 10 de enero de 1588 fueron velados “Luys de Zurbaram, hijo de Agustín de Zurbaram y de Isabel de Baldes, vecinos de la billa de Fuente de Cantos, y Isabel Marquez hija de Andres Guerra y de Catalina Gomez su mujer, vecinos de esta billa de Monesterio”. Este documento, importantísimo a la hora de establecer una biografía más completa del pintor extremeño, impone la revisión de las suposiciones o interrogaciones en torno al posible origen de su madre. El rompecabezas de los apellidos utilizados en el siglo XVII, que oscurece las investigaciones en los archivos, comienza a esclarecerse para la familia de nuestro pintor. En efecto, otros datos sobre la madre del artista han aparecido en el archivo Parroquial de Monesterio: Isabel, madre del pintor, fue bautizada en dicha localidad el 10 de febrero de 1568 pero curiosamente aparece registrada como “Isabel Márquez”, y no como Isabel Guerra, en la partida de su matrimonio con el fuentecanteño Luis de Zurbarán, que le llevaba unos veinte años. Los padres de la joven novia también se habían casado en la misma localidad extremeña el 19 de junio de 1566. Según este documento, su padre, Andrés Guerra,

---

exposiciones monográficas: en Madrid, museo Thyssen, *Zurbarán: una nueva mirada* (9 de junio de 2015-13 de septiembre de 2015) y en Düsseldorf, Museum Kunstpalace, *Francisco de Zurbarán* (10 de octubre 2015-31 de enero de 2016).

<sup>6</sup> Sevilla, Archivo General de Indias, *Contratación*. Vid. Odile DELENDA y Luis GARRAÍN, “Zurbarán sculpteur: Aspects inédits de sa carrière et de sa biographie”, *Gazette des Beaux-Arts*, marzo 1998, (pp. 125-138), p. 137, n. 20.

era natural de Cabeza la Vaca pero su madre, Catalina Gómez, era vecina de Monesterio. El matrimonio de los abuelos maternos del pintor se estableció en el pueblo natal de Catalina. Otra interesante escritura del mismo archivo indica la profesión de Andrés Guerra: arriero, lo que le obligaba a desplazarse para transportar mercancías de pueblo en pueblo. Quizás gracias a sus negocios conoció en Fuente de Cantos a su futuro yerno, el comerciante Luis de Zurbarán<sup>7</sup>.

En el Archivo Parroquial de la Iglesia de la Granada de Fuente de Cantos, nuevos documentos precisan lo poco que se sabía sobre los hermanos del artista. De Agustín de Zurbarán, bautizado el 24 de febrero de 1597, sólo sabemos que murió en la misma localidad en febrero de 1672, pero sobre el primogénito de la familia de Luis de Zurbarán, Andrés, se han sacado a la luz varias escrituras interesantes en los archivos de Fuente de Cantos. Curiosamente aparece bajo el nombre de Andrés “Guerra”, es decir con el nombre y apellido de su abuelo materno. Nacido en 1588, contrajo matrimonio en Fuente de Cantos el 22 de noviembre de 1609 con María González. Dos sobrinos del pintor, hijos mayores de esta última pareja, van a ser religiosos: Agustín, el primogénito de la familia de Andrés Guerra (Zurbarán), nacido en 1610, figura en numerosas ocasiones en los archivos como “Agustín de Zurbarán, clérigo”<sup>8</sup>. Su hermano Sebastián fue bautizado en la Iglesia de la Granada de Fuente de Cantos el 30 de enero de 1613. También usó el apellido de Zurbarán y profesó en Sevilla como fraile mercedario el 20 de julio de 1630, ante el padre Fray Juan de Herrera, Comendador del convento Casa Grande de la Merced<sup>9</sup>. En el siglo XVII la población de España disminuyó pero el número de los clérigos y frailes creció enormemente. El carácter sacerdotal de estos miembros de la familia les convertía en una categoría superior, formando parte de las clases medio-altas<sup>10</sup>.

Al cabo de tres años de formación en Sevilla, seguramente más fecundos en diversas enseñanzas de lo que se podía suponer antaño, Francisco de Zurbarán volvió a su provincia natal, sin someterse al examen gremial que permitía ejercer el oficio de pintor e instalar su obrador en Sevilla. La estancia de Zurbarán en Llerena está documentada entre 1618 y 1629. Numerosos datos nuevos sobre su vida y su entorno familiar aparecidos estos últimos años permiten hoy en día imaginar mejor su

---

<sup>7</sup> Véase Antonio Manuel BARRAGÁN-LANCHARRO, “La aparición de datos sobre la familia materna de Francisco de Zurbarán”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F.J. (Coords.) *Actas I Jornada de Historia de Llerena*, Llerena, 2000, pp. 85-100, y “La familia de Francisco de Zurbarán en Monesterio”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F.J. (Coords.) *Actas IV Jornada de historia en Llerena*, Llerena, 2003, pp. 231-250.

<sup>8</sup> José LAMILLA PRIMOLA, “La familia de Francisco de Zurbarán (algunos datos históricos)”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Francisco de Zurbarán (1598-1998). Su tiempo, su obra, su tierra*, Fuente de Cantos, 1998, pp. 393-399.

<sup>9</sup> Odile DELENDA “Zurbarán después de su IV centenario (nuevos documentos, obras nuevas)”, *Archivo Español de Arte*, nº 293, 2001 (pp. 1-17), p. 2.

<sup>10</sup> Véase Odile DELENDA y Luis GARRAÍN, “Zurbarán à Llerena”, *Gazette des Beaux-Arts*, enero 1995, pp. 17-30 y Odile DELENDA, “Biografía ilustrada de Francisco de Zurbarán, nuevos datos”, en *Zurbarán ante su centenario [1598-1998]*, Seminario de Historia del Arte, Soria [1997], 1999, pp. 71-100.

personalidad humana, liberada de cierta interpretación pseudo-mística que hubo de soportar hasta la gran exposición internacional de 1987-1988 celebrada en Nueva York, París y Madrid. Los nuevos datos sobre el estatus social de la familia de la primera esposa de Zurbarán, María Páez, permiten explicar que el cuñado de Zurbarán, Francisco Páez, fuera licenciado, presbítero y apoderado de varias personalidades de Llerena<sup>11</sup>. De familia acaudalada, su segunda esposa, Beatriz de Morales, era dueña de unas hermosas “casas principales” en la Plaza Mayor de Llerena, donde Zurbarán se instaló con su taller a partir de diciembre de 1625. Este matrimonio ventajoso se explica sin duda gracias al éxito del joven maestro, que parece gozar de una buena situación económica y de una fama creciente en aquellas fechas<sup>12</sup>.

Aunque conocemos hoy en día bastantes datos sobre la vida del pintor extremeño durante los diez años de su estancia en Llerena, bien escasas son las noticias acerca de su labor artística. El 10 de agosto de 1624 el artista firmó un contrato con el administrador de Nuestra Señora de la Merced de Azuaga para esculpir un gran Cristo Crucificado de madera por la suma de setecientos reales. Dicho contrato, descubierto en 1997<sup>13</sup>, mostró otra faceta de los talentos artísticos de Zurbarán, ya advertida en el siglo XVIII por los historiadores Palomino y Ponz quienes alabaron “el relieve admirable” de sus pinturas. De su obrador en Llerena tenemos ahora unas informaciones que permiten imaginar mejor su importancia. Los nombres de tres de los aprendices o asistentes que trabajaban con el joven pintor aparecen en algunos documentos. Sabíamos que Manuel Rodríguez, modesto pintor llerenense, volvió mucho más tarde a trabajar con el maestro extremeño en la instalación del nuevo retablo del altar mayor de Nuestra Señora de la Granada de Llerena<sup>14</sup>.

Otros documentos nos enseñan que dos adolescentes de la vecina localidad de Monesterio entraron como aprendices en la primera casa-obrador de Zurbarán y acompañaron al pintor en Sevilla. El primero, Juan Guerra, nacido en Monesterio en 1613, era hijo de otro Juan Guerra, primo hermano del pintor. El segundo, Diego Muñoz Naranjo nació en la misma localidad en 1616; su padre era oriundo de Fuente de Cantos y conocía seguramente a su paisano Zurbarán<sup>15</sup>. Juan y Diego ingresaron muy mozos en el obrador del pintor en Llerena y siguieron a su maestro para ayudarlo a cumplir sus primeros contratos importantes en Sevilla a partir de 1626. Ambos jóvenes le acompañaron también en 1634 a Madrid como asistentes para

---

<sup>11</sup> Véase DELENDA y GARRAÍN, 1995, op. cit., docs. V, IX, XI y XIII.

<sup>12</sup> Odile DELENDA, *Francisco de Zurbarán*, Madrid, 2007, pp. 19-21.

<sup>13</sup> Véase DELENDA y GARRAÍN 1998, op.cit.

<sup>14</sup> Véase María Luisa CATURLA, *Francisco de Zurbarán*, traduction, adaptation et appareil critique par Odile DELENDA, París, Wildenstein Institute, 1994 (de ahora en adelante: CATURLA y DELENDA, 1994°, docs. 156 y 175).

<sup>15</sup> Jesús Miguel PALOMERO PÁRAMO, “Dos pintores de Monesterio auxilian a Zurbarán en la decoración del Buen Retiro, de Madrid: Diego Muñoz Naranjo y Juan Guerra”, en GARRAÍN VILLA, L. (Coord.) *Zurbarán y su época, Actas del symposium international*, Fuente de Cantos-Llerena-Guadalupe [1998] 1999, pp. 86-89.

realizar las diez *Fuerzas de Hércules* y dos *Batallas* para decorar el Salón de Reinos del nuevo palacio del Buen Retiro<sup>16</sup>. Diego Muñoz participó en el trabajo del taller así como en las ceremonias familiares de la casa, actuando como testigo en la boda de María, primogénita de Zurbarán, celebrada en Sevilla en 1638<sup>17</sup>. En 1640 lo encontramos otra vez como testigo de un proceso judicial incoado por Zurbarán en 1640 contra un capitán llamado Diego de Mirafuentes, encargado en 1636 de transportar un considerable lote de lienzos para negociarlos en las colonias americanas. Parece que los cuadros, utilizados por Mirafuentes para decorar el buque con motivo de una fiesta, se estropearon y no pudieron venderse<sup>18</sup>. Los testigos a los que se citó a declarar en el proceso eran asistentes de Zurbarán en 1636: Diego Muñoz Naranjo<sup>19</sup>, José Durán, Alonso de Flores e Ignacio de Ríes, cuyo estilo hoy podemos conocer mejor<sup>20</sup>. De los otros tres pintores, el incansable investigador americano Duncan T. Kinkead ha publicado otros documentos en 2009<sup>21</sup>.

Precisamente, hemos visto que en 1638 su hija mayor, María, se casó con el valenciano José Gassón o Gazó. No se conocía ningún hijo de ese matrimonio y, sin embargo, el 24 de diciembre de 1666, un “Francisco Gazo, soltero, hijo de don José Gazo y de doña María de Zurbarán” pide su pasaje a “Tierra Firme”<sup>22</sup>. Recientemente se han publicado algunos aportes documentales al primer nieto de Francisco de Zurbarán, Francisco José Gasso, nacido en 1640 y nombrado en 1668 escribano de Cámara, Gobernación y Guerra de Panamá. Asimismo han aparecido unas noticias de Paula de Zurbarán, viuda del capitán Pedro Martínez de Soto, quien murió en 1679 en Sevilla<sup>23</sup>.

## II. LA ELABORACIÓN DEL CATÁLOGO RAZONADO Y CRÍTICO DE FRANCISCO DE ZURBARÁN

La redacción de un catálogo razonado y crítico conlleva evidentemente un resultado que se podrá discutir y por supuesto tendrá con el tiempo necesarias actualizaciones. La identificación de las obras de la propia mano del maestro ha resultado a veces un poco problemática, incluso en algunas de las escasas obras firmadas, donde parece haber intervenido algún asistente. Cuando llovían los

---

<sup>16</sup> CATURLA y DELENDÁ 1994, doc. 68.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, doc. 85.

<sup>18</sup> Jesús Miguel PALOMERO PÁRAMO, “Notas sobre el taller de Zurbarán: un envío de lienzos a Portobello y Lima en el año 1636”, en *Extremadura en la evangelización del Nuevo Mundo*, Actas y Estudios (Congreso 24-29 de octubre de 1988), Madrid, 1990, pp. 313-330.

<sup>19</sup> CATURLA y DELENDÁ 1994, doc. 102.

<sup>20</sup> Véase Benito NAVARRETE PRIETO, *Ignacio de Ríes*, Madrid, 2001.

<sup>21</sup> Duncan T. KINKEAD, *Pintores y doradores en Sevilla 1650-1699. Documentos*. Bloodmington, 2ª ed. revisada, 2009.

<sup>22</sup> DELENDÁ y GARRAÍN 1998, *op. cit.*, p. 133.

<sup>23</sup> Antonia Luna PÉREZ DE VILLAR, “Apéndice documental”, en *Francisco José Gasso, primer nieto de Zurbarán. Apuntes documentales a su biografía e imagen*, Badajoz, 2003, pp. 85-91 y Jesús Miguel PALOMERO, “Prólogo”, pp. 9-10.

encargos monásticos de numerosos cuadros, que el maestro tenía que entregar a sus comitentes en pocos meses, la organización del importante obrador de Zurbarán en Sevilla necesitaba evidentemente gran ayuda de sus asistentes.

Como hemos dicho, el catálogo razonado de la obra completa de Francisco de Zurbarán, objeto de mis investigaciones y publicaciones desde la primera exposición monográfica internacional de 1987-1988<sup>24</sup>, se ha publicado en castellano en dos volúmenes en 2009 y 2010. Nunca hubiera podido ser posible esta publicación sin el constante apoyo del Wildenstein Institute, institución que surge en 1990 de la anterior Fundación Wildenstein con el loable empeño de favorecer el patrocinio, la investigación y la publicación de catálogos razonados de grandes artistas<sup>25</sup>. Igualmente hay que destacar el interés de la prestigiosa editorial madrileña FAHAH (Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico) para editar con un importante nivel de calidad mis trabajos sobre el pintor extremeño.

Estas publicaciones aportan numerosas novedades sobre la obra pictórica de Francisco de Zurbarán y presenta por vez primera una clara distinción entre las obras enteramente originales del maestro y las creaciones de su excelente y amplio obrador, actualmente mejor conocido<sup>26</sup>. Algunas pinturas importantes e inéditas han enriquecido el catálogo de su producción mientras que, por otro lado, un mejor enfoque del funcionamiento de su obrador, ya importante, como hemos visto anteriormente, desde su etapa juvenil en Llerena, obliga a apartar de su obra autógrafa numerosos lienzos *zurbaranescos* que se le atribuían antaño pero que fueron indudablemente ejecutados por los oficiales de su taller o por sus seguidores.

Mi catálogo comprende dos volúmenes: el primer tomo (fig. 1), publicado en 2009, *Francisco de Zurbarán, 1598-1664. Catálogo razonado y crítico. Volumen I*<sup>27</sup>, está completamente dedicado a la obra autógrafa de Zurbarán (286 cuadros); se trata del primer catálogo verdaderamente razonado y crítico consagrado a este magno pintor, ordenado cronológicamente. Cada obra está estudiada con una ficha técnica completa y su correspondiente bibliografía exhaustiva<sup>28</sup>. La iconografía de todos los lienzos está cuidadosamente analizada a partir de las homilías, las vidas de los santos o de la literatura coetánea o algo anterior a la época del artista<sup>29</sup>. Muchas fichas de este primer volumen llevan fotografías comparativas que aclaran sus modelos gráficos. Frecuentemente, como la mayoría de sus contemporáneos, el pintor extremeño

---

<sup>24</sup> Vid. supra n. 1.

<sup>25</sup> Me siento muy agradecida a todo el equipo editorial del Wildenstein Institute dirigido por Marie Christine Maufus y en particular a Almudena Ros de Barbero, mi colaboradora científica del catálogo.

<sup>26</sup> Para las monografías y catálogos de la obra de Zurbarán elaborados en el siglo XX, vid. DELENDA 2009, op.cit., pp. 27-29.

<sup>27</sup> Vid. supra n. 3.

<sup>28</sup> En el CDrom que acompaña el libro.

<sup>29</sup> En los catálogos de las exposiciones *Zurbarán* de 1987-1988, comencé bajo la dirección de Jeannine Baticle mis investigaciones sobre las fuentes literarias o gráficas que pudieron inspirar al artista para componer sus cuadros, y que se han ido ampliando en este catálogo.

muestra su dependencia de estampas o de grabados anteriores, proporcionados quizás por los propios comitentes de los conjuntos encargados. El modelo ajeno podía utilizarse en el taller del maestro de múltiples formas: para la composición general de las pinturas, para algún detalle de la indumentaria, para una figura secundaria o una parte del fondo. Sabemos gracias a Benito Navarrete cómo funcionaba “la mecánica de trabajo en el obrador de Zurbarán”<sup>30</sup>. En cualquier caso, a partir de estas fuentes gráficas, el pintor extremeño logra lienzos absolutamente personales donde sus calidades aparecen de manera inequívoca. En algunos casos también se reproducen lienzos que, al contrario, pudieron inspirarse en la obra de Zurbarán.



Fig. 1: Odile DELENDÁ, *Francisco de Zurbarán, 1598-1664. Catálogo razonado y crítico. Volumen I*, Madrid, 2009



Fig. 2: Odile DELENDÁ, *Zurbarán. Los conjuntos y el obrador. Volumen II*, Madrid, 2010

El libro empieza con un prefacio del profesor Enrique Valdivieso<sup>31</sup> y varios textos introductorios. Para que quede completa la presentación de la obra en el transcurso

<sup>30</sup> Benito NAVARRETE, “Otras fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán”, *Archivo Español de Arte*, LXVII, 1994, pp. 359-376 y “La mecánica de trabajo en el obrador de Zurbarán”, en *Zurbarán ante su centenario [1598-1998]*, Seminario de Historia del Arte, Fundación duques de Soria, Valladolid, [1997], 1999, pp. 115-145.

<sup>31</sup> “Prólogo”, DELENDÁ 2009, pp. 17-19.

de la vida y de la época del pintor, Almudena Ros de Barbero ha establecido una concreta cronología añadiendo varias informaciones contemporáneas, relevantes desde tres puntos de vista diferentes: histórico, literario y por supuesto artístico<sup>32</sup>. Por último, en cada ficha se ha prestado especial atención a las intervenciones llevadas a cabo en las obras, como las restauraciones que forman parte de la vida de cada lienzo. Por otro lado, el I.P.C.E se ha ocupado de los estudios radiográficos que aparecen publicados por primera vez en este catálogo con los valiosos comentarios de Tomás Antelo, Araceli Gabaldón y Carmen Vega, profundizando en el conocimiento de las pinturas así estudiadas<sup>33</sup>.

El segundo tomo (fig. 2), publicado en 2010, *Zurbarán. Los conjuntos y el obrador. Volumen II*<sup>34</sup>, trata en primer lugar de los numerosos conjuntos realizados por el maestro fuentecanteño con la ayuda e intervención frecuente de los oficiales y ayudantes de su taller. Como la mayoría de las series y de los conjuntos encargados al maestro, sobre todo para las iglesias y los conventos de Extremadura y Andalucía, así como unos pocos de Castilla, están actualmente dispersos en museos o colecciones del mundo entero, se ha llevado a cabo una reconstitución pormenorizada de cada uno de ellos<sup>35</sup>, con sus encargos (si se han conservado) y la interpretación de sus programas iconográficos, que demuestran cómo Zurbarán, encargado de pintar personajes o historias a veces sin ningún antecedente iconográfico, supo mostrarse como uno de los mejores intérpretes del pensamiento de la Reforma católica en la España del XVII<sup>36</sup>. Como numerosos maestros europeos en la época barroca, hemos visto que desde sus primeros años de pintor en Llerena el maestro tuvo un amplio obrador donde contaba con la colaboración de varios ayudantes más o menos experimentados que muchas veces intervenían de forma mayoritaria en la realización de las pinturas, llegando, en algunas ocasiones, a deformar la poderosa impronta estilística que el maestro poseía. Este hecho, perfectamente normal en la producción de los más conocidos pintores del período barroco, planteó la problemática de intentar la separación entre las obras que había realizado el propio maestro y las que ejecutaron sus discípulos -a menudo atribuidas al propio maestro- que he estudiado en este segundo volumen de mi catálogo.

Entre los mejores colaboradores de Francisco de Zurbarán<sup>37</sup>, encontramos por supuesto en primer lugar a su hijo Juan de Zurbarán, así como Zambrano, Ignacio de Rís, los hermanos Polanco, Bernabé de Ayala, y los Maestros de San Hermenegildo y

---

<sup>32</sup> "Cronología", *Ibidem*, pp. 45-79.

<sup>33</sup> "Fondos radiográficos de pinturas de Zurbarán", *Ibid.*, pp. 769-787.

<sup>34</sup> Véase supra n. 4.

<sup>35</sup> Siguiendo y ampliando las publicaciones pioneras de Paul GUINARD, "Los Conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán: anotaciones a Ceán Bermúdez, I, II, III", *Archivo Español de Arte*, XIX, 1946, pp. 249-273; XX, 1947, pp. 161-201; XXII, 1949, pp. 1-38 y de Jeannine BATICLE en el catálogo de la exposición de 1987-1988.

<sup>36</sup> DELENDA 2010, op. cit., "Conjuntos monásticos y series", pp. 48-259.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 260-364.



Maestro de Besançon, personalidades anónimas que he creado a partir de un corpus de obras coherente. De cada uno de estos pintores, hoy mejor conocidos, se ha hecho una pequeña biografía y un ensayo de catálogo. En relación con los numerosos ayudantes de Zurbarán hay que destacar los avances en las investigaciones que se incluyen en este volumen, especialmente sobre los hermanos Polanco y Bernabé de Ayala, de quienes ya en el siglo XVIII se decía que su obra se confundía con la de su maestro.

Numerosas obras de seguidores anónimos, algunas de excelente calidad y otras de muy modesto nivel, están catalogadas y ordenadas temáticamente en este segundo tomo después del estudio de los conjuntos y de los asistentes conocidos<sup>38</sup>. El libro contiene también un prefacio del profesor Enrique Valdivieso<sup>39</sup>, así como un interesante trabajo de Almudena Ros de Barbero sobre la "Trayectoria crítica de Zurbarán en España"<sup>40</sup>, que viene a completar lo dicho por Yves Bottineau en el catálogo de la exposición de 1987-1988<sup>41</sup> y mi propio estudio sobre la fortuna crítica de Zurbarán en Francia y Inglaterra<sup>42</sup>. Termina este segundo volumen con la bibliografía y los índices de los dos tomos.

### III. OBRAS RECIENTEMENTE DESCUBIERTAS

He aprovechado la publicación del primer volumen del *Catálogo razonado y crítico de la obra de Francisco de Zurbarán* para presentar unos hallazgos o reparaciones recientes de lienzos que han venido a enriquecer la reunión de su obra completa. La alta calidad de la docena de cuadros identificados en los últimos años constituyen otra excelente prueba del nivel alcanzado por el pintor extremeño en las pinturas de su propia mano. Entre los cuadros que han reaparecido llama especialmente la atención uno de los más importantes hallazgos de las pinturas que se creían perdidas. Se trata de la grande y espléndida *Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco*<sup>43</sup> (fig. 3) del conjunto disperso de la Casa Grande de Nuestra Señora de la Merced de Sevilla. En agosto de 1628, Zurbarán, residente todavía en Llerena, se comprometía a realizar veintidós grandes cuadros apaisados para el Claustro de los Bojes. Debían representar unos episodios de la vida del fundador Pedro Nolasco, precisamente canonizado un mes después de firmar este contrato con el Padre Comendador Fray Juan de Herrera, en septiembre de 1628. En 1724 Palomino

---

<sup>38</sup> *Ibíd.*, pp. 366-476.

<sup>39</sup> *Ib.*, pp. 260-364.

<sup>40</sup> *Ib.*, pp. 25-38.

<sup>41</sup> Yves BOTTINEAU, « A propos de la fortune critique de Francisco de Zurbarán: réflexion et interrogations », *Cat. Exp.* París, 1988, pp. 45-55.

<sup>42</sup> Odile DELENDÁ, "Zurbarán y la crítica francesa de arte en el siglo XIX", *El arte español fuera de España, XI Jornadas Internacionales de Historia del Arte*, Madrid, CSIC (18-22 de noviembre de 2002), 2003, pp. 513-530.

<sup>43</sup> DELENDÁ 2009, nº 15.

mencionó esta serie de Zurbarán<sup>44</sup>, sin ninguna información sobre el número de pinturas. Tampoco la encontramos en una *Memoria* de 1730<sup>45</sup>. En 1780 Ponz vio sólo quince cuadros<sup>46</sup>, los mismos que también cita Arana de Valflora en 1789<sup>47</sup>. Sin embargo Ceán Bermúdez en 1800<sup>48</sup> y Matute<sup>49</sup> mencionan únicamente doce lienzos. Todos estos historiadores observaron una gran participación del obrador del maestro en estas obras. Actualmente, contando con este lienzo reaparecido se conservan once, con sólo seis de la propia mano de Zurbarán, entre los cuales este nuevo lienzo.



Fig. 3: Zurbarán, *Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco*, ca. 1628-1630, óleo sobre lienzo, 165 x 204 cm. París, Galerie Coatalem

---

<sup>44</sup> Antonio PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1724, 3 vols.; ed. Madrid, 1988, vol. III, pp. 274-275.

<sup>45</sup> Fr. Luis VÁZQUEZ, "Pintura y escultura del Convento Grande de la Merced de Sevilla en 1730", *Estudios*, n<sup>os</sup> 200-201, enero-junio de 1998, pp. 191-208.

<sup>46</sup> Antonio PONZ, *Viaje de España*, Madrid, 1772-1794, 18 vols.; ed. Madrid, Aguilar, reed. Facs., Madrid, 1972, t. IX, pp. 106-107.

<sup>47</sup> Fermín ARANA DE VALFLORA, *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y leal ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1766; 2<sup>a</sup> ed. 1789, p. 42.

<sup>48</sup> Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800; reed. facs., Madrid, 1965, VI, p. 49.

<sup>49</sup> Justino MATUTE Y GAVIRIA, *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla... desde el año de 1701... hasta él de 1800*, Sevilla, 1887, III, p. 376.

En el catálogo de la exposición *Zurbarán, IV Centenario* celebrada en Sevilla en 1998, pude reproducir la fotografía de este importantísimo cuadro antes de su restauración. El lienzo ha sido restaurado magistralmente por Jan Stefan Ortmann con motivo de su presentación por la Galerie Coatalem en la TEFAF de Maastrich de este mismo año de 2009<sup>50</sup>. Su cuidadoso trabajo ha revelado las innegables calidades de esta obra, pintada sobre un hermoso lienzo de damasco. El joven caballero en éxtasis, con sus manos juntas en ferviente oración, su rostro de perfil dirigido hacia la Virgen, está perfectamente logrado. La restauración de este lienzo no ha permitido encontrar ninguna firma, sino un monograma casi ilegible abajo en el centro. No obstante, otro dato importante para la realización del mismo ciclo de pinturas de la Merced Calzada apareció cuando se limpió otro cuadro de la misma serie en el año 2000. El cuadro de la *Rendición de Sevilla*, conservado en Eccleston (Gran Bretaña), en la colección del duque de Westminster<sup>51</sup>, se creía fechado en 1634 pero apareció claramente en el ángulo inferior derecho la firma: *F<sup>CO</sup> DZURBARAN 1629*.

Recientemente hemos podido examinar con el profesor Enrique Valdivieso un cuadro inédito de una temática excepcional: se trata de la representación de medio cuerpo de un beato mártir dominico casi desconocido: el *Beato Fray Tomás de Zumárraga*<sup>52</sup> (fig. 4).



Fig. 4: Zurbarán, *Beato Tomás de Zumárraga*, ca. 1630-1635, óleo sobre lienzo, 99 x 122 cms. Inscripción en la cartela sobre el madero: F. TOMAS DZV/MARAGA. Colección privada

<sup>50</sup> Vid. Odile DELENDÁ, *Francisco de Zurbarán. "La fondation de l'Ordre de la Merci"*, edición trilingüe: francés, español (en CD rom), inglés, París, 2009.

<sup>51</sup> DELENDÁ 2009, n°19.

<sup>52</sup> Sevilla, venta Arte, 14 de abril de 2010, n° 365 (350.000 €); DELENDÁ 2009, n°40.

Nacido en Vizcaya en 1577, entró muy joven en la Orden de Santo Domingo bajo el nombre de Fray Tomás del Espíritu Santo. En cuanto fue ordenado sacerdote, partió como misionario a Filipinas. En 1603 fue enviado a predicar a Japón, donde se habían establecido los Dominicos el año anterior. El piadoso fraile no dudó en prestar ayuda a los primeros japoneses católicos, muy afectados por las crueles persecuciones contra los cristianos, y fue apresado en 1617. En 1622 murió en Nagasaki martirizado en la hoguera con otros numerosos religiosos y laicos. No se conoce ninguna representación de este misionario mártir y por tanto resulta particularmente interesante. Como siempre, al pintor extremeño no le gusta mostrar los horrores del martirio, sino que representa a Fray Tomás con las manos atadas en la espalda a un grueso palo donde una cartela clavada lleva su nombre. La hoguera está pintada de forma esqueta en la parte inferior derecha del lienzo, mientras que en la parte superior se entreabren unas nubes grisáceas dejando aparecer la luz celeste. El mártir aparece joven con la expresión serena de resignación y aceptación del sacrificio que Zurbarán logra siempre de manera muy convincente.

A pesar de los combates y los bombardeos que sufrió la región en 1944, la riqueza de patrimonio de la Baja Normandía (Francia) puede sorprender. En la iglesia románica de Etreham dedicada a San Román se conservan algunas piezas interesantes, entre ellas un hermoso *San Antonio de Padua* de Zurbarán totalmente ignorado hasta su hallazgo (fig. 5).

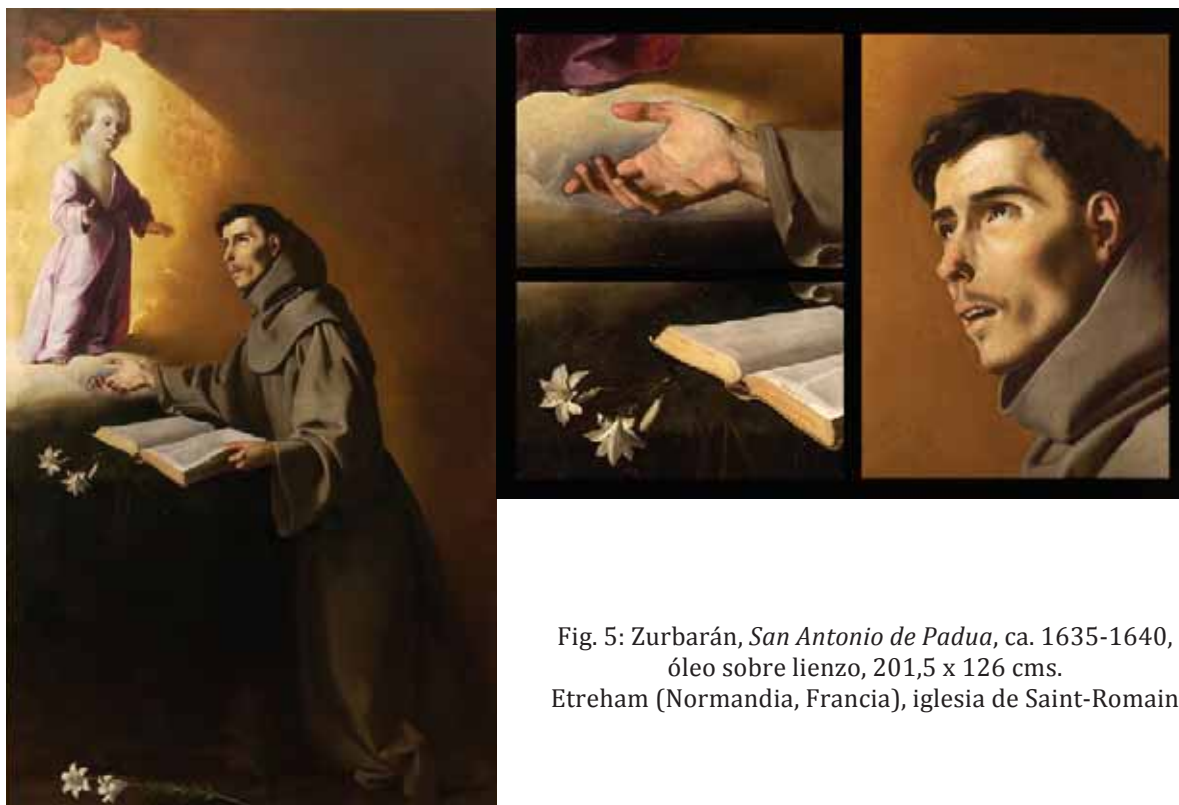


Fig. 5: Zurbarán, *San Antonio de Padua*, ca. 1635-1640, óleo sobre lienzo, 201,5 x 126 cms. Etreham (Normandía, Francia), iglesia de Saint-Romain

Estaba colgado muy alto y a contraluz por encima del portal de la iglesia en un estado de conservación lamentable. El lienzo necesitaba urgentemente importantes intervenciones, por lo que se llevó a cabo un cuidadoso trabajo de restauración en varias etapas<sup>53</sup>. Afortunadamente, y como se ha podido comprobar en otros muchos lienzos de Zurbarán, la capa pictórica y las veladuras se mostraron extremadamente sólidas, fruto de una perfecta ejecución técnica. Zurbarán consigue siempre excelentes resultados en las representaciones de “santas infancias”: el Niño Jesús, con exquisitos rizos rubios, viste la túnica sin costuras que crecía con él, tejida por la Virgen según Pacheco<sup>54</sup>, y por esta razón el artista le ha representado con un vestido demasiado grande, aquí de color rosa tirando a violeta. Combinando una selección de tonos limitados –el rosa pálido de la túnica y el dorado intenso de la luz celeste que sirve de nimbo al Niño– Zurbarán demuestra aquí su talento como colorista. La figura de San Antonio en éxtasis resulta también muy bella y el diálogo mudo entre el visionario y la aparición divina está representado con ese tierno lirismo que hace de Zurbarán uno de los mejores intérpretes de la experiencia mística en el siglo XVII. El joven franciscano aparece de tres cuartos con la mirada elevada hacia el cielo. Lleva el hábito de los Frailes Menores de la Observancia y el tratamiento de los pliegues del sayal color castaño grisáceo es análogo a otras obras seguras del maestro: grandes superficies de factura firme y luces perfectamente repartidas. El juego sutil de clarooscuro –la escena recibe únicamente la luz de la aparición divina, dejando en la oscuridad la mesa sobre la que está apoyado un gran infolio– permite fechar esta composición en los años 1630-1635, período en el que Zurbarán ya se ha revelado como el pintor favorito de los comanditarios religiosos sevillanos. Además de las azucenas sobre la mesa, la restauración ha hecho aparecer en el suelo otras dos ramas de esta misma flor, símbolo de las almas castas, únicos toques de un blanco puro, tratados con gran fluidez de pincelada. Ha resultado imposible conocer la procedencia original de este bellísimo cuadro. Sin embargo, una pista bastante convincente nos ha conducido hacia la colección de pintura del conde de Houdetot (1778-1859), propietario de una casa solariega de Etreham. Desafortunadamente, no he encontrado ningún dato sobre el modo con el que se enriqueció esta colección, constituida sin duda, como otras muchas, desde el período napoleónico de la carrera del conde de Houdetot, que podría perfectamente ser el donador de la *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua* de Zurbarán a la iglesia de su pueblo<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> DELENDA 2009, n°40. Restaurado en 2000 por Gérard Ten Kate y por Pierre Laure entre 2001 y 2004.

<sup>54</sup> Francisco PACHECO, *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandeza* (ms. 1638), Sevilla, 1649; ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990, p. 626.

<sup>55</sup> DELENDA 2009, n° 42. Ver Odile DELENDA et Pierre CURIE, “Un nouveau tableau de Zurbarán en Normandie”, *In Situ. Revue de l'Inventaire*, n° especial, septiembre de 2005 (internet) y Odile DELENDA, “San Antonio de Padua: un Zurbarán inédito recuperado en Normandía”, *Goya*, 307-308, junio-octubre de 2005, pp. 243-248.

Una bellísima *Huida a Egipto* (fig. 6)<sup>56</sup>, actualmente en los Estados Unidos, apareció en Bélgica hace unos quince años, pero estaba sin duda en Perú en el siglo XVIII, ya que conocemos una copia literal hecha por el pintor peruano Joaquín Urreta, firmada y fechada en 1767, que se conserva en el convento de los Descalzos de Lima. La monumentalidad de las figuras de la *Huida a Egipto* de la colección estadounidense, la calidad de los paños y el refinamiento de los colores de este lienzo permiten afirmar que se trata sin la menor duda de una obra de la mano del maestro situada en los prodigiosos años de 1630-1635.



Fig. 6:  
Zurbarán, *La huida a Egipto*, ca. 1630-1635, óleo sobre lienzo, 150 x 159 cms., colección Barney A. Ebsworth, Seattle Art Museum, EE.UU.

Pintado posiblemente para satisfacer las exigencias de un cliente privado, representa con intenso naturalismo el episodio evangélico (Mt 2, 13-14). Las figuras de la Santa Familia y del asno están perfectamente integradas en la composición, casi cuadrada, muy bien conseguida. La simplicidad lineal de dicha composición, a base de triángulos, empleados en muchas obras de Zurbarán, aparece aquí conjugada con maestría con los ritmos circulares del sombrero y del vestido de María. La *Huida a*

---

<sup>56</sup> DELENDA 2009, nº 45. EE.UU., colección Barney A. Ebsworth; donación por “fractional gift” al Seattle Art Museum, 21 de diciembre de 2011. Ver Odile DELENDA, “Acquisition de la Fuite en Egypte de Francisco de Zurbarán par le Seattle Art Museum”, *Afición*, 3/01/2012 ([www.aficion.fr/?cat=11](http://www.aficion.fr/?cat=11)).

*Egipto*, pintada con la sobriedad típica del extremeño, emplea los elementos indispensables para una clara comprensión de la historia. Frente al espectador, María, sentada a mujeriegas sobre el asnito, sostiene con las dos manos al Niño Jesús, también en posición frontal, como para ofrecerle a la adoración de los fieles. Los colores se armonizan perfectamente: rosa del vestido de la Virgen, violeta del manto de San José, blancos marfileños de la camiseta del divino niño, del hábito corto de su padre terrenal, de la cabeza y de las patas del burro. La luz es difusa, produciendo efectos de penumbra para expresar las primeras horas del día. Zurbarán consigue en esta obra maestra rejuvenecer un tema frecuentemente representado, infundiéndole una vitalidad y una poesía muy peculiar.

El primer cuadro conocido firmado de Zurbarán es el famoso *Cristo crucificado*, del museo de Chicago<sup>57</sup>, sin lugar a dudas el más impresionante de los que pintara el artista y su taller a lo largo de toda su carrera. En fechas un poco más tardías (ca. 1630-1635), aparece en la obra de Zurbarán una serie de *Cristo crucificado expirante*, cuyo prototipo debe ser el hermoso cuadro firmado que se encuentra ahora en una colección privada de Nueva York (fig. 7)<sup>58</sup>. Este hermoso *Cristo crucificado* fue descubierto en 1967 por el marqués de Lozoya en la colección Lavalle de Lima, procedente, al parecer, de las casas jesuitas del Perú, sin que se conozca su paradero más antiguo. Se trata de un *Crucificado* sufriente, pero consciente y sin huellas aparentes de sus tremendos sufrimientos. Su anatomía, de perfecto diseño, está intacta: ni siquiera los clavos atravesados en sus manos y sus pies han dejado rastros de sangre. La figura desnuda de Cristo está cubierta por un paño de pureza de un blanco deslumbrante, con pliegues paralelos y pocos ángulos. En la penumbra que envuelve la escena, esta tela, con su resplandor marfileño, adquiere una realidad inusitada. El fondo de la pintura es muy oscuro, pero en la parte baja se vislumbra un paisaje y la silueta de una pequeña montaña a la izquierda. Dicho fondo está algo dañado por algunas restauraciones antiguas; sin embargo, el rostro de Cristo, sus manos, brazos y pies están íntegros y la delicadeza en la descripción de las carnes así como la precisión del dibujo se pueden atribuir al mejor estilo de Zurbarán. El *Cristo crucificado expirante* de la iglesia parroquial de Motrico, muy parecido al anterior y también de una calidad excepcional, presenta idéntica iconografía y se reproduce por primera vez en color en el catálogo<sup>59</sup>. Ambos lienzos son réplicas autógrafas.

Otro tipo iconográfico de *Crucificados* de Zurbarán es el del *Cristo muerto en la cruz*. El que se conserva en la iglesia de Nuestra Señora de la Granada de Llerena (fig. 8)<sup>60</sup>, casi de tamaño natural, es la mayor obra pintada sobre tabla por Zurbarán conocida. El 19 de agosto de 1636, Zurbarán se encuentra en Llerena firmando un

---

<sup>57</sup> DELENDA 2009, n° 7.

<sup>58</sup> DELENDA 2009, n° 101. Ver DELENDA 2007, op. cit., pp. 134-135, repr.

<sup>59</sup> DELENDA 2009, n° 102.

<sup>60</sup> DELENDA 2009, n° 115. Vid. Odile DELENDA, "Zurbarán en Llerena: recuperación de una obra maestra", en *Homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2007, pp. 326-333.

contrato para el altar mayor de dicha parroquia en el que se especifica que “la pintura de cuadros a de ser la que fuera pedida y toda de la mano del Insigne Pintor francisco de çurbaran”<sup>61</sup>. No conocemos los temas de las pinturas de este importante retablo, desmontado en los primeros años del siglo XVIII para construir el camarín de la Virgen titular, pero el *Cristo crucificado* ocuparía sin duda el remate.



Fig. 7: Zurbarán, *Cristo crucificado expirante*, ca. 1635-1640, óleo sobre lienzo, 267 x 189 cms, restos de la firma abajo a derecha: “Franco d...”. Nueva York, EE.UU., colección privada

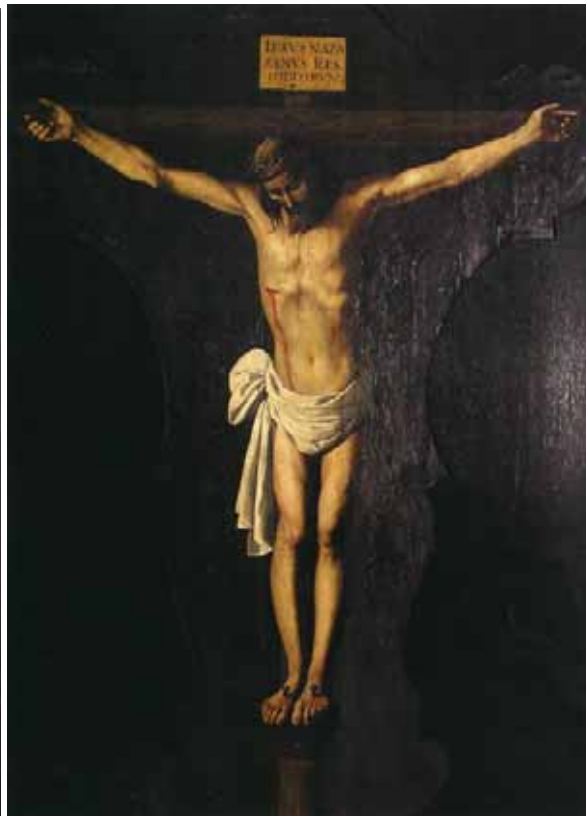


Fig. 8: Zurbarán, *Cristo muerto en la cruz*, ca. 1636-1638, óleo sobre tabla, 170x150 cms, Llerena, iglesia de Nuestra Señora de la Granada

En fecha desconocida se recuperó el *Crucificado* recortándolo en una absurda forma rococó para acoplarla al ático de un retablo lateral dieciochesco donde permaneció hasta finales del año 1998. Todos los especialistas de Zurbarán lo ignoramos pensando que era una repetición de taller, variante muy floja del soberbio *Cristo muerto en la cruz* firmado de la colección Masaveu de Oviedo<sup>62</sup>. A través de la cuidadosa restauración llevada a cabo entre 1998 y 2000 por Ana Iruretagoyena, del instituto TEKNE, se puede apreciar ahora una verdadera resurrección. La legibilidad

<sup>61</sup> Contrato descubierto por María Luisa Caturla en 1953 (CATURLA y DELENDA 1994, doc. 72).

<sup>62</sup> DELENDA 2009, nº 154.



de la pintura resulta hoy en día más fácil por estar la tabla recortada insertada en un panel de forma rectangular, como aparecería seguramente cuando estaba en el remate del retablo en el siglo XVII. Como en casi todas las versiones pintadas por Zurbarán, el *Crucificado* de Llerena está fijado a una “cruz labrada, con cáscara”<sup>63</sup> por medio de cuatro grandes clavos que presentan aquí un importante resalte. Igual sucede con una de las puntillas que sostienen la cartela. Como siempre, estos detalles están tratados con mucho cuidado y esmero. La anatomía del cuerpo desnudo no es tan escultural ni apolínea como la del *Cristo* de Chicago y se aproxima a la serena belleza de los *Crucificados* de Nueva York o de Motrico. Creación portentosa de un gran dramatismo, el *Crucificado* de la iglesia de Llerena aparece ahora, no como una mera repetición de las dos *Crucifixiones* firmadas, sino como una espléndida creación autógrafa del maestro fechable hacia 1636-1638.



Fig. 9: Zurbarán, *La Casa de Nazaret*, ca. 1644-1645, óleo sobre lienzo, 151x205 cms., Madrid, Fondo Cultural Villar Mir

La *Casa de Nazaret* adquirida por el Fondo Cultural Villar Mir ha sido cuidadosamente restaurada en Londres por RMS Shepherd Associates en 2008-2009 (fig. 9). Existen por lo menos doce copias o réplicas de esta *Casa de Nazaret*<sup>64</sup>, aunque

<sup>63</sup> Véase DELENDA y GARRAÍN 1998, op. cit. n. 6, pp. 134-135, doc. 1.

<sup>64</sup> DELENDA 2009, n.º 191. Nancy COE-WIXON hizo una completa relación de las otras versiones de este tema, desiguales en calidad, que tuvo un éxito tan considerable, y que se encuentran en España, Nueva

sólo se consideraba la versión del museo de Cleveland<sup>65</sup> como original hasta la exposición internacional de Nueva York, París y Madrid en 1987-1988, donde figuró el magnífico cuadro que ahora examinamos. Comparando el ejemplar de Cleveland con esta *Casa de Nazaret*, de formato algo más pequeño, se pueden observar varias diferencias. En el lienzo de Cleveland la túnica del niño Jesús es de un color azul un poco grisáceo mientras que en éste es de un simbólico tono malva, color litúrgico de la penitencia. A sus pies, en el suelo, el búcaro de dos lóbulos tiene una forma muy distinta. También hay variantes en el plegado, con lo cual podemos advertir que se trata de dos replicas autoógrafas de este mismo y precioso tema, sin precedentes iconográficos.

Hace algunos años pude examinar un *San Francisco rezando en una gruta* (San Diego Museum of Art). Antes de su restauración, y muy oscurecido por antiguos barnices, se vendió en Madrid en Subastas Alcalá en 2001, atribuido a un “seguidor de Francisco de Zurbarán”. Fue magníficamente restaurado en 2003 por Tom Caley bajo la dirección de Robert Chopper y aparecieron entonces sus innegables calidades, que permiten admitirlo como una obra totalmente de la mano del pintor (fig. 10)<sup>66</sup>.



Fig. 10: Zurbarán, *San Francisco rezando en una gruta*, Galería Caylus Madrid,

---

York, Buenos Aires, México y Puebla (en *European Paintings of the 16th. 17th and 18th Centuries, The Cleveland Museum of Art*, Cleveland, 1982).

<sup>65</sup> DELENDA 2009, n° 190.

<sup>66</sup> DELENDA 2009, n°231; DELENDA, 2007, op. cit., pp. 72- 73, repr.

Es un lienzo tardío, casi monocromo y pintado con una refinada gama de pardos. Destaca por su monumentalidad así como por su iconografía original, muy parecida al tema de la Magdalena penitente: está rezando con las manos cruzadas medio arrodillado en una gruta y su rostro fuertemente iluminado, refleja una intensa espiritualidad. La naturaleza muerta formada por el grueso libro apoyado sobre una calavera, ambos depositados sobre una gran roca, presenta una calidad descriptiva que pocos pintores alcanzaron. En esta obra maestra se nota la asimilación de los nuevos componentes del arte barroco, que abandonan el riguroso tenebrismo de la Reforma católica de principios de siglo. De este lienzo existe una excelente réplica de taller en el Herron Museum of Art de Indianápolis. Otra versión de calidad un poco más baja se presentó en la exposición de Ferrara<sup>67</sup>; se conserva en Ábalos (Logroño), en el palacio de los marqueses de Legarda<sup>68</sup>.

Soria fue el primero en señalar otro *Cristo crucificado expirante* del Convento de la Merced de Cuzco<sup>69</sup> como obra del taller de Zurbarán con posible intervención del maestro<sup>70</sup>. Cuando reapareció el espléndido *Cristo crucificado con San Juan, la Magdalena y la Virgen*, de colección privada (fig. 11), firmado y fechado en 1655 y publicado por Milicua en 1998<sup>71</sup>, sospechamos que el *Crucificado* de Cuzco podía ser un original tardío, muy parecido a aquel otro *Crucificado*. La composición recuerda, efectivamente, a otros *Cristos expirantes*, pero este *Crucificado* de bellísima expresión resignada se asimila mucho más a las obras del periodo final, con una técnica más suave, un modelado más blando, cercano a las composiciones de Guido Reni, de acuerdo al gusto de la pintura religiosa de la segunda mitad del siglo XVII. No tiene la fuerza expresiva del lienzo neoyorkino, pero emociona por su dulzura, su cara ensangrentada con regueros de sangre, que corresponde al gusto de la clientela hispanoamericana. Existen en el Perú varias copias del lienzo; la presencia de numerosas variantes y copias antiguas de una composición ratifica, en general, la importancia de una obra, que irradió su influencia en el medio artístico de su época.

---

<sup>67</sup> Ver Ignacio CANO, en Cat. exp. Ferrara 2013-2014, n° 42.

<sup>68</sup> Publicado por Cesar PEMÁN, "Miscelánea zurbaranesca", *Archivo Español de Arte*, XXXVII, 1964 (en PEMÁN, *Zurbarán y otros estudios sobre pintura del XVII español*, Madrid, 1989, pp. 266- 269, fig.13) y Julián GÁLLEGO y José GUDIOL, *Zurbarán 1598-1664*, Barcelona, 1976, n° 553, fig. 494.

<sup>69</sup> DELENDÁ 2009, n° 234.

<sup>70</sup> Martín S. SORIA, *The Paintings of Zurbarán*, Londres, 1953, 2ª ed., 1955. En adición al n° 51 de su catálogo que corresponde al *Cristo crucificado* de la iglesia de Motrico (cat. DELENDÁ 2009, n°102).

<sup>71</sup> DELENDÁ 2009, n° 235.



Fig. 11: Zurbarán, *Cristo crucificado con San Juan, la Magdalena y la Virgen*, c. 1655, óleo sobre lienzo, colección particular

Una nueva versión de la *Virgen niña durmiendo*, de colección particular francesa<sup>72</sup> (fig.12), era, sin embargo, conocida por una excelente réplica con ligera participación de taller y conservada en el Banco Central Hispano, publicada en 1996 por Pérez Sánchez<sup>73</sup> y restaurada en 2002 por Almudena Sánchez. De formato casi cuadrado, prácticamente idéntica al de la *Virgen niña dormida* de la Catedral de Jerez de la Frontera<sup>74</sup>, el cuadro presenta respecto al de Jerez un número suficiente de variantes que nos permiten afirmar que se trata de otra composición original, probablemente la primera pensada por Zurbarán de un tema que conocerá un éxito enorme. Si la pose y el vestido de la niña son muy parecidas en las tres obras, el manto azul oscuro está adornado de un galón dorado en el dobladillo del ejemplar de Jerez que no aparece en los ejemplares de París ni de Madrid. La Virgencita está sentada sobre un gran cojín rojo adornado con una borla roja y dorada que no aparece en el de Jerez. A la derecha las diferencias son más evidentes: flores más o menos abiertas en el tazón de porcelana china, disposición del plato de estaño sobre la pequeña mesa, cajón abierto

---

<sup>72</sup> *Ibíd.*, n° 237.

<sup>73</sup> *Ibíd.*, n° 238.

<sup>74</sup> *Ib.*, n° 246.

en el lado izquierdo en la versión de Jerez y de frente en la presente versión. Como lo hace siempre en sus composiciones más logradas, Zurbarán sacraliza una escena cotidiana. La niña pequeña, verdadera muchachita adormecida durante su piadosa lectura, se asemeja a otras muchas figuras que encontramos en varias composiciones tardías del artista. No se trata de un cuadro tenebrista, sino de una escena nocturna. Varios elementos militan en favor de una fecha de ejecución tardía: uno es precisamente el modelo de rostro infantil de gran dulzura, visto de frente y pintado en plena luz, también el colorido delicado y desvanecido de ese rosa rojizo intenso que apreciamos en la obra de Zurbarán a partir de 1650, así como los pliegues muy ondulados del vestidito, demasiado largo, tan característico. El bello manto azul oscuro, recuperado por una excelente restauración, envuelve la silueta infantil acentuando la habitual forma piramidal. Esta obra, infinitamente poética y de una extraordinaria calidad, debe ser ligeramente anterior a la versión similar de la Catedral de Jerez.



Fig. 12: Zurbarán, *Virgen niña durmiendo*, ca. 1655, óleo sobre lienzo, 103x90 cms., colección privada, París

Un lienzo de la *Virgen con el Niño* de peculiar encanto, totalmente inédito<sup>75</sup>, pertenece sin duda alguna a los años finales de la carrera de Zurbarán (1658-1662). Sabemos que el maestro extremeño residió en la Corte desde 1658 hasta su muerte, acaecida en 1664. La última obra conocida del pintor es la *Virgen con el Niño Jesús y San Juan niño* del museo de Bilbao, firmada y fechada en 1662<sup>76</sup>. Zurbarán cayó

---

<sup>75</sup> Ib., n° 278.

<sup>76</sup> Ib., n° 286.

enfermo probablemente este año y sin duda dejó de pintar. En este corto periodo, los temas monásticos se redujeron: la clientela madrileña ya no pedía series de frailes, sino que dominaron los cuadros de oratorio para la devoción privada. Sin embargo, al haber perdido el importante obrador que tenía en Sevilla, en el que numerosas obras se realizaban con la ayuda de sus asistentes, los lienzos de esta etapa madrileña son enteramente de su mano y Zurbarán consigue todavía algunas obras deliciosas, con una gama de color más clara. Aquí podemos admirar a Cristo Niño reposando en el regazo de la Virgen con una posición perfectamente natural. Jesús, seguramente pintado de un modelo vivo, es un pequeñito que ha servido varias veces de modelo a Zurbarán en estos últimos años. El tono del cuadro se hace más recogido e íntimo. María, de rostro melancólico y con los típicos ojos entornados, se hermana con las otras Vírgenes que aparecen en numerosos lienzos pequeños, del mismo tono entrañable y devocional. No obstante, el parecido más remarcable de la Virgen con el Niño la encontramos en un cuadro de gran tamaño, la *Aparición de la Virgen con el Niño a San Francisco en la Porciúncula*, firmado y fechado en 1661<sup>77</sup>. La pose y los rasgos de María son casi idénticos, pero la posición de Jesús difiere: el Niño aparece aquí tiernamente apoyado en el hombro de su madre, en una actitud de total confianza. Entre las manos del Niño Jesús y de María se ve una manzana, como recuerdo del pecado original. Es notable la suavidad de los contornos, el aumento de la luminosidad, debida al fondo dorado, así como la utilización de unos colores sutiles: rosa el vestido de la Virgen y un bello azul profundo para su manto.

Fallecido en Madrid el 27 de agosto de 1664, Francisco de Zurbarán había redactado la víspera su testamento<sup>78</sup>. El inventario de sus bienes, fechado el 3 de septiembre de 1664 y dado a conocer por María Luisa Caturla<sup>79</sup>, demuestra que su hogar no tenía nada que envidiar a los de personajes de un cierto rango social. En el inventario se citan varios cuadros, lienzos preparados para pintar y una gran cantidad de estampas, que le servían frecuentemente para componer sus obras. Entre las pinturas del propio Zurbarán que permanecieron en su obrador madrileño tras su muerte se encontraba: “Otra [hechura] nra Señora y el niño y Santa Catalina con marco”<sup>80</sup>. Un año después de la muerte del pintor, su tercera esposa y viuda, doña Leonor de Tordera, pidió que se hiciera la valoración de los bienes de su marido en su casa y obrador madrileños. En la tasación de las pinturas del 12 de agosto de 1665 encontramos de nuevo esta misma pintura: “Un lienço de bara y quartta de Nuestra Señora y Santta Catalina con moldura en cien RS...V100”<sup>81</sup>. Salvo una *Susana*

---

<sup>77</sup> *Ib.*, n.º 283.

<sup>78</sup> Documento descubierto y publicado por María Luisa CATURLA, “Fin y muerte de Francisco de Zurbarán”, *Documentos recogidos y comentados por María Luisa Caturla. Ofrecidos en la conmemoración del III centenario. Editados por la Dirección general de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia*, Madrid, 1964, pp. 16-19 y CATURLA y DELENDA, París, 1994, doc. n.º 203.

<sup>79</sup> CATURLA 1964, *op. cit.*, pp. 19-23 y CATURLA y DELENDA, *op. cit.*, doc. n.º 205.

<sup>80</sup> Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, prot. 10.592, f. 451 (CATURLA 1964, *op. cit.*, p. 16 y CATURLA y DELENDA 1994, *op. cit.*, p. 324).

<sup>81</sup> *Ibidem*, f. 453 (CATURLA, *op. cit.*, p. 20 y CATURLA y DELENDA, *op. cit.*, pp. 324-325).

actualmente desconocida, los temas de los otros lienzos conservados fueron tratados repetidas veces por el maestro extremeño y son difíciles de localizar. No es el caso de los *Desposorios místicos de santa Catalina de Alejandría*, de los cuales no se conocía ninguna versión hasta fechas recientes: ha reaparecido en una colección privada<sup>82</sup> (fig. 13), un lienzo que bien podría ser el que figura en el inventario y en la tasación de los bienes del pintor.



Fig. 13: Zurbarán, *Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría*, óleo sobre lienzo, 121x102,7 cms., Ginebra, Suiza, colección privada

Se desconoce la procedencia de este lienzo, que pude examinar tras la publicación de mi catálogo. Se conservaba en Francia desde los años ochenta del siglo XX. Su formato mediano conviene perfectamente para un cuadro de devoción privada. Si se trata, como supongo, del lienzo que se encontraba en el obrador madrileño de Zurbarán tras su muerte, no sería un encargo de algún comitente sino una obra de temática muy popular destinada a la venta directa. La tonalidad de la escena milagrosa se hace íntima y recogida, de acuerdo con la sensibilidad de tipo devocional

---

<sup>82</sup>*Desposorios místicos de santa Catalina de Alejandría*, óleo sobre lienzo, 121 x 102,7 cm., restaurado recientemente por Robert Shepherds Ltd, Europa, colección privada.

que el viejo pintor manifiesta en las pinturas de su último período madrileño. La Virgen María, sentada de tres cuartos hacia la izquierda en una silla de caderas en madera taraceada, sostiene al Niño Jesús, quien está poniendo una sortija en el dedo anular de una exquisita y refinada joven, inclinada de perfil hacia la madre y su hijo. Por la rueda rota erizada de púas aceradas de metal brillante, pintada con esmero, se reconoce fácilmente a santa Catalina de Alejandría<sup>83</sup>. La joven María tiene unos rasgos de una belleza clásica, rostro ovalado y largos cabellos ondulantes de color moreno con reflejos dorados. Como de costumbre en las obras de Zurbarán, aparece pensativa, con los ojos pudorosamente entornados y esta “mirada interior” tan típica del maestro extremeño. Viste el manto azul y la túnica roja de las numerosas representaciones marianas tardías y un fino lino blanco transparente rodea su cuello. Santa Catalina se presenta de perfil con el pelo del mismo color que el de la Virgen, pero recogido en un elegante y complicado moño sobre la nuca. Lleva un traje aristocrático que corresponde a su condición de princesa. Su vestido blanco marfileño, símbolo de su pureza, deja aparecer en los hombros y los puños una camisa de tela fina de un refinado color amarillento. Su cuello está ceñido con un bonito chal de seda de un color azul más claro que el manto de María y bajo la cintura aparece recogida por delante una capa de un suntuoso paño brocado marrón. El Niño Jesús de pelo rubio, chiquillo regordete copiado de un modelo vivo, es también parecido a los de las *Sagradas Familias* del período final. Los pañales, o la sábana, que cubre el cuerpecito desnudo de Jesús son de un blanco luminoso con delicadas dobleces de un color malva muy pálido. Unos arrepentimientos aparecen visibles en las manos y los brazos de la santa y del Niño. La factura delicada y los coloridos luminosos son absolutamente zurbaranescos. La atmósfera del cuadro, tierna y poética, es típica de las últimas obras del artista, hacia 1660-1662<sup>84</sup>.

El pintor, ya mayor, no pierde nada de su intensidad poética, ni de su concisa monumentalidad hasta en obras de pequeño formato. Reduciendo el naturalismo de su producción anterior, elabora un estilo diferenciado, aprovechándose de los modelos de los grandes maestros de Italia o de Flandes vistos en la Corte. Su manera final no traiciona su estilo sevillano y revela una emoción nueva en estos exquisitos lienzos de devoción.

---

<sup>83</sup> Cuando todo estaba dispuesto para ser sometida al tormento de las ruedas dentadas, un ángel bajado del cielo despedazó el instrumento de su martirio, que se convirtió en su atributo más conocido.

<sup>84</sup> Odile DELENDA “*Los desposorios Místicos de santa Catalina de Alejandria*. Reparación de un lienzo de temática inédita en la obra de Zurbarán”, *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 336, octubre-diciembre de 2011, pp. 379-394.



# 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



# LAS SANTAS DE ZURBARÁN Y EL CONCEPTO DE PERSUASIÓN EN EL SIGLO XVII

## THE FEMALE SAINTS OF ZURBARÁN AND THE CONCEPT OF PERSUASION IN THE XVII CENTURY

**Benito Navarrete Prieto**

Universidad de Alcalá  
Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla  
b.navarreteprieto@gmail.com

*RESUMEN: Las series de Santas de Zurbarán han tenido siempre una funcionalidad asociada a su carácter devocional y persuasivo. Las “santas vírgenes”, como se las denominaba en la documentación, eran realizadas por Zurbarán y su obrador para dar satisfacción a una clientela devocional que quería decorar las naves de las iglesias. La representación de las santas como ricas damas, ha sido siempre uno de los mayores atractivos de la obra del pintor de Fuente de Cantos. Quizás la mayor originalidad y grandeza de estas vírgenes mártires resida en mostrarlas a las puertas del cielo, elegantemente vestidas y sin evidenciar ningún atisbo de dolor o sufrimiento. La captación de ese momento efímero en el que quedan sorprendidas, hace de estas obras creaciones únicas que consiguen sublimar lo humano a la categoría de lo divino, y permiten dar un nuevo sentido a la belleza mutable, que al santificarse se hace mucho más duradera y eterna. De este modo, la devoción se transforma en persuasión, al ser admiradas, veneradas y adoradas como santas, cuando en realidad se trata de “retratos a lo divino” de damas de la nobleza ataviadas como tal y haciendo honor a la santa de su nombre.*

*ABSTRACT: The series of Female Saints of Zurbarán have always had a functionality associated to their devotional and persuasive nature. The “virgin saints”, as they were referred to in documents, were painted by Zurbarán and his workshop in order to satisfy those devoted customers which wanted to decorate the naves of the churches. The representation of the female saints as rich ladies has always been one of the major attractions of the work of the painter from Fuente de Cantos. The greatest originality and majesty of these martyr virgins maybe remain in the fact of showing them at the gates of heaven, dressed in elegant clothes and without expressing any of sign of pain and suffering. The capture of such an ephemeral moment in which they were surprised makes these works unique creations which ennoble the human to the level of the divine. These works also provide a new sense to the changing beauty, which turns into much long-lasting and eternal when it becomes saint. In this way, devotion turns into persuasion, since they are venerated and adored as saints, but in fact the works are about “divine portraits” of ladies of the nobility dressed up as so and honouring the saint of their name.*

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. 57-68  
ISBN: 978-84-606-9665-0



Las Santas mártires o Vírgenes representan una de las temáticas más características de Francisco de Zurbarán. Podemos decir sin temor a equivocarnos que el artista las puso de moda en un deseo claro de persuadir al fiel, de modificar su voluntad con el deseo de que éstas sirvieran de vehículo para mover su fe persuadiendo su oración con la elegancia. De esta forma el recurso de la mundanidad será un elemento consustancial en la visualización de la santidad, exaltando de un lado a un personaje idealizado y por otro lado subrayando la cercanía en su visión cotidiana<sup>1</sup>.

Sus obras fueron demandadas sobre todo por conventos femeninos y por una clientela femenina también que usaban estas imágenes con fines propagandísticos y decorativos y en otros casos como un auténtico retrato divinizado. Por tanto la recepción por parte del público de este tipo de imágenes suscitó sentimientos encontrados: sorpresa, estupor, devoción, deseo. Una suerte de sensaciones al poder presenciar la visión de una virgen ataviada con las más ricas y elegantes ropas portando en ocasiones coronas de flores y que están perfectamente descritas en *De Virginitate* de San Ambrosio de Milán, donde describe a la iglesia como una zona rural en la que las Vírgenes son los huertos que contienen flores y frutos, subrayando su carácter puro, como ha señalado Vincent-Cassy. Aquí tenemos la explicación de por qué pinta a algunas de ellas portando ofrendas florales y frutos. Pero estas santas son además ejemplos de virtud y santidad por haber entregado su vida a Dios, uniendo a la pureza su singular belleza. Es precisamente esta excesiva belleza y elegancia en los atributos con los que se las representaba, y quizás más en el caso de las Vírgenes en esculturas policromas, lo que hizo que en el Sínodo provincial de Sevilla de 1604, el cardenal arzobispo don Fernando Niño de Guevara llamara la atención sobre el abuso en ataviar a las imágenes de forma excesiva con ropas llamativas y lujosas y justificaba su crítica: “en la persuasión de que con ellos se confundía a los fieles al no establecer una rigurosa separación entre el retrato profano y la imagen sagrada”. Esta confusión, la modificación de la conducta, que en definitiva es producida por la seducción o persuasión que ofrecían al público estas imágenes, es una de las principales razones tanto del éxito de estas santas como de las críticas que fueron vertidas por los sectores más conservadores de la iglesia, que lógicamente querían controlar la imagen. Pero quizás lo que las hizo más cercanas y reales fue su individualización física, su retrato, que como estudió Emilio Orozco se terminaron convirtiendo en “retratos a lo divino”. Tenemos un texto bastante elocuente en el que Sor Juana de San Antonio en 1629 ensalza la visión de este tipo de santas ataviadas con ricas galas:

---

<sup>1</sup> Este texto está basado en el nuestro publicado en el catálogo de la exposición *Santas de Zurbarán. Devoción y Persuasión*, Sevilla, ICAS, 2013, pp. 17-34.

“No se usan ropillas, todo es sayas grandes; ropas de gloria; tiene la gran Emperatriz soberana aquel vestido entero; saya grande de blanco y encaramado, todo de piedras preciosas, como tengo dicho; y las santas vírgenes con ellas todas de la misma librea, la cosa más hermosa que ojos humanos ha visto; una gentileza de cuerpos, una bizarría de talles ¡Qué cabezas tan aderezadas, qué tocados y rosas enlazadas de perlas y piedras preciosas, y qué belleza de coronas imperiales en ellas...!”

En cambio, también conservamos testimonios como el de 1635 de Bernardino de Villegas por el que se criticaba abiertamente el hecho de que las santas se vistieran como mujeres mundanas:

“¡De la afición a las galas, que diximos arriba, nace en algunas personas un abuso digno de remedio, y es, que como por una parte tienen esta aficiónzilla arraigada en el corazón, y por otra su estado no permite la superfluidad de las galas y dices que apetecen para parecer bien, viene a ser, que a las santas que tienen en sus oratorios, las visten de damas muy bizarras y compuestas; y si bien suele ser este abuso más ordinario y común en el mundo, y trueco muy usado, en que a las imágenes las visten de damas, y a las damas las visten de imágenes: pero también suele aver en esta materia algun abuso en personas virtuosas; de las quales algunas, como traen el alma galana allá dentro, visten a los santos de sus oratorios con tantos dices y galas, que es cosa indecentissima; y a vezes les da a un hombre gana de reir, viendo las bujerías que ponen a los santos; y otras de llorar, mirando la indecencia con que los santos y santas son tratados ¿Qué cosa más indecente, que una imagen de nuestra Señora con saya entera, ropa, copete, valona, arandela, gargantilla, y cosas semejantes? ¿Y unas santas vírgenes vestidas tan profanamente, y con tantos dices y galas que no traen mas las damas mas bizarras del mundo? Que, a vezes, duda un hombre, si las adorará por Santa Lucía, o Santa Catalina, o si apartará los ojos, por no ver la profanidad de sus trajes: porque en sus vestidos y adorno no parecen santas del cielo, sino damas del mundo: y a no estar Santa Catalina, con su espada en la mano, y Santa Lucía con sus ojos en el plato, por lo que toca al vestido y traje galán con que las visten, nadie dixera que eran santas, ni vírgenes honestísimas, como lo fueron”

En el deseo de acentuar el realismo a la hora de la indumentaria de las santas hay una clara voluntad de llegar a un gran número de personas que veían estas representaciones como cercanas y aquí se explica la indudable conexión que encontramos entre este tipo de pintura y el teatro sagrado o autos sacramentales. El asunto es clave para entender la funcionalidad de la obra de Zurbarán y esta asociación entre teatro y pintura ya fue citada por María Luisa Caturla al señalar la relación entre las “máscaras” y autos sacramentales constituidos en desfiles de patriarcas, reyes y “hombres insignes” o personificaciones alegóricas que vestían con rasos tafetanes gironados de plumas, joyeles y estrafalarios tocados.

Siempre he mencionado en mis trabajos desde que preparé la exposición sobre *Zurbarán y su Obrador* el lienzo que representa *La procesión de la Virgen de los Reyes con motivo de la fiesta de la Asunción en las gradas de la catedral de Sevilla* de 1662 (fig. 1) y su semejanza en cuanto a funcionalidad con la procesión del Corpus Christi

en el Cuzco. En ambas obras se usaron pinturas claramente derivadas del ideario zurbaranesco que sirvieron como elemento de atrezzo o decoración de las arquitecturas efímeras ideadas para la fiesta sagrada. Es muy probable que estos cuadros fueran realizados por el obrador de Zurbarán, sobre todo en el primer caso. Así, los tipos de ángeles que se ven engalanando las arquitecturas efímeras son los propios de Bernabé de Ayala, documentando de esta forma la colaboración de los discípulos del artista en las festividades religiosas con un componente teatral, como es el caso.



Fig. 1: Anónimo, *Procesión de la Virgen de los Reyes con motivo de la fiesta de la Asunción en las gradas de la Catedral de Sevilla*, ca. 1662, Sevilla, Catedral

La pintura por tanto funcionó como un elemento más del espectáculo persuasivo, tal y como describía Sánchez Arjona al describirnos los autos sacramentales:

“En el siglo XVII, terminada la procesión, se representaban los autos sacramentales frente a la puerta grande de la Catedral, o sea del Perdón, en la que, para que los cabildos pudiesen ver las representaciones, se levantaban dos tablados, uno destinado al cabildo de la ciudad, en el lado opuesto, o sea hacia la puerta del Bautismo. Colgábanse las paredes, y se cubrían con alfombras los asientos de los tablados que estaban puestos en forma de gradas”.

Pero el conjunto que mejor representa el uso que tenía este tipo obras lo tenemos en la iglesia de las clarisas de Carmona (Sevilla) (fig. 2) donde se conserva un conjunto de santas y ángeles debidos a un pobre imitador de Zurbarán, ofreciéndonos un claro ejemplo de la misión que tenían estas pinturas y donde se subraya el

sentido procesional de la serie. Para Cecile Vincent Cassy (2002) las santas de Carmona forman un conjunto homogéneo que representan modelos de santidad y su martirio, ejemplos de *virtus christiana* como intercesoras de la divinidad. Para esta autora hay una clara interconexión entre las vírgenes de la primera línea y los ángeles y arcángeles músicos que se encuentran en el nivel superior, desfilando encima de las mártires. Lorenzo de Zamora explica los fundamentos de la Virginitad en la *Septima Parte de la Monarchia Mystica de la Iglesia*. En esta obra las santas vírgenes aparecen como el anverso, o al menos las parejas más inmediatas de los ángeles, figuras que están más próximas a la divinidad. Sin embargo, este conjunto nos trae a primer plano un asunto que no puede ser obviado y es el de la calidad intrínseca de la obra de arte, el impacto de los modelos del maestro y la diferencia de maestría en las mismas hasta llegar a ejemplos ínfimos.



Fig. 2: Interior de la iglesia de Santa Clara de Carmona (Sevilla) con la procesión de Santas y Ángeles debidas a un imitador zurbaranesco

Pasamos por tanto a lo que María Luisa Caturla definió con gran acierto como los cinco círculos zurbaranescos: el diferente estatus en la obra del maestro que comprendería: la obra autógrafa pintada por el propio Zurbarán, las versiones de sus pinturas realizadas por el propio maestro, las pinturas que han sido ideadas por él pero ejecutadas en colaboración con sus oficiales, las de sus oficiales en solitario

siguiendo patrones del maestro y finalmente las de los imitadores que se hacen eco de sus composiciones, desvirtuando los modelos del maestro y sin ningún interés por individualizar a las protagonistas. Es en este último estadio donde se encuentran las pinturas de las clarisas de Carmona.

Desde 1995 en que hicimos nuestro trabajo sobre *Las doce Tribus de Israel* venimos estudiando el desarrollo de la producción zurbaranesca, hasta el punto de que pocos artistas como el de Fuente de Cantos desarrollaron un estilo tan personal y con tanta capacidad de ejercer influencia en el espacio y en el tiempo, trasladándose este influjo incluso al mundo novohispano. Hoy afortunadamente ha cambiado notablemente el conocimiento que tenemos tanto de Zurbarán como de su obrador, gracias en buena medida al monumental estudio que le ha dedicado Odile Delenda (2009 y 2010). De igual modo, la producción de su obrador se entiende mucho mejor cuando se analizan sus obras intentando conocer la labor de sus oficiales, discípulos e imitadores.

Una de las fortalezas del pintor reside en su capacidad para crear modelos y estereotipos príncipes, que luego serían los responsables de las versiones, copias, derivaciones e imitaciones. Serán las primeras las que tengan una fuerza y originalidad propias y perpetúen su estilo, cumpliendo por tanto sus pinturas una función religiosa, cultural y persuasiva. En muchas ocasiones, los espectadores que recibían estas obras no tenían la cualificación suficiente para apreciar su calidad, por tanto les importaba bien poco que los lienzos fueran de mano de Zurbarán, de su obrador o de imitadores, pasando a considerar estas “vírgenes de cuerpo entero” como pintura devocional.

Las santas que conserva el Museo de Bellas Artes de Sevilla procedentes del Hospital de la Sangre de Sevilla estaban asociadas a un hospital femenino, por tanto es probable que el encargo estuviera asociado a esta función. Sin embargo también apreciamos una clara intencionalidad en el coleccionismo de estas obras por parte de mujeres. Es así como su presencia en algunos de los inventarios nos hacen pensar en el rol que ocupaban las mujeres en la sociedad del antiguo régimen al identificarse algunas de sus poseedoras con esas santas. Ahondando en esta idea, Antonio Palomino recomendaba en su tratado la idoneidad de este tipo de temas en las alcobas femeninas.

También es posible asociar determinadas obras con autos sacramentales o comedias de santos. No es casualidad que cuando Zurbarán pinta su Santa Isabel de Portugal, en torno a 1635 se estrenara justo ese año la obra de Francisco de Rojas Zorrilla, *Santa Isabel, Reina de Portugal*, por encargo de los diputados de Aragón, que sabemos fue representada el 18 de septiembre de 1635 en el Alcázar de Madrid ante la reina Isabel de Portugal. Cécile Vincent Cassy ha subrayado la doble “santidad”, virtuosa y política, de Santa Isabel de Portugal y su posible parangón con Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, por lo que en la obra hoy conservada en el Prado

podríamos estar ante un verdadero retrato a lo divino de Zurbarán dedicado a la reina. Está claro que Zurbarán debió de estar familiarizado con el comercio de telas y tejidos desde que era un niño, pues su padre había regentado una mercería en Fuente de Cantos, lo que lo familiarizaría con las texturas y calidades de las telas. En cualquier caso su trabajo de fijación de unos estereotipos y de configuración de los modelos visuales partió por un complejo proceso creativo en el que ideó personalmente los modelos príncipes de determinadas composiciones usando las estampas como punto de partida para configurar sus obras. Así ocurrió con Alberto Durero y su monumental *Arco de Maximiliano I* de hacia 1515-1517 donde se encuentran sin dificultad el tipo de figuras femeninas que inspiraron a la *Santa Isabel de Portugal* del Museo del Prado (figs. 3 y 4) y la *Santa Casilda* del Museo Thyssen Bornemisza (figs. 5 y 6) en las figuras de *El matrimonio de Felipe el Hermoso y Juana la Loca* y en los esponsales de *Maximiliano I y María de Borgoña*.



Fig. 3: Francisco de Zurbarán, *Santa Isabel de Portugal*, Madrid, Museo del Prado



Fig. 4: Alberto Durero, detalle de Juana la Loca en el *Matrimonio de Felipe el Hermoso y Juana la Loca en el Arco de Maximiliano I*, 1515-1517. Grabado calcográfico. Nueva York, Metropolitan Museum of Art





Fig. 5: Francisco de Zurbarán, *Santa Casilda*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza



Fig. 6: Alberto Durero, detalle de María de Borgoña en *Los esponsales de Maximiliano I y María de Borgoña en el Arco de Maximiliano I*, 1515-1517. Grabado calcográfico. Nueva York, Metropolitan Museum of Art

Esta razón de uso de una misma fuente es lo que nos hace pensar que formaron parte del mismo proceso creativo y por tanto fueron concebidas por los mismos años. De esta forma vemos tanto en el hilo de perlas, los apretadores de las mangas de las santas u otros detalles de abullonamiento de las telas una hermandad con Durero que explica mucho las fuentes originarias. Algunas figuras femeninas de las citadas estampas incluso mantienen una directa relación con la *Santa Catalina* de la colección Masaveu, advirtiendo la procedencia de la forma de solucionar los brocateles y damascos de la saya abullonada.

También el uso de la estampa se advierte en la *Santa Margarita de Antioquía* de la National Gallery de Londres tal y como ya señalamos en nuestra tesis doctoral (figs. 7 y 8). En este caso el punto de partida es el grabado de Hans Springinkle de *Santa Margarita* cuyo uso invirtiendo la estampa explica la misma posición de

brazos, la forma de asir la cruz en el grabado y el garfio en la pintura de Zurbarán aunque la indumentaria es radicalmente diferente.



Fig. 7: Francisco de Zurbarán, *Santa Margarita de Antioquía*, Londres, The National Gallery



Fig. 8: Hans Springinklee, *Santa Margarita de Antioquía*, Grabado calcográfico perteneciente al Hortulus Animae, ca. 1550

Las santas de Zurbarán presentan además un elemento clave en el terreno persuasivo o de comunicación con el espectador, como es el gesto y su pose. Su mano levantada en actitud de mirar a los cielos, de comunicación gestual, añade una gran carga de recogimiento trascendente al valor escultural y simbólico de las santas. De esta forma el tratado de Lomazzo de 1584 ya suministraba recomendaciones interesantes para el lenguaje gestual que fueron adoptadas, por ejemplo, en los *Diálogos* de Vicente Carducho. Y es que, como recordaba André Chastel: “la interpretación de la obra pictórica puede y debe hacerse a partir de la gestualidad” y hay un deseo expreso de fijar un lenguaje corporal de la devoción. Uno de los puntos más altos de mostrar la santidad lo tengamos en la santa conservada en la Hispanic Society de Nueva York procedente de la colección del mariscal Soult, que realmente creemos que representa a *Santa Emerenciana* (fig. 9) por lo que lleva encima del

libro ya que no son restos de cerámica sino piedras, el atributo de la lapidación. En ella queda de manifiesto el elegante sentido religioso que impera en su imagen de santidad, con la cabeza alzada a los cielos y su apostura inerte, imperturbable, que se subraya en el plegar de las telas de su manto de tafetán rosado o en los brocateles de damasco de su traje, recordando los dibujos de las telas de algunas de las santas del obrador y hoy conservadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y ya citadas. Sin embargo, por las medidas y procedencia es más probable que formaran serie con la *Santa Eufemia* y *Santa Úrsula* que se conservan en el Palazzo Bianco de Génova y con la *Santa Casilda* del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.



Fig. 9: Francisco de Zurbarán, *Santa Emerenciana*, Nueva York, The Hispanic Society

Estas santas difieren completamente de las que el obrador exportó al Nuevo Mundo y que tuvimos ocasión de estudiar en otro marco diferente y que eran serias y pintadas por docenas y enviadas a tierra firme sin que el criterio de la calidad realmente importara. La grandeza del pintor de Fuente de Cantos reside en haber creado un modelo propio y singular que sus oficiales consiguieron repetir y seriar pero partiendo de su maestro. Es él quien las puso de moda a estas santas y el que consiguió con su peculiar forma de interpretar la santidad traspasar los límites de lo divino para descender a lo mundano. En muchas de ellas se representan a mujeres

que quieren representar con su tormento y martirio el ejemplo de santidad, pintándolas Zurbarán a las puertas del cielo para conseguir con su imagen elegante persuadir al receptor de la imagen sagrada en un intento de modificar su voluntad y conducta en favor de la santidad, no sin antes confundir en su visión si lo que veía realmente era una imagen natural o sobrenatural.

## **COMUNICACIONES**



**HACE TRESCIENTOS CINCUENTA AÑOS  
FUENTE DE CANTOS EN TORNO A LA MUERTE DE ZURBARÁN**

*THREE HUNDRED YEARS AGO  
FUENTE DE CANTOS BY THE TIME OF THE DEATH OF ZURBARÁN*

**Felipe Lorenzana de la Puente**

Sociedad Extremeña de Historia  
felilor@gmail.com

*RESUMEN: En una primera parte se analizan los vínculos familiares de Francisco de Zurbarán hasta 1629, indagando qué elementos de su entorno vital pudieron influir más en su obra. En una segunda parte, nos trasladamos a 1664, año de su fallecimiento; su villa natal presenta las huellas de un siglo caracterizado por las crisis demográficas, el declive económico y los vaivenes jurisdiccionales, con la familia del pintor a punto de extinguirse. Dos padrones fechados en 1625 y 1666 nos servirán como guía para establecer los cambios y permanencias.*

*ABSTRACT: Firstly, an analysis of the family ties of Francisco de Zurbaran until 1629 is conducted going into detail about the factors around him which could make influence on his work. Secondly, we go back to 1664, the year of his death: his home town shows the traces of a century affected by demographic crisis, an economic downturn and jurisdictional swingings, while the painter's family is close to the extinction. Two Municipal Registers of inhabitants of 1625 and 1666 will be useful to determine changes and continuities.*

XV JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS  
ZURBARÁN. 350 Aniversario de su muerte (1598-1664)  
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2013  
Pgs. 71-95  
ISBN: 978-84-606-9665-0





## I. ZURBARÁN Y SU ENTORNO

La parquedad de las fuentes con las que contamos para reconstruir la historia de Fuente de Cantos nos impide conocer la repercusión que pudo tener en esta villa la noticia del fallecimiento de Zurbarán, su más ilustre vástago, ocurrida en Madrid el 27 de agosto de 1664. No sabemos qué memoria quedaba del pintor, ni si se conservaban aún -y si en tal caso eran valoradas como debieran- las obras que se le encargaron en 1622<sup>1</sup>, ni cómo se habían recibido aquí sus éxitos profesionales, y solo con muchas dificultades y lagunas podemos reconstruir la trayectoria de su familia fuentecanteña. No parece probable que su pueblo se hubiera olvidado ya de su pintor, como tampoco éste se había olvidado de sus orígenes. Su testamento, redactado un día antes de su óbito, comienza precisamente con una declaración, escueta pero en absoluto irrelevante, de reconocimiento a su tierra: “Sébase cómo yo, Francisco de Zurbarán, natural de la villa de Fuente de Cantos, en Extremadura...”<sup>2</sup>.

Existen dos formas de aproximarse a la relación entre un artista y su entorno vital. La primera es rastrear la huella dejada por aquel en el medio donde se desarrolló y cómo se ha gestionado desde éste la perpetuación de su herencia y el reconocimiento de su memoria; a la inversa, la segunda consiste en analizar la influencia de aquel entorno vital en su vida y en su obra. En un artículo posterior nos centraremos en la primera forma, esto es, indagar qué hay de Zurbarán en Fuente de Cantos, mientras que en éste trataremos la segunda, esto es, qué hay de Fuente de Cantos en Zurbarán.

Pero no es fácil, insistimos, acometer ambos objetivos con la escasa información disponible sobre la relación entre el artista y su villa natal. Sabemos que la familia de Zurbarán se había establecido en Fuente de Cantos en torno a 1582, según declaración efectuada por el padre, Luis, en 1588: “hará seis años poco más o menos que vive en la dicha villa y es vecino della y que todo este tiempo ha tenido tienda pública”<sup>3</sup>. Contaba treinta y cuatro años de edad y estaba acompañado de sus padres, abuelos

---

<sup>1</sup> Recordemos que se trataba de un retablo con los misterios del Rosario para la iglesia parroquial y la decoración de unas andas para la Hermandad de la Madre de Dios. Ambos documentos se conservan en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Fuente de Cantos, sec. V, lg. 1-3, ff. 210-211 (las andas) y 245-246 (el retablo) y son los únicos que actualmente existen en esta población sobre Zurbarán, puesto que su partida de bautismo fue expoliada en septiembre de 2013 por el sr. arzobispo D. Santiago García Aracil, junto a todos los libros parroquiales, ubicados ahora en el Archivo Diocesano de Badajoz.

<sup>2</sup> El testamento fue descubierto en 1950 y publicado con ocasión del tercer centenario de la muerte del pintor por María Luisa CATURLA en su obra *Fin y muerte de Francisco de Zurbarán*, Madrid, 1964.

<sup>3</sup> GARRAÍN VILLA, L. “Nuevas aportaciones documentales a la biografía de Francisco de Zurbarán”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Francisco de Zurbarán, 1598-1998. Su tiempo, su obra, su tierra*, Badajoz, 1998 (pp. 375-392), p. 378. Del mismo autor y sobre esta misma casuística: “Zurbarán. Primeros años en Fuente de Cantos y Llerena”, *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, XVIII, 2010, pp. 151-173.

del pintor, Agustín de Zurbarán e Isabel de Valdés, puesto que éstos aún figuran como vecinos de Fuente de Cantos cuando se produce el matrimonio de Luis en 1588. Todo parece indicar que se trataba de una familia con orígenes vizcaínos, e intuimos que su relación con Fuente de Cantos hubo de ser anterior a 1582. Tenemos documentada la actividad de un letrado llamado Agustín de Zurbarán, a caballo entre la Corte y las Canarias, entre 1534 y 1554. Conocido es que los naturales del señorío de Vizcaya constituían una cantera muy estimada para el reclutamiento de oficiales públicos en el siglo XVI. El “muy magnífico señor licenciado”, como alguna vez se le llama, fue juez de residencia entre 1534 y 1535, gobernador de Gran Canaria (1540-1543) y oidor juez de apelaciones en la Audiencia de Canarias (1545-1554), falleciendo en esta plaza en 1557. Hubo de viajar a la Corte con relativa frecuencia por razones del real servicio, como lo hizo, por ejemplo, en 1548, invirtiendo en ello cinco meses<sup>4</sup>. Es posible que pasara por Fuente de Cantos en varias ocasiones en sus itinerarios desde y hacia el puerto de Sevilla como conexión lógica con el archipiélago. No hemos podido precisar su relación con los Zurbarán de Fuente de Cantos. María Luisa Caturla afirmó que todos ellos tenían un tronco común en la colación bilbaína de Begoña, probándose su existencia al menos desde mediados del siglo XV<sup>5</sup>. Aun aceptando que un siglo después se habría diversificado en varias ramas, el apellido no era todavía demasiado frecuente. Nos llama sobre todo la atención el nombre del licenciado, Agustín, que se repite varias veces en la familia de Luis de Zurbarán, en concreto su padre, su quinto hijo y uno de sus nietos, sobre el que luego volveremos. Si se confirmara dicha relación podríamos admitir que nuestros Zurbarán llevaban tiempo alejados de Vizcaya y que tenían un conocimiento previo de la localidad donde van a asentarse a partir de 1582, y ello explicaría el extraordinario desenvolvimiento con el que actuaron desde su llegada<sup>6</sup>.

Y es que Luis de Zurbarán se acercó desde el primer momento e instaló una tienda de mercería que nada tuvo de precaria; posiblemente era el comerciante más rico de la localidad si atendemos a lo que pagaba en 1588 por la alcabala de su ramo, quince mil maravedís, la tercera parte del total recaudado por esta actividad, cuarenta y cinco mil, estimándose el valor global de las alcabalas de la villa en 1.350.000 mrs. El año anterior había aportado trece mil maravedís; según el alcaba-

---

<sup>4</sup> Noticias sobre Agustín de Zurbarán se hallan en el Archivo General de Simancas (AGS), Escribanía Mayor de Rentas, Quitaciones de Corte, lg. 5, nº 648-667 y 985; Consejo Real de Castilla, lg. 256, 2; Cámara de Castilla, DIV, 6, 56 y 185. A su muerte en 1557, tres años después de dejar su vara, se ordenó librar a sus hijos una parte debida de sus salarios; aquellos la habían reclamado aludiendo a su necesidad, pues “dejó muchas deudas”.

<sup>5</sup> CATURLA, M.L. *Francisco de Zurbarán*, edición de Odile Delenda, París, 1994, pp. 15-16.

<sup>6</sup> Sabemos que una de las hijas del licenciado Agustín de Zurbarán se llamaba María y tenía tratamiento de Doña, casando con Tomás de Palenzuela. Un hijo suyo de nombre Bernardino de Palenzuela Zurbarán, que se declara natural de Gran Canaria pero residente en México, obtuvo en 1604 el título de escribano real de las Indias, y un hermano de éste, Agustín de Zurbarán, alcanzó idéntico título en 1609 y el de escribano de las minas de Sultepec en 1625: Archivo General de Indias, Patronato, 293, N.26, R.17; Audiencia de México, 178, N.45 y 182, N.89.

latorio de este año, el padre del artista era el quinto contribuyente de una localidad poblada por novecientos cuarenta y tres vecinos<sup>7</sup>. De su arrojo y solvencia financiera es prueba el hecho de que se adjudicara el arriendo de esta alcabala a los dos años de llegar a Fuente de Cantos, en 1584, y que repitiese la operación en otras dos ocasiones, en 1585 y en 1588<sup>8</sup>. Esto significa que hubo de ganarse con prontitud la confianza de los demás miembros del gremio, puesto que no cobraba exactamente la alcabala, esto es, el diez por ciento de las ventas, sino un tanto fijo acordado con cada uno de aquellos. El impuesto comprendía todo género de mercaderías vendidas en las tiendas de mercería, lo que incluía la lencería pero también el tocino por menudo; no así los paños, que tributaban por otro lado. No sabemos exactamente lo que se vendía en la tienda de Luis de Zurbarán, pero las referencias concretas que hace a la lencería y a los paños parece decantar la oferta hacia estos productos, sin perjuicio de otros habituales por entonces en las mercerías, como eran los instrumentos de escritura y las pinturas.

Estas ocupaciones, en absoluto intrascendentes en la trayectoria futura de su hijo Francisco, están muy alejadas de los valores tradicionalmente asociados a la hidalguía, un atributo que no consta exhibiesen los Zurbarán; al menos, ninguno de ellos parece haber dejado huella en las probanzas sobre nobleza en las reales chancillerías de Valladolid o Granada. También es cierto que procedían de tierras de *hidalguía universal*, lo que relativizaba el interés por demostrar esta cualidad. Sí existe mención en la primera de las chancillerías citadas de pleitos civiles de individuos apellidados Zurbarán durante el siglo XVI, de origen vizcaíno, muchos de ellos por cuestiones relacionadas con el comercio, actividad que parece consustancial a esta familia; también de licencias otorgadas a otros Zurbarán para comerciar, pasar a Indias, o administrar encomiendas, así como para el desempeño de oficios públicos (desde escribanías hasta corregimientos), que parece ser la otra especialidad profesional de esta progenie<sup>9</sup>.

Se había casado, pues, Luis el 10 de enero de 1588 en Monesterio, a menos de cuatro leguas de Fuente de Cantos, cuando aún vivían sus padres, con Isabel Márquez, vecina de aquella villa y próxima a cumplir los veinte años, la mitad que él. En términos mercantiles se trataba de un buen negocio, o al menos de un negocio entre buenos conocedores del mercado. Era hija de Andrés Guerra, arriero oriundo de

---

<sup>7</sup> AGS, Expedientes de Hacienda, lg. 92. A escasa distancia de Luis de Zurbarán se encuentran Esteban Alonso Viejo (16.000 mrs), Alonso Martínez Perrazo (14.500), Sancho López de Cavaca y Pedro G<sup>a</sup> Navarro (14.000).

<sup>8</sup> GARRAÍN VILLA, L. "Nuevas aportaciones...", p. 378.

<sup>9</sup> Según la información digitalizada del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid y del Archivo de Indias en el Portal de Archivos Españoles (<http://pares.mcu.es>). La relación de los primeros Zurbarán documentados con el comercio ya había sido establecida por María Luisa CATURLA en su *Francisco de Zurbarán...*, p. 15.

Cabeza la Vaca, y de Catalina Gómez<sup>10</sup>. La figura de Andrés hubo de ser importante en la familia de Zurbarán; conocería a Luis por su profesión y vería en él un buen partido para su hija, a pesar de la diferencia de edad. El reconocimiento hubo de ser mutuo, puesto que el primer hijo del matrimonio se llamó Andrés, y este mismo decidió en su momento apellidarse Guerra. El segundo fue Luis, el quinto Agustín, como ya señalamos, y el sexto Francisco, bautizado el 7 de noviembre de 1598 y confirmado el 14 noviembre de 1599. Luis padre aparece varias veces en la documentación parroquial, bien como propietario de esclavos bautizados, bien como testigo en bodas de tenderos portugueses<sup>11</sup>; ambas cosas denotan, de nuevo, el alcance de su patrimonio y de sus negocios. También consta su actividad inmobiliaria en los protocolos locales de 1607, a los que nos referiremos en el siguiente artículo, y volvemos a hallarlo firmando los documentos para el aprendizaje del artista con Pedro Díaz de Villanueva a partir del 19 de diciembre de 1613.

De Francisco, sin embargo, nada se sabe entre su confirmación y esta última fecha. Algo de luz podemos ofrecer ahora tras hallar un documento algo anterior donde se le cita como testigo en la firma de una escritura de censo de veintidós mil maravedís de principal que conciertan Andrés Guerra, su hermano mayor, y su mujer, María González de la Fuente (se habían casado en 1609), con el convento de monjas concepcionistas, para cuya garantía hipotecan su casa, situada en la plaza y lindera con las de Alonso Martínez Lobo y Francisco de Ortega. Son testigos Lucas Martín, Juan Blanco y “Francisco de Çurbarán”, los tres “vecinos desta villa”<sup>12</sup>. La fecha precisa es el 6 de julio de 1613. Francisco tiene catorce años, diez menos que el otorgante, y apura sus últimos meses de estancia en su villa natal antes de marchar a Sevilla a aprender (o a seguir aprendiendo, puesto que ya contaba una edad avanzada como para considerarse un aprendiz neófito) el arte de la pintura. De este documento se pueden extraer algunas conclusiones, destacando sobre todas el hecho de que figure como testigo de un protocolo notarial un joven de tan solo catorce años, lo que implica que Francisco demostraba a tan corta edad una gran madurez. También demuestra la confianza que en él tenía depositada su hermano mayor, pues podía

---

<sup>10</sup> BARRAGÁN-LANCHARRO, A.M. “La aparición de datos sobre la familia materna de Francisco de Zurbarán”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F.J. (Coords.) *Actas de la I Jornada de Historia de Llerena*, Llerena, 2000, pp. 85-98. Del mismo autor: “La familia de Francisco de Zurbarán en Monesterio”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. y MATEOS ASCACIBAR, F.J. (Coords.) *Actas de las IV Jornadas de Historia de Llerena*, Llerena, 2003, pp. 231-250; y en este mismo libro: “La conexión familiar del pintor Zurbarán con Monesterio”.

<sup>11</sup> LAMILLA PRÍMOLA, J. “La familia de Francisco de Zurbarán (algunos datos históricos)”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Francisco de Zurbarán, 1598-1998...* (pp. 393-399), p. 394.

<sup>12</sup> Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero, lg. 736, nº 51. No podemos reproducir aquí la firma del pintor porque la consultada es una copia de la escritura; la original hubo de quedarse en Fuente de Cantos, pero no se conservan las de este año de 1613. Actuó en nombre del convento su mayordomo, Diego Sánchez Calleja. Sabemos por escrituras posteriores que las casas de Andrés Guerra pasaron a ser propiedad de Francisco de Ortega, después de su viuda, Juana García, y posteriormente de Pedro de Cuéllar Lobo. El convento pidió en 1648 la ejecución por una deuda acumulada de 244 reales.

haber procurado la presencia de otro familiar con más edad<sup>13</sup>. Por otra parte, no parece que las relaciones entre Luis de Zurbarán y su primogénito, a quien ni siquiera pudo legar su apellido, fuesen buenas, pues ni recurre el hijo al padre, persona acaudalada, para tan modesto préstamo ni para que atestigüe el censo contratado. Meses después, en diciembre de este año, en el poder que otorga Luis de Zurbarán a favor de Pedro Delgueta Rebolledo para el aprendizaje artístico de Francisco en Sevilla, aparece como testigo Agustín, su quinto hijo, de dieciséis años, y no Andrés. Aún así, hubo de heredar éste la casa paterna, pues la que hipotecó fue vendida años después y nos consta, como veremos, que sus hijos habitaron dicho inmueble.

Concluido su aprendizaje en Sevilla, el pintor regresa a Extremadura pero se instala en Llerena, importante núcleo demográfico, económico, político y religioso, desde donde atiende encargos para toda la comarca, ya sean de pintura o de escultura (su maestro Díaz de Villanueva, recordemos, era “pintor de imaginaria”). Como ya hemos dicho, un par de ellos le traen a Fuente de Cantos en 1622, y en ambos combina los dos géneros artísticos: pintar las andas del paso de la imagen titular de la Hermandad de la Madre de Dios y dibujar los cuadros del retablo del Rosario para la parroquia, ocupándose también del dorado de la estructura de madera. Por su parte, Luis de Zurbarán, setenta y cuatro años de edad, debió de haber abandonado ya a estas alturas los negocios, pues extraña que, siendo individuo de considerable potencial económico, no aparezca su firma en ningún documento de los dos gruesos volúmenes de protocolos notariales de Fuente de Cantos que se conservan de este año de 1622. Su última aparición documentada corresponde al 28 de abril de 1624 con motivo de un cabildo abierto convocado para decidir sobre la rotura de la dehesa municipal del Villar: “dio el mismo parecer y se conformó con lo demás”<sup>14</sup>.

Hubo de morir poco después, pues no figura su nombre en el padrón de vecinos de la villa de 1625<sup>15</sup>. Cierto es que se ha detectado la presencia de Luis de Zurbarán algo más tarde, en concreto en las escrituras de traspaso de la villa al conde de Cantillana, lo que ocurrió en 1626, pero se trata de un dato que no hemos podido confirmar<sup>16</sup>. Fuente de Cantos se hallaba entonces inmersa en un complejo conflicto jurisdiccional que había comenzado en 1573, con el empeño que Felipe II hizo de ella,

---

<sup>13</sup> Por ejemplo, su padre y su hermano Agustín, quinto hijo de aquel, aparte de algunos familiares de su madre residentes en Fuente de Cantos. Gracias a los datos aportados por José LAMILLA (“La familia de Francisco de Zurbarán...”) sabemos que el segundo, Luis, ya había fallecido; de los siguientes, María y Cristóbal no se tiene noticia alguna.

<sup>14</sup> Cit. en MOTA ARÉVALO, H. “Interesantes documentos sobre Zurbarán”, *Revista de Estudios Extremeños*, XVII-2 y 3, 1961 (pp. 257-273), p. 258 (citando un documento custodiado en el Archivo Municipal de Montemolín, por entonces sin clasificar).

<sup>15</sup> AGS, Contadurías Generales, lg. 116, ff. 471 y ss. Repartimiento de donativo. Agradecemos a D. José Lamilla el habernos facilitado una copia de este documento.

<sup>16</sup> CATURLA, M.L. *Francisco de Zurbarán...*, p. 16. Por desgracia, la autora no cita aquí la fuente concreta. Hemos consultado en Simancas la documentación relativa al traspaso de la jurisdicción de Fuente de Cantos (AGS, Mercedes y Privilegios, lg. 287) pero no hemos encontrado en ella la presencia de Luis de Zurbarán.

de sus cuatro hermanas (Montemolín, Calzadilla, Medina y Monesterio) y de Almen-dralejo al concejo de Sevilla. Poco después pasó a Juan Núñez de Illescas, veinticuatro de esa ciudad, volvió a la jurisdicción real y en 1611 se hace cargo de ella y de sus deudas D. Antonio de Monroy Portocarrero, de la familia de los condes de Medellín, y tras su muerte sus hijos, siendo su administrador Diego Romano Altamirano, su yerno, vecino de Madrid. Las relaciones con Cantillana se agriarán pronto y los conflictos entre el señor y la villa no cesarán hasta el rescate de la jurisdicción y su vuelta al realengo en 1679<sup>17</sup>. Pero en aquel año de 1626 ambas partes aún se llevaban bien, de hecho fue la propia villa la que tomó la iniciativa de “venderse” y así saldar sus deudas con el anterior señor a D. Juan Vicentelo de Leca, señor y conde de Cantillana y miembro de una adinerada familia de negociantes de origen italiano naturalizada en España<sup>18</sup>. Es posible que el conde, muy conocido en los círculos sociales hispalenses y famoso por su dominio del arte de la tauromaquia<sup>19</sup>, tuviera cierto protagonismo en la introducción de Francisco de Zurbarán en el ambiente sevillano, puesto que Cantillana ostentaba entre sus muchos oficios el de alcalde mayor perpetuo de Sevilla, y que hubo de tener este título en alta estima, ya que para conservarlo empeñó las alcabalas de Fuente de Cantos<sup>20</sup>. Recordemos que el primer gran contrato de Zurbarán en Sevilla (convento de San Pablo) data precisamente de 1626, y que tres años después el ayuntamiento de la ciudad, en un acuerdo insólito que creemos supone un punto de inflexión en la distinción conceptual entre el artista y el artesano, le pidió que tomase vecindad en ella.

Una vez instalado definitivamente el pintor en Sevilla en 1629, su familia fuentecanteña se había reducido casi con seguridad a sus sobrinos, los hijos de Andrés Guerra. En el citado padrón de 1625 no solo no figura ya su padre, sino tampoco su madre, Isabel Márquez, ni ninguno de sus hermanos, ni nadie que se apellide Zurbarán. El único tendero declarado como tal es Bartolomé Domínguez, domiciliado en la calle Esperanza. Isabel Márquez hubo de irse con Francisco a Sevilla y ha de tratarse de la “Doña Isabel de Zurbarán” censada en el domicilio del pintor en el callejón del Alcázar en 1630<sup>21</sup>. Sus sobrinos habrían de vivir con su madre, María González, que no fallece hasta 1660; se trata de Agustín, Sebastián, María y Francisco. Este último, nacido en 1618, hubo de fallecer antes de 1634, año en el que comienzan los registros de difuntos; los dos primeros se hicieron religiosos y sobre ellos hubo de mantener el artista una notable ascendencia, pues Sebastián ingresaría, seguro que

---

<sup>17</sup> Para la evolución jurisdiccional de Fuente de Cantos puede consultarse nuestro trabajo “Luchar contra el Señor. Movimientos antiseñoriales en Fuente de Cantos en el siglo XVII”, *Norba. Revista de Historia* (Universidad de Extremadura), nº 16, vol. 2, 2003, pp. 421-432.

<sup>18</sup> RODRÍGUEZ GRAJERA, A. “Fuente de Cantos en tiempos de Zurbarán”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Francisco de Zurbarán...* (pp. 23-42), p. 26.

<sup>19</sup> [anónimo] “Relación de las fiestas reales de toros y cañas celebradas en 2 de octubre de 1620” y “Relación segunda de las mismas fiestas”, *Archivo Hispalense*, t. III, 1887, pp. 119-164.

<sup>20</sup> AGS, Mercedes y Privilegios, lg. 287.

<sup>21</sup> MONTOTO DE SEDAS, S. *Zurbarán, nuevos documentos para ilustrar su biografía*, Sevilla, 1922, p. 13.

con su ayuda, en un convento sevillano que conocía de sobra, la Casa Grande de los mercedarios calzados, mientras que Agustín fue clérigo de menores en Fuente de Cantos y no portó los apellidos de su padre, sino los de su tío, y además los dos: Zurbarán y Salazar. Por último, María será la única que aporte descendencia y prolongue la estirpe del pintor en su villa natal, aunque sus hijos ya no llevaron el apellido Zurbarán<sup>22</sup>.

La desaparición de la práctica totalidad de su familia hubo de distanciar lógicamente al pintor de su localidad natal, de modo que, una vez vecindado en Sevilla, hasta el momento no se ha encontrado testimonio alguno que lo relacione con aquella. Este sería el momento de preguntarse cómo estaba influyendo y cómo va a seguir influyendo en su obra su entorno familiar, sus vivencias en Fuente de Cantos y también en Llerena. La historiografía de su tierra ha sido la que más ha sentido la necesidad de responder esta cuestión; quizá frustrados por la ausencia de grandes obras de su autoría en la región, exceptuando la serie jerónima de Guadalupe, autores como Cascales Muñoz y Arturo Gazul, por citar a los pioneros, acentuaron en su momento no solo la *extremeñidad* de Zurbarán como individuo, sino también el carácter extremeño de su producción<sup>23</sup>.

Otros muchos autores han profundizado en ello señalando qué rasgos estilísticos beben directamente en las fuentes de su hábitat, esto es, la casa familiar, la mercería de su padre, las calles y casas encaladas de una población mediana del sur extremeño con una fuerte impronta agraria, la horizontalidad del paisaje, las tierras secas, los cielos claros, la constancia, rudeza y honradez del labrador (“el inmenso artista fue un labrador en su arte”, diría de él Arturo Gazul<sup>24</sup>), los rostros de quienes trabajaban de sol a sol, la humildad de los pobres, la simplicidad de los humildes... Así, abundando en el detalle de cuáles serían sus caracteres innatos, se ha destacado su facilidad para dibujar los textiles y conferirles rasgos volumétricos, su predilección por los blancos, su gusto por los utensilios cotidianos, su realismo de rudeza campesina, la simplicidad de medios con la que resuelve composiciones complejas, su técnica naturalista, la luz que baña de forma magistral sus figuras, la tactilidad de los objetos, o la dureza áspera de los cuerpos y rostros. Se ha destacado que su obra posee el encanto de las cosas sencillas, que desprende el aroma antiguo de las “casas pueblerinas”, e incluso, aunque sin ánimo de ofender, se le considera “palurdo y pobre, provinciano irremediable del gran siglo barroco, ingenuo y tierno, de gusto

---

<sup>22</sup> LAMILLA PRÍMOLA, J. “La familia de Francisco de Zurbarán...”, p. 396.

<sup>23</sup> CASCALES Y MUÑOZ, J. *Francisco de Zurbarán. Su época, su vida y sus obras*, Madrid, 1911. Sobre los artículos de Arturo Gazul véase el trabajo de Francisco J. MATEOS ASCACÍBAR en estas mismas actas. También sobre este particular, vid. GAYA NUÑO, J.A. “Para una teoría sobre el extremeñismo de Zurbarán”, *Revista de Estudios Extremeños*, XVII-2 y 3, 1961, pp. 247-256.

<sup>24</sup> “Hombres de labor. De Zurbarán a D. Antonio Carrasco”, *Correo de la Mañana*, 16 de agosto de 1925.

aldeano”<sup>25</sup>. En fechas recientes, sin embargo, se ha dicho de él que “a su manera, fue un artista extremadamente moderno”<sup>26</sup>.

Recordemos que en la España del siglo XVII más del ochenta por ciento de la población vivía en el medio rural, por lo que el contexto que vio nacer y crecer a Zurbarán es prácticamente el mismo que conoció la mayoría de los españoles. En la actualidad, este medio, minoritario y menos vanguardista que el urbano, es posible que haya adquirido rasgos exóticos, pero en el siglo del Barroco la rusticidad era la norma. Y dentro de la ruralidad en la que se mueve nuestro artista en sus primeros treinta años de existencia, tanto él, maestro artesano, como su familia de mercaderes, oficios éstos tan urbanos a fin de cuentas, componían la parte más dinámica de la sociedad. Sin embargo, y lejos de querer contradecir la existencia de caracteres innatos o contextuales en su estilo, a nosotros nos resulta más evidente que la verdadera herencia familiar fue precisamente la dimensión mercantil que tiñe tanto la vida como la obra de Zurbarán. Sería, además, una herencia paterna, puesto que su talento, atendiendo al artículo de Antonio Manuel Barragán en este mismo volumen, parece más bien una aportación de su familia materna, si es que los genes tienen en estos ámbitos un papel significativo.

Zurbarán, de hecho, no solo vivió de la pintura, sino también del comercio, y sabemos a través de la documentación original que los investigadores han venido revelando en los últimos años, que vendió más o menos lo mismo que su padre: esencialmente casas, tierras y artículos de mercería. Lo hizo en Llerena (casas, tierras en Pallares), profundizó en este negocio durante su larga estancia sevillana (inmuebles urbanos y rústicos), exportó utensilios de pintura y cuadros de otros autores a las Indias, y aún en sus últimos años en Madrid intermedió en el abasto de artículos de seda con los tenderos de la Puerta del Sol y ejerció como perito en la tasación de testamentarías. En sus últimas voluntades se hace referencia a varias partidas que se le adeudan por el tráfico de mercaderías.

Los pasajes mejor conocidos de su biografía muestran también su apego al interés económico, aunque tampoco se trata de ninguna rareza en su época. Nos referimos sobre todo a sus matrimonios, todos los cuales fueron ventajosos: María Páez, su primera mujer, era mayor que él, y aunque no era rica su familia estaba bien relacionada con el concejo y con el clero, por lo que le sirvió a un jovencísimo Zurbarán para introducirse en los ambientes llerenenses. La segunda, Beatriz de Morales, viuda y también con más años, además de cuidar a sus tres hijos pequeños aportó riqueza material y prestigio social. La tercera, Leonor de Tordera, era otra viuda bien

---

<sup>25</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. *Francisco de Zurbarán*. Colecc. *El arte y sus creadores*, nº 17, Madrid, 1993, p. 124.

<sup>26</sup> La calificación corresponde a Beat Wismar, director del Museum Kunstpalast de Düsseldorf, contenida en un artículo sobre una próxima exposición de Zurbarán en Alemania en el diario *Hoy* con fecha de 4 de marzo de 2015, p. 34.



posicionada. Los matrimonios de los hijos que logró casar, los tres de su primera mujer, fueron igualmente propicios.

Algunos autores consideraron en su momento que Zurbarán no solo había sido el intérprete ideal de la espiritualidad católica, sino también un místico él mismo, de forma que la elección preferente de la temática religiosa para su obra respondería a su vocación de servicio a la Iglesia. Sin embargo, el artista lo único que hace es adaptarse al mercado, un mercado que en Sevilla y en la mayor parte de España estaba dominado por el clero secular y regular, y no por la aristocracia o la burguesía. De haber trabajado en Holanda, sin duda se habría centrado en los retratos y en los bodegones. Pero nació en el país de la Contrarreforma y el arte había de servir de instrumento didáctico para explicar los valores del cristianismo. Todos los pintores del Barroco, excepto Velázquez (y éste por motivos obvios), trabajaron sobre todo para la Iglesia. Desde mediados de los años treinta, Zurbarán exporta también sus obras y las de su taller, así como las de otros pintores, a América, otro mercado emergente. Su traslado a Madrid en torno a 1658 tiene también como objetivo aproximarse a los nuevos demandantes de cuadros.

El taller es precisamente otro indicio relevante de esta mentalidad mercantil. Desde mediados de los años veinte, y al menos hasta finales de los cuarenta, regentó un obrador con oficiales y aprendices suficientes como para atender de forma simultánea a varios e importantes clientes<sup>27</sup>. Su forma de trabajar y la ingente cantidad de lienzos salidos de ahí nos aproximan a un concepto del arte de la pintura cercano a lo industrial, pues sacrifica la autenticidad en beneficio de la producción, dificultando hasta hoy mismo la tarea de separar lo que se debe a su mano de lo que no. Sus contratos de obras son escrituras perfectamente diseñadas desde un punto de vista comercial, en los que nada, incluyendo por supuesto los pagos, pero también el programa iconográfico, se dejaba a la improvisación. La valoración de los encargos dependía del alcance concreto de su participación como maestro y la de su taller, lo que también solía especificarse en los contratos. En definitiva, Zurbarán podría ser un místico, pero también un defensor cerrado de sus intereses materiales.

De hecho, no fue sino la crisis general del siglo XVII la que motivó el declive de nuestro artista, o mejor dicho, el declive de su *factoría* de pinturas, pues Zurbarán en persona continuó atendiendo encargos prácticamente hasta su muerte. Sus problemas de liquidez son ciertos, pero en su testamento no aparecen acreedores, sino deudores, acumulando impagos en las ventas de obras y mercaderías. La crisis del *siglo de hierro*, acentuada en sus décadas centrales y amplificada en las ciudades, y específicamente en Sevilla, con el desplome de la artesanía y del comercio, le afectan en mayor medida que la caducidad de su estilo o la competencia de nuevos valores

---

<sup>27</sup> NAVARRETE PRIETO, B. "La mecánica de trabajo en el obrador de Zurbarán", en *Zurbarán ante su centenario [1598-1998]*, Seminario de Historia del Arte, Fundación duques de Soria, Valladolid, [1997], 1999, pp. 115-145.

como Murillo, como tantas veces se ha señalado. La crisis también afectó a la iglesia, que lucha con desigual éxito por mantener su inmunidad fiscal y afronta las críticas del arbitrista y de las Cortes de Castilla por inmovilizar una parte importante de la riqueza nacional. De hecho, fue el Reino en Cortes quien puso como condición en las escrituras de millones pactadas con el rey la prohibición de fundar nuevos conventos<sup>28</sup>, lo que redujo de forma considerable la demanda de obras de arte y convirtió a Zurbarán en un pintor irrepetible.

## II. FUENTE DE CANTOS EN TORNO A 1664

No poco se ha discutido sobre el potencial económico de Zurbarán en el momento de su muerte. El contenido del inventario de sus bienes defraudó en su día a María Luisa Caturra, pero actualmente, con una visión más realista de lo que era la España de mediados del siglo XVII, se considera que sus posesiones nada tendrían que envidiar a las propias de individuos de cierto rango social<sup>29</sup>. Su testamento no da muchas pistas sobre ello pero hay un detalle importante, unas mandas que los historiadores de la muerte utilizan para calibrar el poderío económico del otorgante. Se trata del número de misas que éste encarga que se digan por su alma. En el caso de Zurbarán son doscientas, lo que es un número considerable. De hecho, si hubiera fallecido y se hubiera enterrado en su villa natal, podríamos considerarlo un vecino acomodado, pues solo uno de los veintinueve fallecidos en 1664 llegó a disponer un número mayor de sufragios<sup>30</sup>.

Se trata de un caso excepcional: el maestre de campo D. Felipe Vicentelo de Leca, hermano de D. Juan Antonio, conde de Cantillana y señor de la villa, quien hace de albacea y se compromete a pagar dos mil misas por su alma. Después de casi cuarenta años de señorío y de muchos conflictos con la oligarquía local, sus titulares parecen mostrar un cierto arraigo, lo cual no contribuyó a disminuir, más bien lo contrario, las tensiones. De los demás fallecidos, solo el presbítero Alonso García llega a igualar el número de doscientas misas dispuesto por Zurbarán en Madrid.

Zurbarán se enterró en la iglesia del convento de recoletos de Madrid, ya desaparecido. En Fuente de Cantos se hubiera enterrado en la iglesia mayor de Santa María, luego de la Granada. En la actualidad no se conserva vestigio alguno de su antigua función como cementerio, que se prolongó hasta 1821. Los rituales se

---

<sup>28</sup> *ESCRITURAS, acuerdos, administraciones y súplicas de los servicios de veinte y quatro millones ... que el Reino hizo a Su Majestad en las Cortes que se propusieron en 8 de febrero de 1649...*, Madrid, eds. de 1659, 1734 y 1742. Quinto género, condición 1ª: "Que el estado eclesiástico contribuya en este servicio"; condición 45: "Que por el tiempo de este servicio no se dé licencia para nuevas fundaciones de monasterios".

<sup>29</sup> DELEDA, O. *Francisco de Zurbarán, pintor, 1598-1664*, Madrid, 2007, p. 55.

<sup>30</sup> Los datos que siguen proceden del Ex-Archivo Parroquial de Fuente de Cantos, libro 1º de Difuntos, 1634-1691, año de 1664.

ejercitaban en relación al dinero que pudiera aplicar el difunto (manifestado en sus últimas voluntades) o su familia. El balance responde fielmente al contexto de penuria en el que se encontraba la villa: de aquellos veintinueve hay ocho declarados manifiestamente pobres y cuatro menores, todos los cuales se entierran con escasa pompa, más otros dieciséis que no testaron, bien por no tener bienes, bien por enfermedad, quedado expuestos a la generosidad de sus familias. Este era el caso habitual de las mujeres, que suman catorce.

El ritual habitual consistía en el acompañamiento del cadáver desde su casa hasta la iglesia por la hermandad de curas de la parroquia, haciendo por el camino un número de paradas para rezar un responso (posas) que podían ser tres, seis, ocho o doce, dependiendo de la tarifa elegida. Una vez en la iglesia se le dicen una o dos misas cantadas de cuerpo presente y se le reza, siempre que lo haya dejado dispuesto, una vigilia de tres lecciones. Se le entierra en una sepultura situada en la nave, cuanto más próxima al altar mayor más cara, o bien, si no tiene con qué pagarla, en el cementerio anexo. Lo normal es que se le dediquen otras dos misas cantadas a los quince días, dos cantadas y quizá alguna más rezada al cabo de año y un número muy variable de misas rezadas por su alma repartidas a lo largo del año, con la posibilidad de dejar también sufragios por devociones concretas, la más común de las cuales eran las Ánimas del Purgatorio. En Fuente de Cantos, ningún vecino se fue al otro mundo sin que al menos los sacerdotes le dedicaran tres posas por el camino y dos misas cantadas de cuerpo presente. Los demás tenían el entierro que podían costearse.

La cifra de veintinueve fallecidos en Fuente de Cantos en 1664 puede considerarse baja en el contexto secular, pero advirtamos que este año no hay anotación de los párvulos. Contrasta en todo caso con la cifra de bautizados, noventa y cuatro, una de las más altas, sumando los matrimonios un total de veintiséis<sup>31</sup>. Los datos de este año, y en general los de la década de 1660, podría invitar a describir una situación optimista sobre el estado de la población, pero lo cierto es que la misma venía de atravesar una profunda depresión, que parece tocar fondo ahora, y de la que aún no se había recuperado a comienzos del siglo XVIII, como puede percibirse en el siguiente cuadro:

---

<sup>31</sup> La cuantificación de las variables puede consultarse (aunque suma treinta y un fallecidos en 1664, dos más que nosotros) en LAMILLA PRÍMOLA, J. *Fuente de Cantos: su historia con nombres y apellidos*, Badajoz, 2014, pp. 351-365. Estudios demográficos del siglo XVII los tenemos en RODRÍGUEZ GRAJERA, A. "Fuente de Cantos en tiempos de Zurbarán...", y PÉREZ MARÍN, T. "Fuente de Cantos en el siglo XVII", *Actas VI Jornada de Historia de Fuente de Cantos*, Badajoz, 2006, pp. 7-65.

TABLA I: EVOLUCIÓN DEMOGRÁFICA DE FUENTE DE CANTOS, 1598-1712<sup>32</sup>

AÑO	Nº VECINOS
1588	948
1591	900
1598	699
1612	700
1625	549
1631	591
1646	500
<b>1666</b>	<b>393</b>
1712	435

Así pues, la villa contaría en torno al año de la muerte de Zurbarán con poco más de la mitad de los vecinos que tenía cuando nació, menos aún en relación a los padrones anteriores a la gran crisis de mortalidad de la última década del siglo XVI. No todos los recuentos de población disponibles son fiables por igual, y en alguno de ellos, como el de 1666, no aparecen los eclesiásticos, pero la disminución poblacional es más que evidente. La villa tendría entonces alrededor de mil quinientos habitantes. A las causas generales de la mortalidad catastrófica, las consabidas epidemias, guerras y crisis de subsistencias, en Fuente de Cantos se añaden sus padecimientos bajo el gobierno de los Cantillana, iniciado en 1626, sin desmerecer lo ocurrido durante las anteriores pertenencias señoriales. Además de los constantes conflictos jurisdiccionales, que no pocas veces desembocaron en episodios de violencia callejera, la población soportó una mayor presión fiscal y una menor accesibilidad a los recursos públicos, sean tierras de propios, de comunes o de la encomienda santiaguista, que pasó igualmente a manos particulares. Lo cual provocó un empobrecimiento general y la marcha de al menos cuarenta familias a localidades próximas como Montemolín, fenómeno que tenemos claramente documentado durante la década de 1640<sup>33</sup>.

El padrón de 1666 nos proporciona también otros datos que permiten conocer mejor el pueblo que ya no conoció Zurbarán, y podemos compararlos con los del padrón de 1625, año en el que el pintor aún se movía por estos contornos.

<sup>32</sup> Los datos de 1588, 1625 y 1666 proceden de los padrones confeccionados para esos años y a los que ya hemos hecho o haremos referencia. Los demás se han extraído de las obras citadas en la nota anterior y de la monografía de BLANCO CARRASCO, J.P. *Demografía, familia y sociedad en la Extremadura moderna, 1500-1860*, Cáceres, 1999, pp. 430 y 440.

<sup>33</sup> LORENZANA DE LA PUENTE, F. "Luchar contra el señor...", pp. 430-431.

TABLA II: FUENTE DE CANTOS EN 1625 Y EN 1666<sup>34</sup>

	1625	1666
Nº de vecinos	549	393
Eclesiásticos	38	No constan
Nobles	11	22
Oficios municipales	Corregidor (1) Alguacil Mayor (1) Regidores (10)	No constan
Licenciados y doctores	10	2
Hogares encabezados por mujeres	118 (21,5%) 35 solteras (6,4%) 65 viudas (11,8%) 18 casadas (3,3%)	73 (18,6 %) 38 solteras (9,7%) 35 viudas (8,9%)
Nombres de hombre más frecuentes	Juan (103) Alonso (70) Francisco (62) Diego (41) Cristóbal (37) Pedro (37) Bartolomé (24)	Juan (75) Francisco (29) Alonso (23) Diego (21) Bartolomé (19) Pedro (19) Cristóbal (16)
Nombres de mujer más frecuentes	María (11) Isabel (8) Leonor (5) Ana (4)	María (6) Ana (3) Francisca (2) Catalina (2)
Apellidos más frecuentes	García (78) Martín (67) Domínguez (46) Sánchez (37) González (28) Rodríguez (28) Guerrero (27) Hernández (27) Navarro (27) Del Corro (26)	Sánchez (24) Domínguez (23) Navarro (20) García (18) González (18) Hernández (16) Martín (16) Díaz (13) Guerrero (13) Rodríguez (11)
Apodos	La Gordita, La Rica, Granoduro, Cabelera, Perulero, El Toquero, El Flamenco, Chinchilla, La Coca, Barbapana, Cachorro, La Cachorra	Barrabás, Barragana, Bejino, Borrega, Briosas, Cabeceras, Candelera, Chaparra, Escándalo, Garbanzo, Gavilán, Libretas, Mangrande, Maribuenas, Olano, Palanca, Payo, Perchas, Ronda, Rubialas, Sotila, Tudía, Zajinos,
Oficios citados	Corregidor, Comisario del Sto. Oficio, Médico, Cura, Clérigo, Regidor, Notario Sto. Oficio, Arriero, Porquero, Pastor, Hortelano, Herrador, Sastre, Herrero, Carpintero, Ollero, Cerrajero, Barbero, Trabajador, Labrador, Zapatero, Tejedor, Tendero, Albañil, Tundidor, Criado, Mayoral	Zapatero, Porquero, Albañil, Arriero, Hortelano, Tejedor, Teniente, Trillador, Vaquero, Alférez, Barbero, Capataz, Cardador, Carpintero, Criado, Doctor, Fiscal, Herrador, Herrero, Sastre
Procedencias	Portugal (5), Calera, Usagre (3), Don Benito, Fuentes, Galicia, Llerena, Montemolín (2), Bienvenida, Lebrija, Llera, Salvatierra, Santa Olalla, Zafra (1)	Portugal (3), Francia (2), Herrera (2), Villanueva del Fresno (2), Zafra (2), Azuaga, Bienvenida, Bodonal, Cala, Calera, Calzadilla, Cazalla, Feria, Galicia, Jerez, Lebrija, Salvatierra, Sevilla (1)

<sup>34</sup> Elaboración propia. Fuentes: el padrón de 1625 fue confeccionado entre el 23 y el 30 de abril para el reparto de un donativo con el que se recaudaron 3.984 reales (AGS, Contadurías Generales, lg. 116, ff. 471 y ss). El padrón del 4 de agosto de 1666 se compuso para repartir los 4.140 reales que correspondían a la villa por el servicio ordinario; los tres repartidores nombrados por el cabildo fueron el licenciado D. Luis de Escobar, Alonso Navarro de las Beatas y Bartolomé Mateos (AHN, Consejos, lg. 26.032, exp. 1, ff. 118-125).

Tengamos en cuenta que los padrones fiscales se hacen simplemente para repartir un tributo y no para dejar constancia del estado demográfico, social y económico de una población, como hubiéramos pretendido los historiadores. Esto significa que tales documentos proporcionan datos precisos como el número de vecinos y otros muchos que no lo son y proceden de nuestras deducciones, y son por tanto discutibles. Por ejemplo, no se computan habitantes sino vecinos, esto es, unidades familiares; el descenso demográfico entre ambas fechas es evidente, pero tengamos en cuenta que en todo repartimiento fiscal hay ocultaciones. Teniendo en cuenta esta prevención, podríamos decir que el padrón de 1625 da un resultado más completo, pues se trataba de repartir un donativo que pagan todos los vecinos (aunque en esencia se trate de una aportación voluntaria), mientras que el servicio ordinario, para el que se hace el padrón de 1666, solo lo pagan los pecheros, quedando excluidos los eclesiásticos e individuos de nobleza probada, aunque sí es cierto que aparecen bastantes hidalgos. Es más, parece haber más nobles en 1666 que en 1625; no sería raro, pues este colectivo creció a lo largo del siglo debido a las ventas de títulos practicadas por la corona, pero creemos que en el listado de 1625 se podrían sumar algunos más entre los que figuran en el apartado de regidores. Lo contrario ocurre con los licenciados y doctores, bastantes menos en 1666, pero su ausencia coincide con la de los eclesiásticos, que son quienes engrosan este apartado.

El corregidor que figura en el padrón de 1625 es el representante del señor, por entonces Romano Altamirano; el alguacil mayor y los regidores, sin embargo, son de nombramiento real. Esta disparidad de procedencias potenció aún más los conflictos entre ambas partes, mientras que el patronazgo que el señor pretendía exhibir de los establecimientos eclesiásticos motivó la enemiga del otro grupo oligárquico, el clero, bastante numeroso, como podemos observar, y eso que no se anotan los frailes del convento de San Diego ni las monjas de la Concepción. En 1666 se le añadirían las monjas del Carmen, aunque sus dependencias conventuales aún no estuvieran concluidas. Una prueba del potencial económico de los grupos privilegiados (y de las desigualdades sociales tan acusadas) está en el montante de su contribución en 1625 (pagar era obligatorio, pero la cantidad que aportaba cada uno era voluntaria): los individuos del ayuntamiento contribuyen de media con 92 reales cada uno, los eclesiásticos con 23,37, y el resto de vecinos con 4,36. Dicho de otra manera, los dos primeros (9% de los vecinos) aportan el 45% del total recaudado.

Los hogares encabezados por mujeres son numerosos en ambos casos, pero en el segundo han aumentado los de mujeres solteras, y es que la penuria económica dificultaba el acceso al matrimonio. De todas las mujeres, solo conocemos los nombres de las solteras, y no siempre, pues las demás son simplemente “la viuda de...” o “la mujer de...”; esto último expresa que el marido estaba ausente en el momento de confeccionar el padrón, cosa que, por otra parte, deja de anotarse en el de 1666. Los hogares matriarcales eran más pobres (hay, no obstante, significativas

excepciones), como lo demuestra que la contribución de las mujeres sea inferior a la de los hombres, situándose en torno a los dos reales de media.

La falta de nominación de las mujeres evita que podamos ofrecer para ellas un listado de nombres frecuentes mínimamente completo, al contrario que para los hombres. Centrándonos, pues, en éstos, observamos pocas diferencias entre las dos fechas: los nombres se repiten, aunque variando su posición. El de nuestro pintor, Francisco, es el tercero más frecuente en 1625 y el segundo en 1666. En los apellidos existen más variaciones; sorprende ver cómo han decaído algunos, sobre todo uno muy peculiar en Fuente de Cantos: los del Corro, familia oriunda de Cantabria establecida en esta villa a mediados del siglo anterior. Muchos de ellos desempeñaron puestos relevantes en la administración civil y eclesiástica de la población, de la provincia e incluso de la Corona<sup>35</sup>. Solo cuatro se avecindan en 1666, cuando en 1625 eran veintiséis; este linaje se extinguirá en el siglo siguiente, no sin antes haber proporcionado a la villa poderosos vástagos como la fundadora del convento del Carmen y el conde de Montalbán, título concedido por el rey a D. Alonso del Corro Guerrero, hacendado y mecenas, en 1729.

El segundo apellido que a veces se añade a los vecinos censados tiene una interpretación confusa, pues puede ser realmente un apellido, pero también un apodo o un topónimo, el de su procedencia. En base a ello, y con todas las prevenciones posibles, hemos completado los tres apartados siguientes: apodos, oficios y procedencias. En cuanto a los primeros, no sorprende que sea mayor la información que proporciona el padrón de 1666, pues aún contando con menos vecinos es un documento de régimen interno elaborado por naturales de la villa (al contrario que el de 1625), más familiarizados con estas cuestiones. Comparando ambos listados, ningún apodo se repite entre ellos (aunque existen proximidades fonéticas), por lo que no es descartable que fuesen apelativos, quizá ideados para identificar a individuos con nombres y apellidos corrientes, que desaparecieron con quienes los portaron. No obstante, algunos de los de 1666 sabemos que sí tuvieron continuidad.

En cuanto a los oficios, la fuente utilizada no es la idónea para estudiar la composición socio-profesional de la población. Su anotación se utiliza aquí, como los apodos, para clarificar la identificación de ciertos vecinos. Predominan las referencias a los sectores secundario y terciario, quizá por el hecho de sobresalir en un contexto agropecuario. Y en cuanto a las procedencias, la información tan solo proporciona algunos indicios sobre la movilidad social en ambas fechas. Aún quedaban gentes procedentes de Villanueva (existe una referencia concreta a “las tejedoras de Villanueva”), que entendemos debe ser Villanueva del Fresno, población destruida en

---

<sup>35</sup> Véase por ejemplo el artículo de Andrés Oyola contenido en estas mismas actas sobre D. Juan Escobar del Corro, así como los miembros de esta familia referenciados en la reciente obra de D. José LAMILLA PRÍMOLA, *Fuente de Cantos: su historia con nombres y apellidos...* También, BARREDO DE VALENZUELA, A. y CADENAS Y LÓPEZ, A.A. (DE) *Nobiliario de Extremadura*, Madrid, 1997, t. II, pp. 172-174.

1643 por los portugueses y después abandonada por sus habitantes, muchos de los cuales hallaron refugio en Fuente de Cantos<sup>36</sup>.

La trama urbana de la población puede estudiarse a través del padrón de 1625, que encuadra a los vecinos por calles, cosa que no hace el de 1666. El número de calles relacionadas es de diecinueve, pero no puede tomarse como un número exacto, pues hay denominaciones que en realidad agrupan a varios viales próximos entre sí. En la siguiente tabla comparamos la información del padrón de 1625 con el de 1588:

TABLA III: CALLEJERO DE FUENTE DE CANTOS EN 1588 Y 1625<sup>37</sup>

CALLEJERO DE 1588	CALLEJERO DE 1625	CORRESPONDENCIA ACTUAL
Llerena	Llerena	Llerena
Sta. María la Hermosa	Santa María	Nicolás Megía / Hermosa
Usagre	Usagre	Carmelitas
Sardanores	Sardanos	Laurel / Carrera
Espíritu Santo	Espíritu Santo	Espíritu Santo
Calzadilla	Calzadilla	Olmo / San Juan
Almenas	Almenas	Almenas
Caño de las Barrigas	Caño	Colón / Plaza de Colón
	Banegas	Barriga (Águilas)
	Remedios	(desaparecida)
Santa Ana	Esperanza	Esperanza / Zorrilla
Horno de la Poya	Horno la Poya	Calatrava / Huertas
La Sangre	Sangre	Sangre
San Marcos	San Marcos	San Marcos
Segura	Segura	Frailes
	Carnicería	Carniceros
Sn Julián	San Julián	San Julián
Misericordia	Misericordia	Misericordia
Martínez	Martínez	Martínez
Montemolín y El Cachiporro		Guadalcanal y Virgen de Guadalupe
Crimentes		Reyes Huertas

Como podemos comprobar en la tabla anterior, y situar en el plano (fig. 1), los cambios consisten en la aparición de tres nuevas calles y en la *desaparición* de otras tres. En realidad, estas últimas no creemos que se hayan quedado sin vecinos, a pesar del descenso demográfico habido, sino que habrán sido agregadas a su inmediata, la calle Martínez en el caso de Montemolín y Crimentes, y la calle Llerena en el del Cachiporro. En cuanto a las nuevas, Banegas parece ser una corrupción o mala

<sup>36</sup> A partir de 1668 vuelve a repoblarse esta villa fronteriza por sus antiguos moradores y otros nuevos, siendo Fuente de Cantos una de las localidades que más vecinos aportó, en total catorce, en este empeño: BARRETO HERNÁNDEZ, C. y LÓPEZ MONROY, H. *Villanueva del Fresno 1669-1704*, Badajoz, 2008, pp. 30-31.

<sup>37</sup> Elaboración propia. Los nombres de las calles de 1588 están en GARRAÍN VILLA, L.J. "Nuevas aportaciones...", pp. 379-388. Los de 1625, en la fuente ya indicada.



transcripción del término Barrigas, unida antes a efectos fiscales con Caño; la calle Carnicería podría asociarse hoy a la calle Carniceros; y la calle Remedios debe ser la que alojaba la ermita homónima. Tanto la calle como la ermita ya no se citan en la documentación del siglo XIX<sup>38</sup>, pero tenemos noticias de 1742 que las situaban (con la ermita amenazando ruina) “en medio de los dos conventos de religiosas, concepciones y carmelitas”<sup>39</sup>, casi con toda seguridad donde hoy se hallan la ermita de la Aurora y el Centro de Salud.

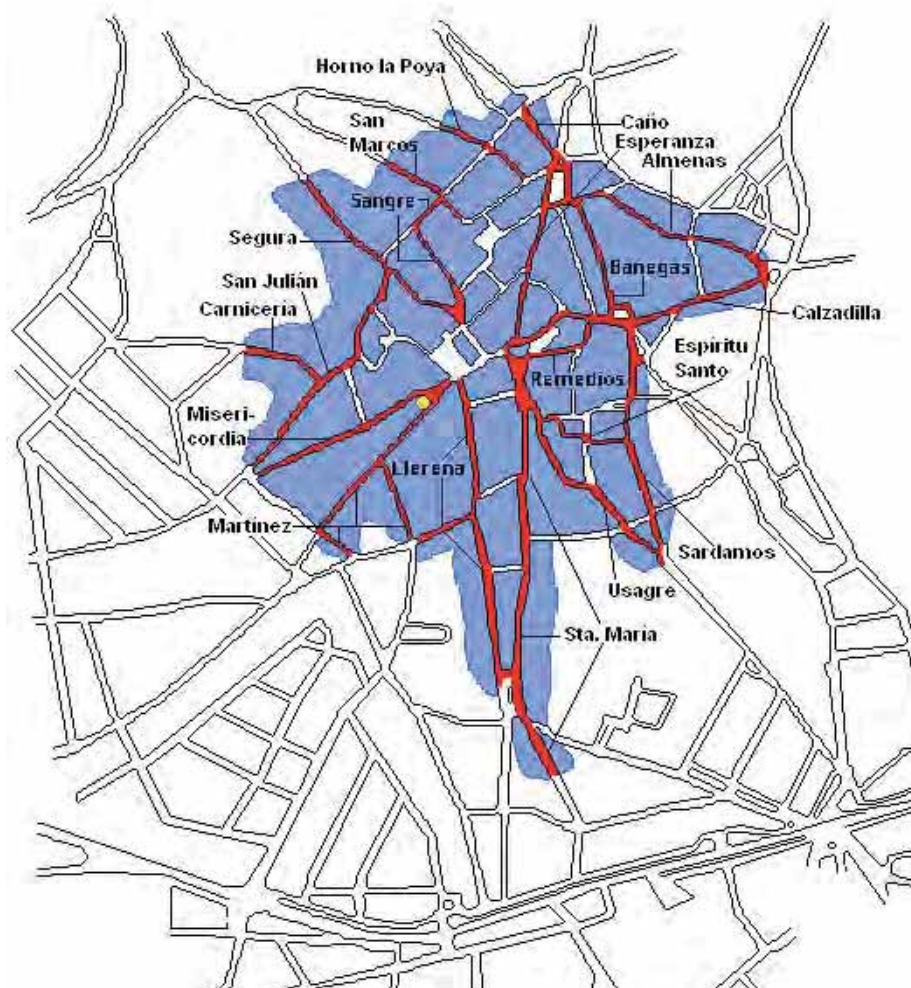


Fig. 1: Extensión estimada del casco urbano de Fuente de Cantos tomando como base el padrón de 1625, proyectada sobre el plano actual. Sombreadas en rojo las calles expresamente citadas. En la confluencia de las calles Martínez y Misericordia (señalada con un punto) se ubicaban las casas de morada de Luis de Zurbarán (elaboración propia)

<sup>38</sup> Puede compararse este callejero con el que ofrecimos, en base a otro padrón, para 1829: LORENZANA DE LA PUENTE, F. “Fuente de Cantos en 1829”, *Actas XI Jornada de Historia de Fuente de Cantos*, Badajoz, 2011, pp. 191-240.

<sup>39</sup> AHN, Clero, lg. 746, s.f. Su trayectoria quizá no fuera rectilínea, pues según un testimonio de 1674 la calle de los Remedios confluía con la calle Calzadilla (actualmente Olmo, Plaza del Olmo y San Juan), quedando cerca del “altozano del Olmo” (¿Plaza del Olmo?); por su parte, la ermita lindaba con el llamado “altozano del Chapinero” (que debe ser la actual Plaza del Carmen). La calle Remedios se llamaba antes “Nueva” (Ibidem, lg. 743).

Las calles más populosas eran las de Santa María, con sesenta y seis hogares, y a continuación Llerena con cuarenta y ocho. Pero en esta última es donde más elevada resulta la aportación media por vecino al donativo en cuestión, 6'17 reales, figurando a continuación la calle Martínez con 5'28. Hubo de ser en estas dos donde se concentrara una parte significativa de la oligarquía local, aunque no podemos descender al dato concreto por estar relacionados los eclesiásticos y regidores en sendos listados diferenciados y sin mención a su domicilio. Además de los capitulares concejiles, había una docena escasa de hidalgos, avecindados en cinco calles distintas, mientras que los oficios artesanales están repartidos entre todas ellas, por lo que no existen calles gremiales propiamente dichas. En el otro extremo, las calles donde menos se consigue recaudar son las de San Julián y Misericordia, con 3'28 reales de media por vecino.

Es desconcertante que ninguno de los dos padrones del XVII que venimos analizando destaque la presencia de mesoneros en una población que por su situación en la Ruta de la Plata debía tener forzosamente instalaciones para los viajeros. Sí se citan dos en el padrón de 1588, situándose entre las calles de la Sangre y San Marcos (debe ser donde hoy transcurre la calle Valencia)<sup>40</sup>. Volvemos a hallar dos mesones en un documento de 1610 en la calle Segura (hoy Frailes), muy cerca, por tanto, de los anteriores, y al menos uno de ellos estaba acondicionado para las caballerías<sup>41</sup>. La posición de los mesones en la parte suroeste de la población sugiere que el camino de la Plata no debía discurrir entonces por el trazado de la actual calle Real o travesía de la carretera nacional, sino por las calles Valencia y San Julián, las cuales todavía actúan de enlace entre los caminos de Calzadilla y de Calera, esto es, la primitiva ruta de la Plata. Existía otro mesón en la plaza mayor, perteneciente a Andrés López, y uno más, próximo a éste, en el "Altozano Plaza de el Rollo" (el nombre indicaría la presencia de una picota o rollo, símbolo de la jurisdicción de la villa), frente a la Puerta del Perdón de la iglesia parroquial, y que se conocía como el mesón del Toro<sup>42</sup>. No sabemos si esta denominación guarda relación con la celebración de festejos taurinos, cuya existencia en el Fuente de Cantos de Zurbarán parece sugerirla el hecho de que la calle de los Crimentes, citada en 1588, se conociera también como la del Coso o la del "corral de los toros"<sup>43</sup>. En 1700 se alude ya directamente a la calle Mesones (actual Isabel la Católica), situada al noreste y por tanto próxima al actual camino de la Plata y cañada real<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> GARRAÍN VILLA, L. "Nuevas aportaciones...", p. 384.

<sup>41</sup> AHN, Clero, lg. 752, s.f. Uno de ellos pertenecía a Juan Núñez de Ojeda y era conocido como el mesón de Franco.

<sup>42</sup> Este mesón lo hallamos en documentos fechados en 1606 (Ibíd., lg. 739, s.f.), 1613 (Ibíd., lg. 737, s.f., estaba regido entonces por la viuda de Pedro de Morales) y 1653 (Ib., lg. 739, s.f.). Debe ser donde hoy se halla el Bar Salas.

<sup>43</sup> Según informa un documento de 1601 (Ib., lg. 735).

<sup>44</sup> Ib., lg. 747, s.f.

Como decíamos, el padrón de 1666 no cita los nombres de las calles, pero disponemos para una fecha muy próxima de la conocida representación pictórica de la población realizada por el acuarelista Pier Maria Baldi, quien acompañaba a Cosme de Medici, gran duque de Toscana, en su viaje por España entre 1668 y 1669 (fig. 2). Puede apreciarse en ella que la extensión del caserío estaba próxima a llegar a la ermita de la Hermosa, a la izquierda, determinando el crecimiento de la villa hacia el noreste. El punto de atracción era la propia ermita o el trazado del camino de la Plata, que pudiera estar ya entonces fijado al este de la localidad, como parece apreciarse en la propia acuarela si nos fijamos en los individuos que van transitando por él o apostándose en su flanco izquierdo. De la ermita de la Hermosa, aún despejada de construcciones adosadas, resalta su cabecera cúbica con contrafuertes en las esquinas y cubierta a cuatro aguas, atisbándose la espadaña que tenía entonces, más simple que la actual. En el centro del dibujo está la parroquia, con su cabecero o “torre vieja” quizá almenado, recuerdo de su antigua función defensiva, y una torre al fondo de menor altura que la actual, que se terminó a finales del XVIII. La iglesia que figura a la derecha no puede ser la del Carmen porque aún no estaba terminada; por la forma del cabecero y de la espadaña y la orientación de la nave no puede ser sino la del convento de concepcionistas, actual Casa de la Cultura.



Fig. 2: Imagen de Fuente de Cantos de Pier Maria Baldi, 1668-1669<sup>45</sup>

El paso de Cosme de Medici por Fuente de Cantos entre 1668 y 1669, cuatro años después de la muerte de Zurbarán, no solo nos ha dejado la única imagen conocida que tenemos de la villa hasta tiempos recientes, sino también un valioso testimonio sobre su situación política y social, que es el siguiente:

“Desde Monasterio a Fuente del Canto otras tres leguas de tierras altas, pero llano. Su Alteza recorrió todo este camino de un tirón, y en él siempre anduvo cazando guiado por los cazadores de Santa Olalla, que mataron muchas codornices, abundantes

---

<sup>45</sup> SÁNCHEZ RIVERO, Á. y MARIUTTI, A. (Eds.) *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid, 1933, 2 tt.

en el pueblo. Fuente del Canto es un territorio de 200 fuegos, que pertenece al conde de Catillana [sic], quien hace un año se vio obligado a salir huyendo al haberse enfrentado con sus habitantes a causa del intento de un ministro suyo, que pretendía exigir una extorsión abusiva con la excusa de hacer los pañales a una hija recién nacida del Conde. Como en la actualidad no se fía de permanecer allí, reside en Madrid. El alcalde de dicha localidad es elegido por el pueblo, en lo que no interviene para nada el Conde”<sup>46</sup>.

El texto se queda corto en el recuento del número de hogares (ya hemos visto que es el doble de lo que indica) pero es preciso al anotar las causas de la rebelión contra el conde de Cantillana ocurrida en 1667, y que va a marcar el principio del fin del régimen señorial en Fuente de Cantos. El motivo radica, según este testimonio, en una exacción extraordinaria con motivo del nacimiento de una hija del conde, un tipo de gravamen de reminiscencias feudales que sin embargo era muy propio del personaje en cuestión, quien ya había exigido antes al concejo doce mil reales como aportación para los gastos de su boda<sup>47</sup>. El cronista del príncipe italiano atina al indicar que los oficios concejiles no dependen del señor, y es ahí precisamente donde radica la naturaleza de un enfrentamiento promovido esencialmente por la oligarquía local.

Los autos para averiguar lo ocurrido y castigar a los culpables fueron promovidos por el licenciado D. Juan de Henao, de la Real Audiencia de Sevilla, tras la querrela elevada al Consejo de Castilla por las autoridades locales después de reunir un cabildo abierto al que acudieron diez regidores y seis vecinos en nombre del común. Según los autos, los sucesos se desataron con la llegada el 7 de noviembre de 1667 de D. Manuel Vicentelo, hermano del conde, para cobrar unos efectos que se dice tenían como destino, no los pañales en cuestión, sino el ejército de Extremadura. Mientras despachaba con el escribano recibió la visita poco amistosa de los alcaldes ordinarios y de otros individuos que portaban armas de fuego. La discusión termina en un amotinamiento general que fuerza la huida, de noche, de D. Manuel y sus criados. El señor de la villa, D. Juan Antonio Vicentelo, acude en persona el día 12 con la finalidad de poner orden, persigue a los alcaldes en compañía de su hermano y otros dependientes (entre ellos D. Cristóbal del Corro), hiriendo de gravedad a uno de aquellos, Joan Gallardo. Pero el suceso volverá a repetirse: “se tocó a rebato y salió mucha gente de a pie y de a caballo en su seguimiento con escopetas, pistolas y otras armas

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, t. I, p. 234. El texto ha sido traducido del italiano por la profesora de la Universidad de Cagliari María Dolores García Sánchez, a quien agradecemos su trabajo. El original es así: “Da Monasterio a Fuente del Canto altre tre leghe di paese alto, ma piano. S. A. fece tutto questo cammino in una tirata, e per esso venne sampre cacciando condotti i cacciatori da Sant’Olalla, che ammazzarono molte cotornici, delle quali il paese è molto abbondante. Fuente del Canto è una Terra di 200 fuochi, che appartiene al Conte di Catillana, il quale un anno fa concitatosi contro gl’abitanti di essa per un attentato d’un suo Ministro, che voleva esigere un indebita estorsione a titolo di far le fasce a una bambina nata al Conte, fu astretto a partire fuggendo; e al presente non s’assicura di starvi, onde risiede in Madrid. L’Alcalde della suddetta terra è a elezione del popolo, ne il Conte vi ha che far mulla”.

<sup>47</sup> LORENZANA DE LA PUENTE, F. “Luchar contra el señor...”, p. 431.

disparándolas al dicho conde”. Resultó muerto de un arcabuzazo D. Albín Landero, alguacil mayor de sus estados, cuando trataba de contenerles, e hirieron a otros tres criados suyos, prosiguiendo la persecución hasta Monesterio<sup>48</sup>.

El juez sevillano, tras las primeras indagaciones, imputa y encarcela a ocho individuos, entre ellos a los dos alcaldes: D. Joseph de Porras, por los hidalgos, y Joan Gallardo Pizarro, por el estado general; así como al regidor perpetuo Joan García Rubiales y al alguacil mayor Benito Guerrero. Pero ninguno de ellos figura entre los penados cuando se dicte sentencia en 1675, cuatro años antes de que la villa rescate la jurisdicción y vuelva al realengo tras indemnizar a los Cantillana con treinta y cuatro mil ducados, la mitad de lo que le había costado un siglo antes a Núñez de Illescas, prueba obvia de lo mucho que se había devaluado el pueblo que acogió a los Zurbarán y que está a punto de despedirlos definitivamente. Todo parece indicar que fue la oligarquía local la que inició el motín, fundamentado en una nueva extorsión por parte del señor de la villa, dificultando todo lo que pudo la actuación de la justicia (eludiendo, por ejemplo, la custodia de los presos), pero que fueron otros los que asumieron las culpas. Por ejemplo, el abogado D. Luis Trejo del Corro (seis años de cárcel en el presidio de La Mámora) y otra serie de individuos condenados en rebeldía: Juan Sánchez, hijo de un molinero (seis años de galeras), Juan Pérez Serrano (cuatro años de destierro), otro Juan Sánchez (dos años de destierro), María de Salvatierra (doscientos azotes y cuatro años de destierro), Fabián Sánchez (seis años de galeras), Cristóbal González el Colorado (seis años de galeras), el fiscal Diego Hernández (cuatro de destierro y multa), Pedro Sánchez y Juan Manzano (ocho años de galeras y multa). El hermano del conde de Cantillana fue condenado, también en rebeldía, a ocho años en el presidio de Orán, pero las peores penas fueron para un tal teniente Ávila y Cristóbal Navarro Buendía, que tendrían que haber ido a la horca de no ser porque también se hallaban fugados:

“Le debo de condenar y condeno a que de cualquiera parte donde pueda ser habido, sea preso y traído a la cárcel pública desta villa y della sea sacado en bestia menor de albarda con soga a la garganta y pregonero que manifieste su delito, y llevado por las calles públicas y acostumbradas desta villa y traído a la plaza pública della, donde esté puesta una horca de madera de tres palos, y en ella sea puesto y colgado hasta que muera naturalmente, y ninguna persona de cualquier estado o condición que sea, sea osada a le quitar della, pena de la vida”<sup>49</sup>.

Uno de los hechos más llamativos del motín antiseñorial fue la implicación que involuntariamente tuvieron en él los últimos familiares de Francisco de Zurbarán en su villa natal, sus sobrinos Agustín y María, hijos de Andrés Guerra, su hermano mayor. Gallardo Pizarro hubo de refugiarse de las iras de los Cantillana en casa de aquellos, que por la descripción del lugar (traseras de la iglesia mayor, en dirección a la Casa de la Encomienda) ha de ser el inmueble situado entre las calles Misericordia

---

<sup>48</sup> AHN, Consejos, lg. 26.032, exp. 1-13.

<sup>49</sup> *Ibidem*, f. 17.

y Martínez, esto es, la casa de Luis de Zurbarán, abuelo de aquellos dos, que habían de vivir juntos a pesar de que María estaría entonces casada con su tercer marido, Francisco Ortiz Retamal. Dada la condición sacerdotal de Agustín (capellán y clérigo de grados y corona), Gallardo hubo de solicitar permiso al vicario de Tudía para que testimoniase. También solicitó interrogar a María, pero no constan sus declaraciones; en todo caso, hubo de ser testigo de lo que ocurrió.

Su declaración se produce el 13 de marzo de 1668. Agustín, que dice tener cincuenta y siete años, estaba en su casa sentado a la lumbre a las ocho de la mañana del 12 de noviembre de 1667 “tomando tabaco de humo” cuando entró el alcalde Gallardo huyendo del hermano del conde y de dos criados suyos, todos con las espadas desenvainadas. Los criados se quedaron junto al pozo situado en medio del corral de la casa mientras el perseguido bajaba a las caballerizas con Vicentelo pisándole los talones y Agustín intentando alcanzarles, viendo éste cómo aquel le daba tres cuchilladas a un alcalde que, apoyado en un pesebre, nunca soltó su vara alta de justicia, la que simbolizaba la jurisdicción real. El capellán logró agarrar el brazo del agresor “y le pidió por amor de Dios que dejase al dicho Juan Gallardo”, el cual, al tercer golpe, había puesto “las manos en el vientre diciendo: ay, que me ha muerto”. Apareció entonces el conde a las puertas de las caballerizas con la espada envainada preguntándole a Agustín por lo ocurrido y llevándose a continuación a su hermano y criados, a todos los cuales vio subir a sus monturas y encaminarse hacia el convento de monjas de la Concepción<sup>50</sup>.

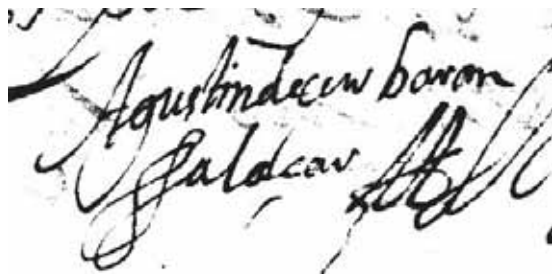
A handwritten signature in dark ink on aged paper. The signature is written in a cursive, calligraphic style. The first line reads 'Agustín de Zurbarán' and the second line reads 'Galdos' followed by a large, decorative flourish.

Fig. 2: Firma de Agustín de Zurbarán, sobrino del pintor y portador de sus dos apellidos, en los autos de la querrela del alcalde Juan Gallardo contra el hermano del Conde de Cantillana, señor de la villa. 13 de marzo de 1668 (AHN, Consejos, lg. 26.032, exp. 1-13, f. 16)

La intervención humanitaria de Agustín de Zurbarán salvó la vida del alcalde ordinario, al tiempo que su testimonio fue clave para condenar a D. Manuel Vicentelo al presidio de Orán. No creemos que acudiera al mismo, atento a que fue sentenciado en rebeldía, como ya dijimos, pero tampoco lo hizo a Fuente de Cantos; todo lo cual, por último, contribuyó a que la villa volviera pocos años después a la jurisdicción real dejando atrás un siglo de desvaríos señoriales.

Agustín falleció en 1672 y quedó dispuesto un entierro suntuoso de doce posas, honras cumplidas y quinientas misas rezadas, siendo albacea su cuñado. Tres años

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*, ff. 13-16.

después, con menor pompa, lo haría su hermana María. Con ellos se iría el recuerdo vivo del pintor de Fuente de Cantos, sustituyéndole una espesa e incomprensible capa de olvido. Hasta dos siglos después no comenzarán las tareas conducentes a la recuperación de su memoria.



Figs. 3 y 4: Partidas de defunción de Agustín y María de Zurbarán, sobrinos del pintor, los últimos con este apellido en Fuente de Cantos (Ex-Archivo Parroquial de Fuente de Cantos, libro 1º de defunciones, ff. 385 y 409).





**UN ILUSTRE CONTEMPORÁNEO DE ZURBARÁN: EL INQUISIDOR  
FUENTECANTEÑO D. JUAN ESCOBAR DEL CORRO**

*A DISTINGUISHED CONTEMPORARY OF ZURBARÁN: THE INQUISITOR FROM FUENTE DE  
CANTOS D. JUAN DE ESCOBAR DEL CORRO*

**Andrés Oyola Fabián**

Cronista Oficial de Segura de León  
andresoyola@hotmail.com

*RESUMEN: Juan Escobar del Corro (Fuente de Cantos, 1592-Córdoba, 1649) fue un inquisidor contemporáneo de Zurbarán (Fuente de Cantos 1598-Madrid, 1664). Consistirá nuestro trabajo en hacerlo presente en estas Jornadas de Historia de Fuente de Cantos, aportando la reseña de sus obras mayores y la transcripción y traducción del prólogo de su Tractatus Bipartitus, que versa sobre las pruebas de limpieza de sangre y pureza de linaje.*

*ABSTRACT: Juan Escobar del Corro (Fuente de Cantos, 1592-Córdoba, 1649) was a contemporary inquisitor of Zurbarán (Fuente de Cantos 1598-Madrid, 1664). It is our work to mention him in this Jornadas de Historia de Fuente de Cantos, providing an overview of his major works and the transcription and translation of the prologue of his Tractatus Bipartitus, which addresses cleanliness of blood and purity of lineage tests.*

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. 97-108  
ISBN: 978-84-606-9665-0



## I. INTRODUCCIÓN

Nuestro amigo y cronista oficial de Fuente de Cantos, Felipe Lorenzana, nos puso en la pista de este autor fuentecanteño, del que no teníamos noticia, aunque hace tiempo había pasado ante nuestros ojos. Gracias a ello hemos podido acceder al mismo, a su época y, digitalizadas, a sus obras. Por su trayectoria y por su obra hubiera encajado perfectamente en las recientes Jornadas de Historia de Llerena, dedicadas precisamente a la Inquisición.

Prácticamente contemporáneo de Francisco de Zurbarán, el pintor era seis años más joven y le sobrevivió otros quince. Cada cual en su trabajo alcanzó el renombre que de ambos conocemos, aunque la Historia, por razones obvias, haya magnificado a uno, aunque no olvidado a otro, como hemos podido comprobar. No sabemos si los dos paisanos llegaron a estar contacto en los diversos escenarios en que pudieron coincidir, como fueron la propia villa natal, Llerena, Sevilla y Madrid. Es más que probable que ambas familias se conociesen, dados la dimensión de la población, el relieve social de los Corro y las actividades comerciales del padre del pintor.

Tras nuestras pesquisas obligadas, descubrimos que su vida y, especialmente su obra, están presentes en la sociedad de su época, en asunto tan espinoso y recurrente como el de los estatutos de limpieza de sangre y, por tanto, en la historiografía que se ocupa del tema. Prueba de ellos es que la Biblioteca Virtual Cervantes ha digitalizado los dos tratados que del Corro escribió. Igualmente la Biblioteca Virtual del Patrimonio, del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes incluye también digitalizadas las obras de Juan del Corro. Y recientemente se han reproducido en colecciones de libros raros, estimados de interés histórico.

Por otra parte expondremos cómo autores de relieve que se han ocupado del problema judeo-converso y los estatutos de limpieza de sangre y estirpe han dado con la obra de Juan del Corro y a ella remiten repetidamente.

## II. APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA

Por los datos que sus propios escritos facilitan, Juan del Corro fue un personaje de curriculum sobresaliente. José Lamilla recoge en publicación reciente datos biográficos y curriculares mínimos, pero suficientes como para que dispongamos de elementos sobre los que apoyar nuestro trabajo<sup>1</sup>.

Nacido en Fuente de Cantos, comparte apellido con diversos personajes de la administración civil y religiosa, como mínimo de los tiempos de los Austrias y primeros Borbones.

---

<sup>1</sup> LAMILLA PRÍMOLA, J. *Fuente de Cantos: su historia con nombres y apellidos*, Badajoz, 2014, p. 157.

Juan del Corro estudió en el sevillano Colegio Mayor de Santa María de Jesús, fundado en 1505 por Rodrigo Fernández de Santaella. Un *Nobiliario de Extremadura* recoge en sus páginas varios personajes de este apellido que se dice oriundo de Asturias y Santander y se vincula a la provincia de Badajoz, en concreto a Mérida y Fuente de Cantos, donde sitúa al menos a siete personajes de este apellido, varios de ellos colegiales también del Santa María de Jesús, vinculados luego a la administración de Justicia y al Mundo inquisitorial de ambos lados del Atlántico<sup>2</sup>.

Ollero Pina, en su estudio sobre los estudiantes del Colegio comenta las dificultades que tuvo para entrar en el mismo, por las habladurías y tal vez acusaciones que desde Fuente de Cantos llegaron hasta Sevilla a propósito de su limpieza de sangre. Aparte de ello, afirma de su *Tractatus* que es la obra más importante que se escribió sobre el tema, coincidiendo totalmente con otros autores que trataremos<sup>3</sup>.

Para que sepamos de qué institución se trataba, reproducimos las palabras de un historiador de la misma:

“El Colegio, pensado inicialmente para acoger a estudiantes pobres, se fue transformando en una institución cerrada para los estamentos inferiores, en contradicción con sus orígenes. Los vínculos familiares y el estatuto de limpieza de sangre fueron convirtiendo a los colegiales en una “casta selecta”, destinada a cubrir las mejores plazas de la magistratura, de la política y de la jerarquía eclesiástica.”

“Sociológicamente, los colegiales no fueron nunca ni pobres, como quería el fundador, ni ricos pertenecientes a grandes familias. Por término medio, quienes ingresaban en el Colegio, eran miembros de una clase media no titulada, hijos de labradores de cierta fortuna, de funcionarios civiles, de profesionales liberales, todos ellos muy pagados de su vanidad, al saber que su futuro estaba asegurado por el mero hecho de haber obtenido la beca.”

Llegaría a ser catedrático del Colegio en el que se formó como letrado, aunque “para los colegiales, la cátedra era, como el Colegio, una simple etapa en su carrera profesional, se orientase ésta a la Iglesia o al Estado; nadie optaba a la cátedra como final de carrera.”

Efectivamente hizo carrera porque llegó a ser fiscal de los tribunales de Llerena, Córdoba y Zaragoza y terminó formando parte del propio Consejo Supremo del Santo Oficio.

Según Juan Manuel Valverde<sup>4</sup>, Juan del Corro fue clérigo de Santa María de la Granada de Llerena. Se conservan un Cristo de marfil y un cáliz en la que fue su fundación en Fuente de Cantos, el convento de Carmelitas, que, según Lamilla, no

---

<sup>2</sup> BARREDO DE VALENZUELA Y ARROJO, A. y CADENAS LÓPEZ, A.A. *Nobiliario de Extremadura*, Madrid, Hidalguía, 1997, t. II. También en LAMILLA PRÍMOLA, J. *Fuente de Cantos: su historia con...*, pp. 157 y ss.

<sup>3</sup> SERRERA, R.M. y SÁNCHEZ MANTERO, R. (Coords.) *V Centenario. La Universidad de Sevilla (1505-2005)*, Sevilla, 2005, p. 160.

<sup>4</sup> VALVERDE BELLIDO, J.M. *Fuente de Cantos, el pueblo de las espadañas*, colec. *Cuadernos populares*, nº 41, Mérida, Editora Regional, 1991, pp. 20-24.

llegó a ver levantado, empeño que llevó a cabo su hermana Juana. Este autor lo hace morir en Córdoba el 3 de diciembre de 1649, de donde sus restos fueron trasladados al convento carmelita de Fuente de Cantos.

### III. SU OBRA

Cuando hemos ido allegando información sobre su vida y obra, descubrimos un personaje y una producción de gran calado social y literario, según autores tan diversos como Solano de Figueroa, Domínguez Ortiz, Caro Baroja, Puyol Buil y otros.

Pronto localizamos una cita de nuestro autor en la obra de Solano de Figueroa, que toma al de Fuente de Cantos como autoridad a la hora de definir un asunto tan polémico como lo es el de los marranos o judeoconversos, en momentos en que, como se sabe, el asunto seguía en candelerero en la sociedad española<sup>5</sup>. Domínguez Ortiz lo cita repetidamente en su conocida obra sobre los conversos de Catilla. Tratando el impacto que alcanzó la Real Cédula de 22 de noviembre de 1623, se ocupa de la vida y obra de Juan Escobar que medió en el asunto con la publicación de su *Tractatus Bipartitus*.

Es rotundo al decir de ella que es "...la más extensa y documentada de las obras que tratan de la materia de estatutos e informaciones de limpieza..."<sup>6</sup>.

A continuación hace una breve semblanza biográfica y enjuicia de farragosa la exposición doctrinal del tratado, alejando su latín de aquel otro gran abogado que fue Marco Tulio. Le critica duramente el abuso del recurso al argumento de autoridad y lo califica de conservador moderado.

Más adelante refiere su polémica con Francisco de Amaya, que le atacó por su crítica al último párrafo de la cédula de 1623, en la *Antología* que escribió a este propósito. Escobar respondió publicando su *Antilogía* incorporada a la segunda de las obras que reseñamos más adelante, la de los tres tratados selectos<sup>7</sup>.

Domínguez Ortiz lo enjuicia como conservador moderado, aunque lo hace convencido defensor de los estatutos de limpieza. Con todo, dado que el tratado se dirige a explicar la real cédula de 1623 criticando los abusos en ellas permitidos, parece que no cayó muy bien entre los lectores y expertos más rigurosos.

Puyol Buil, a propósito de cambios que en 1643 se producen en la Inquisición española, lo hace también de pensamiento conservador, frente a los aires más liberales en asunto de limpieza de sangre que defendía el Conde-Duque de Olivares.

---

<sup>5</sup> SOLANO DE FIGUEROA Y ALTAMIRANO, J. *Historia eclesiástica de la ciudad y obispado de Badajoz*, 1664, ed. de F. Tejada Vizuete, Badajoz, 2013, p. 436.

<sup>6</sup> DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. *La clase social de los judeoconversos en Castilla en la Edad Moderna*, Madrid, 1955, pp. 109 y ss.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 193-194.

Acompaña la referencia de su *Tractatus*, añadiendo que pasó por los tribunales de Zaragoza, Llerena y Córdoba y lo hace colaborador del Consejo<sup>8</sup>.

Caro Baroja en su conocida obra sobre los judeoconversos citará repetidamente al de Fuente de Cantos en el capítulo dedicado a los Estatutos de limpieza. Comienza refiriéndose a él como “un letrado llamado Juan Escobar del Corro” para inmediatamente afirmar que “publicó el tratado más sistemático de cuantos conozco acerca de la “pureza de sangre” que define así...”, citando directamente en latín, que no traduce para el lector. Llega a recurrir a Escobar del Corro hasta en doce ocasiones, corroborando el juicio positivo sobre su obra que acabamos de exponer<sup>9</sup>.

Sirvan estas referencias para situar al personaje y a su obra, que reseñamos a continuación. Por vía documental, aportamos la reseña de su obra como mejor forma de proporcionar al lector información mínima, pero suficiente, desde los propios textos del autor.

#### IV. DESCRIPCIÓN DE SUS OBRAS

Está constituida por varios tratados que aglutinan otros menores.

##### *IV.1. Obra I: Tractatus bipartitus de puritate et nobilitate probanda secundum statuta s. Officii inquisitionis*

La portada del *Tractatus* incluye todo un despliegue de información y publicidad que vamos a transcribir y traducir para los lectores que no conozcan el latín:

<i>Transcripción:</i>	<i>Traducción:</i>
TRACTATUS BIPARTITUS DE PURITATE ET NOBILITATE PROBANDA SECUNDUM STATUTA S. OFFICII INQUISITIONIS, Regii Ordinum Senatus, Sanctae Ecclesiae Toletanae, Collegiorum, aliarumque Communitatum Hispaniae. Ad explicationem Regiae Pragmaticae Sanctionis, § [paragrapho]. 20 incipiente Y porque el odio a Domino nostro Rege Philippo IV. Latae Matriti 10 Februarii Anno Domini 1623. In cujus parte I agitur de natura, utilitate, fine et intelligentia Statuum Puritatis; recesenturque omnes species probationum, ex quibuspraedictae qualitates possunt et debent	“Tratado en dos partes sobre las pruebas de limpieza y nobleza según los estatutos del Santo Oficio de la Inquisición, del Consejo Real de Órdenes, de la Santa Iglesia de Toledo, de los Colegios y otras Comunidades de España. Para explicación de la Real Pragmática Sanción, párrafo 20 publicada en Madrid el 10 de febrero del año del Señor de 1623. En su primera parte trata de la naturaleza, utilidad, fin y conocimiento de los Estatutos de limpieza y se resumen todas las especies de pruebas, según las cuales deben y pueden probarse dichas calidades, según el

<sup>8</sup> PUYOL BUIL, C. *Inquisición y política en el reinado de Felipe IV. Los procesos de Jerónimo de Villanueva y las monjas de San Plácido*, Madrid, 1993, pp.352-353.

<sup>9</sup> CARO BAROJA, J. *Los judíos en la España Moderna y Contemporánea*, 1986, t. II, pp. 324 y ss.

probari, ex mente ipsorum Statutuuum, secundum jus commune.	pensamiento de los estatutos mismos, según el derecho común.
In II explicatur praedicta Pragmaticaper singulos §§[paraphos]in calceque adduntur utilissimae quaestionesde Officio Promotoris Fiscalis et de Officio Judicum circa judicandas Puritatis et Nobilitatis probationes; et tándem Instructio sermone vulgari edita, Ministris qui versantur in conficiendo informationes Puritatis utilissima. Editio ultima ab ipsomet auctore aucta et a mendis expurgata.	En la segunda se explica dicha Pragmática párrafo a párrafo y al pie se añaden cuestiones muy útiles sobre el oficio de promotor fiscal y el oficio de los jueces acerca de las pruebas de limpieza y pureza que han de juzgarse; y finalmente una Instrucción editada en lengua vulgar, muy útil para los ministros que se encargan de confeccionar los informes de limpieza y nobleza.
Auctore Jhoanne Escobar a Corro J.U.D. Fidei causarum censore, tunc in Llerenensi praetorio, nunc in Cordubensi, ac quondam apud Hispalenses SANCTAE MARIAE de Jesu Maximi Collegii Togato; ac in eius Universitate Decreti Cathedae propietario interprete; Fidei inquisitore, tunc in Llerenensi, nunc in Cordubensi praetorio	Autor Juan Escobar del Corro. J.Y.D. (¿), fiscal de las causas de fe, antes en el tribunal de Llerena, ahora en el de Córdoba, y titulado en el colegio máximo de Santa María de Jesús de Servilla y antecesor de la cátedra de Decretales de su Universidad.
Opus quidem et res difficilissima, in qua, velut magna, voluisse sat est, ut dixit Propertius, utilissimaquetam utriusque juris Caesarii et Pontificii Professoribus, Judicibus, Causidicis et caeteris in foro versantibus, quam Theologis, quibus plura, precipue in re morali, noviter explanata atque enodata traduntur.	Trabajo en verdad y asunto muy difícil, en el que, por desmedido, como dice Propercio, bastante es haberlo intentado, y muy útil tanto para profesores del derecho civil y eclesiástico, para jueces, abogados, y otros expertos de la Justicia, como para Teólogos a los que se le ofrecen muchos temas de nuevo tratados y solucionados, obre todos en asuntos de moral.
Lugduni, MDIXXXIII, sumptibus Rochi Deville et L. Chalmette.	Última edición, aumentada y corregida por el propio autor. Lión, 1733, costeada por Roque Deville y L. Chalmette"

El autor cita esta obra en uno de los prólogos de su segunda obra, fechada esta en 1642.

Dedica su obra a María Inmaculada: *Christianae Minervae, Semper virgini purae, immaculatae, nunquam haereditario naevo, aut aviti sanguinis infectae labecula.*

A la Minerva cristiana, siempre virgen pura, Inmaculada, nunca infecta por una mancha hereditaria ni por mancha de sangre de antepasados.

#### *Comentario:*

Gran paradoja. Ni por un momento se le pasa por la mente al autor que, aún siendo inmaculada de cualquier mancha según el entonces aún no definido dogma, la mujer divina a quien se dedican las más fervorosas alabanzas era judía por los cuatro costados, es decir, de aquella sangre que, según los estatutos de limpieza, manchaba o podía manchar la pureza de estirpe de los nobles y la limpieza de los demás.

No hay dedicatoria posterior, como hará en el siguiente tratado. Inmediatamente pasa a un prólogo que dedica a los futuros lectores.

De esta obra conocemos al menos tres ediciones: la de Tours, de 1637, que puede ser la princeps; la de Ginebra de 1664 y la de Lión, de 1733.



Fig. 1: Obra I. Juan Escobar del Corro. *Tractatus Bipartitus De Puritate Et Nobilitate Probanda Secundum Statuta S. Officii Inquisitionis*, 1623

#### IV.2. Obra II. *Tractatus Tres Selectissimi Et Absolutissimi*.

*Transcripción:*

TRACTATUS TRES SELECTISSIMI ET ABSOLUTISSIMI.

I. De utroque foro, in quo ostenditur nullam differentiam adesse inter forum conscientiae et forum exteriorem [...] novus et numquam editus.

II. De confessariis poenitantes solicitantibus ad venerea secundum decretum [...] Qui ita locuples est ut quidquid de facto in materia

*Traducción:*

Tres tratados escogidos y completos  
I. De uno y otro foro, en los que se muestra que no hay diferencia alguna entre el foro de la conciencia y el foro externo, nuevo y nunca antes publicado.

II. De los confesores que solicitan a sus penitentes al placer según el decreto [...] Tan completo que cuanto suceda de hecho en la materia a partir de ahora, no debe



deinceps occurrat, alibi, quam in tractatu  
quaerendum non sit.  
III. De Horis canonicis,  
Cordubae, 1642

consultarse en otro sitio que en el tratado.  
III. Las horas canónicas.  
Córdoba, 1642

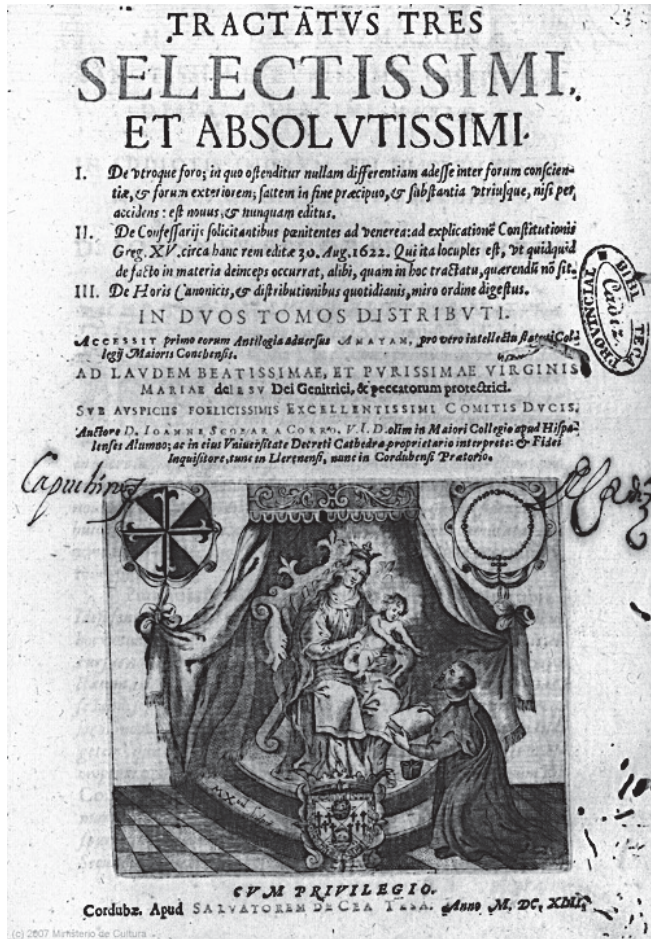


Fig. 2: Obra II. Juan Escobar del Corro. *Tractatus Tres Selectissimi Et Absolutissimi*, 1642

El tratado está dedicado también a la Virgen María, primero, y también al Conde-Duque de Olivares, don Gaspar de Guzmán.

#### IV.3. Transcripción y traducción del prólogo del *TRACTATUS BIPARTITUS DE PURITATE ET NOBILITATE PROBANDA, SECUNDUM STATUTA D. OFFICII INQUISITIONIS REGIJ ORDINUM SENATUS...* Lión c. 1633

Como servicio más útil a estas Jornadas, he creído oportuno y me he tomado el trabajo de transcribir y traducir el prólogo del primer gran tratado de los dos que dejó escritos Juan Escobar del Corro. Leerlo será como darle a voz a un fuentecanteño, contemporáneo de Zurbarán que dejó constancia de su paso por la Historia con huellas escritas y monumentales, como bien saben los presentes.

*Transcripción:*

AD LECTOREM

Vix apud sacrum Fidei Tribunal  
 quaestoris munus non paucis abhinc  
 annis obieram (LECTOR BENEVOLE)  
 quando magistrâ didici experientiâ  
 plures passim, nec levioris armaturae  
 difficultates, nec è media plebe dubia  
 suboriri in probanda defaecatae stirpis,  
 puraeque propaginis integritate, tam ex  
 ipsamet gravium negotiorum dignitate, et  
 varietate, quam ex oppositis ad arbitrium  
 opinantium placitis: quae sententiarum  
 discordia inde praecipuum ducebat  
 ortum, quod nullus hucusque (quod  
 mirabere in tan faecunda scriptorum  
 aetate) diligenti examine, medita[e]toque  
 iudicio huic operi manum admoverit, ne  
 qui primus in hac semita (ut arduum  
 ipsum opus, ardua ipsa sibi exigebat  
 materies) vestigia presserit, aut regiam  
 monstrarit viam inoffenso pede  
 percurrendam: nullus praeviam  
 ministrarit facem, quâ natura, et  
 proprietates generosi, ac puri sanguinis  
 iudiciariâ trutinâ probè agnoscerentur,  
 cujus preambulâ notitiâ controversiarum  
 densus turbo evanesceret. Haec igitur diu  
 apud me tacite versans, ne suscepto  
 deesem officio, rem e vestigio enucleate  
 tradere decrevi: implexos quaestionum  
 nodos Jurisprudentiâ duce, comite  
 ratione dissolvi, et per otium domesticis  
 scriptis explicare mandavi, quorum tam  
 Superioribus, et collegis, quam amicis,  
 periculi faciendi causa, copiam feci:  
 attente legêre illi, perlegêre isti: cumque  
 in meis adversariis multa utilia, alia scitu  
 digna obviam facerent, emeritam praelo  
 operam iudicarunt, meque suassione,  
 consilio, prece, communi commodo  
 proposito, tandem impulere, ut hunc  
 tractatum novissima cura concinnarem,  
 publicaeque luci exponerem: omnium  
 emolumento publico communibus annui  
 desideriiis, et tibi (mi Lector) iam diu non  
 uno voto speratum opus adfero, offero.  
 Haec tractatus scribendi causa, hoc  
 operis argumentum. Nec diu te morabor;

*Traducción:*

AL LECTOR

Apenas me había enfrentado al cargo de cuestor  
 en el santo tribunal de la fe hace no pocos años,  
 AMABLE LECTOR, por cuanto que con la  
 experiencia como maestra, aprendí que aquí y  
 allá surgían muchas dificultades y dudas no de  
 poca entidad ni de entre el pueblo llano, en  
 probar la integridad de limpieza de sangre y de  
 pureza de linaje, tanto por la propia categoría y  
 variedad de [estos] graves asuntos, como por  
 los pareceres enfrentados de quienes opinan  
 según su gusto, disparidad de posiciones que  
 tenía principalmente su origen en el hecho de  
 que nadie hasta el presente (lo que es digno de  
 admirar en tiempos tan fecundos en tratadistas)  
 haya puesto mano a este trabajo con examen  
 diligente y sopesado juicio, ni haya marcado el  
 rumbo en esta senda (siendo tarea tan difícil en  
 sí misma, exigía tan difícil materia) ni haya  
 seguido un camino real que recorrer sin  
 tropiezos, ni nadie haya facilitado un panorama  
 previo, con el que la naturaleza y las  
 propiedades de un linaje generoso y limpio se  
 reconociesen honradamente en la balanza de la  
 justicia, con cuyo conocimiento previo se  
 desvaneciese el denso torbellino de  
 controversias, meditando, pues, largo tiempo en  
 silencio todo esto en mi interior, para no fallar  
 ante la obligación que me impuse, tomé la  
 decisión de tratar a fondo el asunto desde el  
 principio mismo; teniendo como guía la  
 jurisprudencia, por compañera la razón, desaté  
 los nudos complicados de las cuestiones, y en  
 mi tiempo libre los confié bien desarrollados a  
 mis escritos personales, y, en plan de prueba,  
 los hice llegar tanto a mis superiores, colegas,  
 como a mis amigos; los leyeron aquellos, lo  
 repasaron estos, y aunque descubrieron  
 muchas cosas que favorecían a mis oponentes y  
 otras dignas de saberse, juzgaron mi trabajo  
 digno de mandarse a la imprenta y finalmente, a  
 base de persuasión, el consejo, la súplica,  
 poniendo ante los ojos el bien común, me  
 convencieron de que compusiera este trabajo  
 con un plan actualizado y lo diese a la luz  
 pública y accedí a los deseos comunes por el  
 bien público de todos, y a ti, querido lector, te  
 apporto, te ofrezco esta obra esperada desde

opus enim non tan mole, quàm re magnum excudere impensè studui. Legas, obsecro, qualecumque illud sit; lectionis enim labori suus erit usus, suus fructus, et (fidenter quidem id affirmem) sua delectatio. Offendes crebrò tam Physiologiae, et Theologiae, praesertim qua parte mores instruit, quam utriusque Juris decerptos flores, rerum cohaesione et serie miro ordine intermixtos. Disputationes aliquot modo ad Juris sacrarium, modo ad secr[e]tum conscientiae tribunal spectantes exactè, et noviter discussas reperies: ubi quid praeter alios nos adjecerimus, penes tuum erit arbitrium. Nec ideò vulgaria rationum momenta in omissis habeam; addam tamen alia ex arcano Juris tesaurò praelibata libero ingenio Lectoris. Idem enim omnibus non congruit: scriptio autem cibo persimilis. Ego verò hunc tractatum omnibus velut in gustum do, ut sic vulgare, et delicatius palatum proprium habeat alimentum. Communes ergo disceptationes de testibus, de fama, de inimicitia, de consanguinitate, de instrumentis, et id genus aliis, levi (ut aiunt) brachio, levi calamo edisseram: quin tamen arctata brevitatis officiat plenitudini, aut diffusa tractatio confusionem pariat. Nihil Mutilum, nihil superfluum, quoad potuero, scribam. Haec erit styli facies, et forma. Erunt sanè (sic enim infelix fert nostri aevi conditio) superciliosi qui legant, et negligant, rodant, et rideant; qui nec salebris, aut tenebris cogitant, ubi via sit strata, et veritatis lux manifestata: alii tamen legent, et in tam novo operis argumento, uti que materia plura seligent, quae commendent, quae extollant. Fastidient, et carpent illi invidio oculo, mordaci dente: elevabunt isti nati ad laudes, quibus cum Hieronymo praefatione in Esdram, et Nehemiam, in fine, praefari, liceat: "Itaque licèt Hydra sibilet, victorque Sinon incendia jactet, nunquam meum, juvante Christo, silebit eloquium; etiam praecisa lingua balbutiet; legant qui volunt, qui nolunt abjiciant. Eventilent apices, li[t]teras calumnientur;

hace tanto tiempo por muchos. Este es el motivo de haber escrito este tratado, este es el contenido de esta obra. No te haré esperar más.

He tratado de imprimir una obra muy importante no tanto por su extensión como por su contenido. Ruego que la leas. Tenga la calidad que tenga, el trabajo de leerlo tendrá su utilidad, su fruto y (lo afirmaré con seguridad) su deleite. Encontrarás en abundancia flores arrancadas tanto de la Fisiología, de la Teología, especialmente de la parte que fundamenta las costumbres, como de ambos Derechos, mezcladas en orden admirable tanto por su cohesión como por su relación. Hallarás algunos planteamientos relacionados con exactitud ya con el sacrario del Derecho ya con el tribunal secreto de la conciencia y tratados de forma novedosa. A tu parecer queda descubrir qué hemos aportado a lo que otros han escrito. Y aunque no por eso tenga yo vulgares puntos de razón en lo que se haya omitido, sin embargo añadiré otros temas sacados del tesoro secreto del Derecho para el libre ingenio del lector. Lo mismo no viene bien a todos, pues la escritura es muy semejante al alimento. Yo, pues, ofrezco este tratado a todos como para su degustación, para que tanto el paladar común como el más delicado obtenga su alimento adecuado.

Expondré, pues, las controversias comunes sobre testigos, fama, enemistad, consanguinidad, instrumentos y otros temas de este género, con brazo ligero, como dicen, con pluma ligera, sin que, sin embargo, la estrecha brevedad se oponga a su integridad ni que un tratamiento poco claro origine confusión. Hasta donde pueda, no escribiré nada mutilado, nada superfluo. Este será el aspecto del estilo, esta su forma. Seguramente habrá presuntuosos (pues así lo impone la triste condición de nuestro tiempo) que lo lean, lo desprecien, lo masquen y se rían de mi trabajo, que no piensan en los baches o en la tinieblas, aunque haya allanado el camino y se haya producido la luz de la verdad. Sin embargo, habrá que lo lean, y escojan en contenido tan novedoso del trabajo y materia tan útil en muchos apartados, que recomienden y ensalcen. Se enojarán unos y lo tomarán con ojo envidioso, con diente mordaz.

Otros lo elevarán a alabanzas, a los que se puede decir con Jerónimo en su prefacio a Esdras y Nehemías al final: "Y así, aunque silbe

magis vestra charitate provocabor ad stadium, quàm illorum detractio, et odio deterrebor. Vale

D. JO[H]ANNES ESCOBAR A CORRO

la serpiente, y el victorioso Sinón amenace con incendios, nunca callará mi boca, con la ayuda de Cristo. Aunque me la corten, la lengua balbuceará. Que lo lean quienes quieran, que los que no lo quieran lo tiren. Que lo limpien de tildes, que critiquen sus letras, con más fuerza me dedicaré yo al trabajo con vuestro cariño, que ni su crítica ni su rechazo me aparten de él.  
Vale.”

JUAN ESCOBAR DEL CORRO

## LA CONEXIÓN FAMILIAR DEL PINTOR ZURBARÁN CON MONESTERIO

*THE FAMILY CONNECTION BETWEEN THE PAINTER ZURBARÁN AND MONESTERIO*

**Antonio Manuel Barragán-Lancharro**

ambarraganlan@yahoo.es

*RESUMEN: Hasta no hace muchos años, Francisco de Zurbarán era un gran desconocido en lo personal. La investigación archivística ha arrojado luz sobre su entorno familiar, especialmente los últimos años. Ya desde mediados del siglo XX, la investigadora María Luisa Caturla había demostrado que quedaba mucho por desvelar. Una de las canteras que ha permitido reconstruir su familia materna es el Archivo Parroquial de Monesterio, hoy trasladado al Archivo de la Archidiócesis. La clave era la partida matrimonial de Luis de Zurbarán y de Isabel Márquez, los padres del artista, casados en Monesterio a principios de 1588, y descubierta en el año 2000. Este documento ha sido útil para desenmarañar parte del pasado familiar del pintor que se desconocía.*

*ABSTRACT: Until a few years ago, Francisco de Zurbarán's life was very poorly known. Archival research shed light on his family environment, especially in the last few years. Already by the middle of the XX century, the researcher María Luisa Caturla had demonstrated that there was still much to reveal. One of the sources that allowed the reconstruction of his mother's family are the parish archives of Monesterio, which are located now in the Archdiocese archive. The key was the certificate of marriage of Luis de Zurbarán and Isabel Márquez, the parents of the artist, who got marriage in Monesterio at the beginning of 1588 and found in the year 2000. This document has been useful to unravel part of the painter's unknown family heritage.*

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. 109-122  
ISBN: 978-84-606-9665-0



Todavía adorna al pintor Francisco de Zurbarán un halo de misterio especialmente por haber sido reciente su reconstrucción biográfica. Apenas había transcurrido sesenta años de su fallecimiento, iniciado el siglo XVIII cuando el pintor y tratadista Antonio Palomino Velasco lo mencionó transversalmente hasta tres veces en su obra *El Museo pictórico y escala óptica*<sup>1</sup>. Y dijo que era nacido en Fuente de Cantos en *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*<sup>2</sup>, obra ésta que había sido traducida al inglés<sup>3</sup> y al francés<sup>4</sup>. Sin embargo, es Juan Agustín Cean Bermúdez quien ofrece los primeros datos biográficos<sup>5</sup> tales como la fecha de bautismo y el nombre de sus padres, Luis de Zurbarán e Isabel Márquez. En el siglo XX se produjo el gran impulso de indagación e investigación del pintor en la vertiente biográfica y pictórica por María Luisa Caturla. Investigadora en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, entre otros documentos de importancia recuperó el testamento del artista o las cartas de pago de las pinturas del Salón de Reinos del Buen Retiro<sup>6</sup>, siendo además la autora de la primera gran monografía sobre el pintor<sup>7</sup>. La obra de difusión y de investigación iniciada por M<sup>a</sup> Luisa Caturla ha sido continuada por Odile Delenda<sup>8</sup>.

La reconstrucción del pasado familiar del pintor se ha producido no con gran dificultad. Los archivos donde debieran encontrarse las noticias son escasos. En la comarca de Tentudía sólo los de titularidad eclesiástica (hoy trasladados al Archivo Diocesano de Badajoz) son los que más datos ofrecen sobre la familia de Zurbarán, mientras que los civiles apenas han ofrecido alguna información, como es el de Protocolos Notariales de Fuente de Cantos<sup>9</sup>. El Archivo Parroquial de Fuente de Cantos, hoy trasladado en su integridad al Archivo Diocesano de Badajoz, ofrecía alguna luz sobre el entorno familiar del artista<sup>10</sup>, así como el de Llerena. Sin embargo, el descubrimiento de la partida de matrimonio de Luis de Zurbarán y de Isabel

---

<sup>1</sup> PALOMINO VELASCO, A. *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Impreso por la viuda de Juan García Infanzón, 1724, t. II.

<sup>2</sup> PALOMINO VELASCO, A. *Pintores y estatuarios eminentes españoles etc.*, Londres, Imprenta de Henrique Woodfall, 1742, p. 86.

<sup>3</sup> PALOMINO VELASCO, A. *An account of the lives and Works of the most eminent Spanish painters, sculptors and architects*, Londres, Imprenta de Sam. Harding, 1739, p. 108.

<sup>4</sup> PALOMINO VELASCO, A. *Histoire abrégée des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols*, París, Imprenta de Delaguette, 1749, p. 172.

<sup>5</sup> CEAN BERMÚDEZ, J.A. *Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, t. VI p. 172.

<sup>6</sup> *Blanco y Negro* (Madrid), 7 de junio de 1958, p. 92.

<sup>7</sup> CATURLA, M.L. *Francisco de Zurbarán. Traduction, adaptation, et appareil critique par Odile Delenda*, París, Wildenstein Institute, 1994.

<sup>8</sup> DELENDA, O. *Zurbarán. Catálogo razonado y crítico*, Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009.

<sup>9</sup> LORENZANA DE LA PUENTE, F. *Archivo Histórico de Protocolos Notariales. Fuente de Cantos. Inventario*, Fuente de Cantos, Sociedad Extremeña de Historia, 2008.

<sup>10</sup> LAMILLA PRÍMOLA, J. "La familia de Francisco de Zurbarán (algunos datos históricos)", en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.). *Francisco de Zurbarán (1598 - 1998), su tiempo, su obra, su tierra*. Fuente de Cantos, Diputación de Badajoz, 1998.

Márquez en Archivo Parroquial de Monesterio<sup>11</sup>, ha permitido avanzar en el conocimiento del entorno familiar del artista. El investigador Jesús Miguel Palomero Páramo había advertido que Zurbarán estaba relacionado con personas de Monesterio<sup>12</sup>, pero todavía no se había desvelado que había una relación más íntima como se pudo comprobar más tarde<sup>13</sup>.

Francisco de Zurbarán fue bautizado en Fuente de Cantos el 7 de noviembre de 1598. Era hijo de Luis de Zurbarán y de Isabel Márquez. Aquél poseía una tienda en el centro de la localidad, y fue durante algunos años recaudador de las alcabalas de la villa<sup>14</sup>. Francisco era el menor de seis hermanos: Andrés (1588), Luis (1590), María (1593), Cristóbal (1595) y Agustín (1598). En esa época las partidas de bautismos sólo recogían los nombres de los padres y de los padrinos. La partida de matrimonio es la que esclareció, por ser más completa la filiación y la naturaleza y vecindad de los contrayentes. Este documento para el caso de Luis de Zurbarán y de Isabel Márquez no se disponía en Fuente de Cantos. Sin embargo, en el verano del año 2000 fue encontrada de forma en el Archivo Parroquial de Monesterio:

“Luis de Zurbaran. Isabel Márquez. Velados [margen] En la villa de Monesterio a diez días del mes de enero de mil e quinientos y ochenta y ocho años, ante mí Alonso López clérigo *teniente de cura*, contraxeron matrimonio por palabras de presente aviendo precedido las moniciones que derecho manda, conforme el Concilio de Trento, Luis de Zurbarán, hijo de Agustín de Zurbarán y de Isabel de Valdes, *vecinos de la villa de Fuente de Cantos*, Isabel Márquez, hija de Andrés Guerra y de Catalina Gómez su mujer, *vecinos de esta villa de Monesterio*, estando a la puerta de la Iglesia Mayor testigos Joan Garcia, Joan López Trejo, Alonso Martín, Joan López y otras personas y lo firmé fecho ut supra. Alonso López clérigo [rúbrica]<sup>15</sup>”.

Este documento, breve, tiene una gran importancia, como ha dejado dicho la que actualmente está considerada como la más importante investigadora del artista, Odile Delenda:

“Es documento importantísimo a la hora de establecer una biografía más completa del pintor extremeño impone la revisión de las suposiciones o interrogaciones en torno al posible origen de su madre; el rompecabezas de los apellidos utilizados en el

---

<sup>11</sup> Hoy (Badajoz) 18 de agosto de 2000.

<sup>12</sup> PALOMERO PÁRAMO, J. “Dos pintores de Monesterio auxilian a Zurbarán en la decoración del Buen Retiro de Madrid”, en GARRAÍN VILLA, L.J. (Coord.). *Actas del Simposium Internacional “Zurbarán y su época”*, Torrejón de Ardoz, Junta de Extremadura, 1998, pp. 86 - 89.

<sup>13</sup> BARRAGÁN-LANCHARRO, A.M. “La aparición de datos sobre la familia materna de Francisco de Zurbarán”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F. (Coords.). *Actas de la I Jornada de Historia de Llerena*, Llerena, Junta de Extremadura, 2000; Ídem. “La familia de Francisco de Zurbarán en Monasterio”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F. (Coords.). *Actas de las IV Jornadas de Historia de Llerena*, Llerena, Junta de Extremadura, 2003.

<sup>14</sup> GARRAÍN VILLA, L.J. “Zurbarán. Primeros años en Fuente de Cantos y Llerena”, *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, t. XVIII, 2010, p. 157.

<sup>15</sup> Ex Archivo de la Parroquia de San Pedro Apóstol de Monesterio (APM), Libro de Matrimonios, nº 1, f. 57. Esta partida, la cual es el origen de este trabajo, fue hallada el día 16 de agosto del 2000.



siglo XVII, por ejemplo por el propio pintor o por su hermano mayor, comienza también esclarecerse<sup>16</sup>.

El matrimonio Zurbarán-Márquez recibió las bendiciones nupciales en la puerta de la parroquia de Monesterio el 10 de enero de 1588 siguiendo una antigua costumbre, en la que el teniente de cura, Alonso López, estaría vestido con un ornamento blanco<sup>17</sup>.

Luis de Zurbarán era hijo de Agustín de Zurbarán y de Isabel de Valdés, todos vecinos de Fuente de Cantos, datos que no se sabían y que dan lógica a otros inconexos que ya se tenían constancia. Por ejemplo, se desconocía por qué uno de los hermanos del artista se llamaba Agustín, nacido en 1597, y también, posiblemente el abuelo del pintor es el que consta como testigo "Agustín de Çurbarán" en la escritura de poder notarial de Luis de Zurbarán a favor de Pedro Delgueta Rebolledo, de fecha 19 de diciembre de 1613, para que éste buscara un taller de pintura para que el joven Francisco, de 15 años, se iniciara en el arte de la pintura<sup>18</sup>.

Isabel Márquez, natural de Monesterio, era hija de Andrés Guerra y de Catalina Gómez y había sido bautizada en la misma parroquia el seis de febrero de mil quinientos sesenta y ocho<sup>19</sup>. Es decir, tenía veinte años. Luis de Zurbarán le doblaba en edad, ya que en otros documentos, y para el año de 1588, declaraba que tenía cuarenta años, de los cuales desde seis residía en Fuente de Cantos<sup>20</sup>, lo cual hace deducir que no era natural de esta localidad.

En el Archivo Parroquial de Monesterio existía el registro de matrimonios desde que fue establecido por el Concilio de Trento en 1564. El cuadernillo con los primeros matrimonios inscritos fue insertado en el libro de bautizados, registro que se inició en 1509. De esta manera, se pudo encontrar la constancia del matrimonio de los padres de Isabel Márquez, o sea, los abuelos del pintor. Tuvo lugar el 19 de junio de 1566. Andrés Guerra consta en dicho documento como vecino de Cabeza la Vaca, y Catalina Gómez dice ser hija de Fernando Hernández de la Plaza Vieja<sup>21</sup>.

El matrimonio compuesto por Catalina Gómez y Andrés Guerra tuvo al menos cuatro hijos: María, bautizada el 5 de diciembre de 1566<sup>22</sup>, lo que demuestra que Catalina estaba embarazada antes de casarse; Isabel, la madre del pintor, Catalina,

---

<sup>16</sup> DELENDÁ, O. *Francisco de Zurbarán*, Madrid, Arco Libros, 2007, p. 17.

<sup>17</sup> LOBERA Y ABIO, A. *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios. Cartilla de prelados y sacerdotes que en forma de diálogo entre un vicario y un estudiante curioso*, Barcelona, Imprenta de los consorte Sierra y Marte, 1791, p. 482.

<sup>18</sup> CATURLA, M.L. *Francisco de Zurbarán. Traducción...*, p. 289.

<sup>19</sup> APM, Libro de Bautismos, 1566 - 1601, f 48.

<sup>20</sup> GARRAÍN VILLA, L.J. "Nuevas aportaciones documentales a la biografía de Francisco de Zurbarán", en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.). *Francisco de Zurbarán (1598-1998) su tiempo, su obra, su tierra*, Fuente de Cantos, Diputación de Badajoz, 1998, p. 378.

<sup>21</sup> APM, Libro de Bautismos, 1566 - 1601, f. 133v

<sup>22</sup> *Ibíd.*, f. 36r.

bautizada en Monesterio el 26 de abril de 1571<sup>23</sup>, y Juan, cuyo fecha de bautismo se desconoce. Las tres hermanas fueron confirmadas el Obispo de Túnez, Bartolomé Pérez, el 27 de marzo de 1573<sup>24</sup>, mientras que Juan fue confirmado el 21 de abril de 1577. La razón de que no se haya encontrada la partida de bautismo es la existencia de una laguna entre 1574-1576.

Nuevamente es el Registro Parroquial de Monesterio, hoy trasladado al Archivo de la Archidiócesis, el que informa sobre la profesión del abuelo del pintor, Andrés Guerra. En una partida de bautismo, de fecha 6 de noviembre de 1583, en la que constan Andrés Guerra y Catalina Gómez como padrinos, aquél es calificado como arriero<sup>25</sup>. El *Diccionario de Covarrubias* contextualiza el sustantivo arriero en la voz "recua": "Los mulos del trajinero o arriero, que llaman recuero, arequiendo, porque van buscando de una parte a otra cargas que trajinar"<sup>26</sup>. Es decir, se dedicaba al transporte de mercancías con mulos, lo cual, se hace deducir, conocía bien la comarca.

La posición social de la familia de Isabel Márquez en Monesterio sólo se puede conjeturar. Por ejemplo, la abuela del pintor, Catalina Gómez estaba vinculado con un clérigo llamado Gonzalo Hernández, que tenía esclavas, una de las cuales la manumite y se casa con Lorenzo Martín, natural de Cabeza la Vaca e hijo de María de Guerra<sup>27</sup>, posiblemente familiar de Andrés Guerra, padre de Isabel Márquez<sup>28</sup>. El padre Gonzalo Hernández redactó y firmó una partida bautismal en la que se hace constar que el padrino es el humanista frexnense Benito Arias Montano<sup>29</sup>.

Un hecho que se ha podido desvelar tras descubrirse la partida matrimonial de los padres del pintor Zurbarán, y el hecho se haya podido reconstruir el árbol familiar, es que un tío del artista, hermano de Isabel Márquez, llamado Juan Guerra, fue escribano o notario público. La partida de bautismo no se ha podido hallar en el Archivo Parroquial de Monesterio. Faltan las partidas de tres años (1574, 1575 y 1576), siendo posible que naciera en esos años. Sí se sabe de forma fehaciente que fue confirmado en 1577. Juan Guerra se casó en Fuente de Cantos el 11 de mayo de 1600 con María Núñez, hija de Francisco García de Medina y de Elvira Martín. Fue testigo del enlace Luis de Zurbarán, el cual era su cuñado<sup>30</sup>.

Juan Guerra fundó un linaje de notarios, del que se tiene constancia llegó hasta mediados del siglo XVIII. Los protocolos más antiguos que se conocen bajo su firma datan de 1595. En el testamento de Alonso Paniagua, escribano de Monesterio, de

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*, f. 69v.

<sup>24</sup> *Ib.*, f. 156r.

<sup>25</sup> *Ib.*, f. 252r.

<sup>26</sup> COVARRUBIAS OROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez Impresor del Rey, 1611.

<sup>27</sup> APM, Libro de Bautismos, 1566 – 1601, f. 152r.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, f. 152r.

<sup>29</sup> BARRAGÁN-LANCHARRO, A.M. "El doctor Arias Montano en Monasterio", en *Actas de los XXI Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, 2003, p. 61

<sup>30</sup> Ex Archivo Parroquial de Fuente de Cantos (APFC), Libro de Matrimonios, nº 1, f. 64r.

fecha 21 de septiembre de 1595 y que se encuentra en el Archivo Parroquial de esta localidad (hoy trasladado al Diocesano de Badajoz), declaró que “Juan Guerra e yo tenemos la escribanía pública...”. El 17 de abril de 1608, Alonso Anríquez, Obispo de Cidonia en el Reino de Nápoles confirmó a Juan y Francisco, hijo de Juan Guerra, pero además fue confirmado un esclavo de éste llamado Francisco<sup>31</sup>. El hijo de Juan Guerra, llamado también Juan, primo hermano de Francisco de Zurbarán, consta en las cartas de pago de los trabajos que el pintor para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro de Madrid.

Al hacerse referencia al Salón de Reinos del Buen Retiro, palacio que fue proyectado por el Conde-Duque de Olivares para recreo de Felipe VI, sin duda, hay que citar a Diego Muñoz Naranjo. Éste y Juan Guerra, primo hermano del pintor, constan como testigos en las escrituras o carta de pago de los trabajos de Zurbarán en su decoración<sup>32</sup>. Diego Muñoz Naranjo fue bautizado el 18 de junio de 1616; era hijo de Cristóbal Sánchez Naranjo y Ana Muñoz<sup>33</sup>. Cristóbal Sánchez Naranjo y Ana Muñoz se casaron el 16 de enero de 1606. Aquél era natural de Fuente de Cantos, hijo de Alonso Sánchez Naranjo<sup>34</sup>. Éste constaba, en 1588, asentado en la Calle de los Martínez de Fuente de Cantos, la cual es muy cercana a la calle Misericordia, en la que vivía Luis de Zurbarán<sup>35</sup>. Cristóbal Sánchez Naranjo era mercader, así consta en la partida bautismal de su hija María el 14 de marzo de 1626<sup>36</sup>.

El primer Naranjo nacido en Monesterio, hermano de Diego, fue Juan, llamado en la mayoría de edad, Juan Muñoz Naranjo; fue bautizado el 1 de julio de 1607<sup>37</sup>. Éste se ordenó sacerdote, pudiéndose reconstruir su *cursus honorum* a través de las partidas sacramentales de Monesterio: En 1629 consta como estudiante<sup>38</sup>, en 1632 como “clérigo de orden sacro<sup>39</sup>”, en el matrimonio del primo de Zurbarán, el escribano Juan Guerra, consta como “clérigo de epístola”<sup>40</sup>. Falleció el 22 de agosto de 1678, siendo enterrado en la parroquia de Monesterio<sup>41</sup>.

Cristóbal Naranjo, hijo de Cristóbal Sánchez Naranjo y de Ana Muñoz es quien generó la descendencia hasta la actualidad; fue bautizado el domingo primero de abril de 1610<sup>42</sup>. Se casó en 1634 con una biznieta de Andrés Guerra y de Catalina Gómez,

---

<sup>31</sup> APM, Libro de Bautismos, nº 3, f. 35r.

<sup>32</sup> CATURLA, M.L. “Zurbarán en el Salón de Reinos”, en *Archivo Español de Arte*, XVIII, 1945, pp. 292-300. Las transcripciones de tales escrituras están completadas en CATURLA, M.L. *Francisco de Zurbarán. Traducción...*, p. 298.

<sup>33</sup> APM, Libro de Bautismos, nº 3, f. 120v

<sup>34</sup> APM, Libro de Matrimonios, nº 1, f. 150v.

<sup>35</sup> GARRAÍN VILLA, L.J. “Nuevas aportaciones documentales...”, p. 386

<sup>36</sup> APM, Libro de Bautismos, nº 3, f. 217v.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, f. 20v.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, f. 251v.

<sup>39</sup> *Ib.*, f. 17v.

<sup>40</sup> APM, Libro de Matrimonios, nº 2, f. 40

<sup>41</sup> APM, Libro de Colecturías, lg. 2, exp. 1.

<sup>42</sup> APM, Libro de Bautismos, nº 3, f. 75v.

Leonor Domínguez. Ésta era hija de Diego Hernández, arcabucero, de Catalina de Guerra. Ésta era a su vez hija de Sebastián López y de Catalina de Guerra, hermana ésta de Isabel Márquez, madre del pintor<sup>43</sup>. No se debe pasar por alto, y tampoco no es casual, este matrimonio, ya que ambas familias estaban muy relacionadas. Fallecida Leonor, Cristóbal Naranjo se casó con Catalina Muñoz<sup>44</sup>; un hijo habido en este matrimonio, apadrinado por su tío Juan, fue Comisario del Santo Oficio de la Inquisición. Los descendientes que actualmente existen en Monesterio proceden de los hijos habidos en su tercer matrimonio, el 24 de enero de 1652, con Leonor Sánchez<sup>45</sup>.

La familia Guerra y Naranjo estaban, pues, vinculadas; pero además tenían lazos muy estrechos con el propio pintor Zurbarán. Fue el investigador Palomero Páramo el que estableció la primera relación entre Diego Muñoz Naranjo, Juan Guerra y Francisco de Zurbarán<sup>46</sup>. Todavía no se había descubierto la partida matrimonial, la pieza clave para desvelar este rompecabezas. Diego Muñoz Naranjo se inició en el arte de la pintura en el taller del maestro, y en 1630, cuando tenía 14 años, residía en la casa del artista cuando vivía en el Callejón del Alcázar junto con el pintor Zurbarán, su mujer, Beatriz Morales, sus hijos Isabel, María y Juan de Zurbarán, entre otros<sup>47</sup>.

La carrera pictórica de Diego Muñoz Naranjo se desconoce; sólo se poseen algunos datos biográficos. A fecha de 12 de diciembre de 1638 está en Monesterio y participa como padrino en un bautizo, constando como pintor<sup>48</sup>. Junto con el maestro Zurbarán también aparece en otros documentos, en este caso, en unas actuaciones de reclamación que existen en el Archivo de Indias<sup>49</sup>, y en la que se hace constar, a fecha de 10 de marzo de 1640, que vive en Sevilla “en la colación de la Madalena en la calle de el Rosario”<sup>50</sup>. Diego Muñoz Naranjo se ordenó sacerdote, como su hermano Juan. Se ha podido corroborar esta circunstancia con la comparación de las firmas que estampó en las cartas de pago de las pinturas de Salón de Reinos del Buen Retiro (1634) con la del proceso judicial que existe en el Archivo de Indias con otra que existe en el Archivo Parroquial de Monesterio, en el Libro de Colecturía, en el que se anotaban las misas dejadas en testamento por los difuntos<sup>51</sup>. En conclusión, es la misma firma.

Lo mismo ocurre con Juan Guerra, citado con un halo de misterio por Palomero Páramo en su investigación-conexión del pintor Zurbarán con unos aprendices de

---

<sup>43</sup> AMP. Libro de Matrimonios, nº 2, f. 43r.

<sup>44</sup> *Ibidem*, f. 69v.

<sup>45</sup> *Ibid.*, f. 102r.

<sup>46</sup> PALOMERO PÁRAMO, J. “Dos pintores de Monesterio auxilian a Zurbarán...”, pp. 86-89.

<sup>47</sup> MONTOTO DE SEDA, S. “Zurbarán, nuevos documentos para ilustrar su biografía”, en *Arte Español*, Madrid, 1920, pp. 400 - 404.

<sup>48</sup> APM, Libro de Bautismos, nº 4, f. 58v.

<sup>49</sup> PALOMERO PÁRAMO, J. “Notas sobre el taller de Zurbarán: un envío de lienzos a Portobelo y Lima en el año 1636”, en GARCÍA, S. OFM (Ed.) *Extremadura en la Evangelización del Nuevo Mundo*, Madrid, 1990, pp. 313-325.

<sup>50</sup> Archivo General de Indias (AGI), Contratación, lg. 4.808.

<sup>51</sup> APM, Libro de Colecturías, 1647-1674, asiento de 5 de junio de 1650.

Monesterio<sup>52</sup>. Ha sido la comparación de las firmas, la misma técnica usada con el caso de Diego Muñoz Naranjo para identificarlo. Palomero Páramo, en un principio, lo había identificado Juan Guerra como hijo de Juan Guerra, arriero, y de Ana González, bautizado en 1613. En la década de 1630 existían al menos tres personas llamadas Juan Guerra. Juan Guerra, hermano de Isabel Márquez, escribano público, el hijo de éste, llamado igual, y Juan Guerra, nieto de María Guerra, hermana de Isabel Márquez. Aquél era hijo de Juan Guerra, primo hermano de Zurbarán, y de Ana González y fue presbítero. Pero ha sido una comparativa de firmas de Juan Guerra, notario actuante en unas diligencias de ejecución de deudores de la capellanía de Gonzalo Hernández<sup>53</sup>.

Lo singular de este caso es el estudio genealógico de estas familias de Monesterio a finales del siglo XVI y principios del XVII, y los descendientes actuales. Hay que dedicar unas líneas, para indicar, a modo de curiosidad que el pintor extremeño más esclarecido del siglo XX, y figura artística de primer nivel nacional como es Eduardo Naranjo es un descendiente tanto de la familia Naranjo, como es evidente, ya relacionada, como de la familia Guerra, es decir, la familia materna del pintor Francisco de Zurbarán, en concreto, es descendiente directo de María de Guerra, hermana mayor de Isabel Márquez.

María de Guerra se casó en Monesterio el 3 de marzo de 1585 con Sebastián López, natural de Valencia del Barrial, actualmente, Valencia del Ventoso<sup>54</sup>. Un hijo habido de este matrimonio, Juan Guerra, se casó el 23 de octubre de 1612 con Ana González<sup>55</sup>. Una hija de éstos, Catalina de Guerra se casó el 21 de noviembre de 1639 con Cristóbal López Muñoz<sup>56</sup>, de profesión escribano público. De este enlace nació Cristóbal López Muñoz, el cual contrajo matrimonio el 1 de marzo de 1676 con María de Soto, viuda de Bartolomé Sánchez Soriano<sup>57</sup>. Una hija habida en este matrimonio, llamada María de Guerra, que en la partida consta como hija de Cristóbal López Muñoz Hidalgo Garrote y de María de Soto Guirao se casó en noviembre de 1713 con Manuel Márquez Salvatierra<sup>58</sup>. Un hijo de éstos llamado Cristóbal Rodríguez Salvatierra, cuyos padres constan en la partida como Manuel Rodríguez Perulero (el citado Márquez Salvatierra y María de Guerra, la citada María de Guerra, se casó el 17 de julio de 1742 con Isabel González, hija de Juan López Lancharro y Alfonsa González<sup>59</sup>. De este matrimonio nació Francisco Rodríguez Salvatierra, el cual se casó con Rosa Valera, hija de José Valera y Catalina Sánchez de Yerga; de este matrimonio no hay constancia en el Archivo Parroquial de Monesterio, pues se casaron en Fuente de

---

<sup>52</sup> PALOMERO PÁRAMO, J. "Dos pintores de Monesterio auxilian a Zurbarán...", pp. 86 - 89.

<sup>53</sup> APM, lg. 8, exp. 15.

<sup>54</sup> APM, Libro de Matrimonios, nº 2, f. 44r.

<sup>55</sup> APM, Libro de matrimonios, nº 1, f. 183v

<sup>56</sup> APM, Libro de Matrimonios, nº 2, f. 65v.

<sup>57</sup> APM, Libro de Matrimonios, nº 3, f. 8v.

<sup>58</sup> *Ibíd.*, f. 113r.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, f. 206r.

Cantos el 16 de septiembre de 1777, constando que Francisco era viudo de Ana Garrote, y que Rosa era hija de Juan Alonso Valera y de Catalina Sánchez del Río<sup>60</sup>. De este matrimonio nació Rosa Cándida, siendo bautizada el 5 de octubre de 1783, haciéndose constar que era hija legítima de “Francisco Rodríguez Salvatierra y de Rosa Valera, ésta natural de Fuente de Cantos, y aquél de esta villa, nieta por lo paterno, de Cristóbal Rodríguez Salvatierra y de Isabel Lancharro, y por lo materno nieta de Joseph Valera y de Catalina Sánchez Yerga<sup>61</sup>”.

Rosa Cándida contrajo matrimonio el 18 de octubre de 1802 y así consta en su partida:

“Joseph López, vecino de esta villa y natural de Fuentes de León, hijo legítimo de don Francisco López, natural de Zafra y de doña Josefa Galán, de la dicha Fuentes de León, con Rosa Rodríguez, vecina de esta villa y natural, hija legítima de Francisco Rodríguez Salvatierra, natural de ésta villa y de Rosa de Yerga, natural de Fuente de Cantos”<sup>62</sup>.

Un hijo habido de este matrimonio se casó dos veces y se llamaba Antonio López, las primeras nupcias se celebraron el 28 de diciembre de 1827: “Antonio López, mozo, soltero, natural de esta villa, e hijo legítimo de Josef y Rosa Rodríguez, con Isabel Carrasco, del mismo estado, hija legítima de Francisco y María Trujillana”<sup>63</sup>; el 30 de mayo de 1836 se volvió a casar: “Antonio López Perulero, viuda de Isabel Carrasco, con María Delgado, viuda de Antonio Chavero”<sup>64</sup>. Hay una curiosidad, que es la reaparición del apellido Perulero, procedente su tatarabuelo Manuel Rodríguez Perulero. Una hija habida en este matrimonio, Manuela Dolores López Delgado se casó con Manuel Florentino Martínez Aguilar el 23 de febrero de 1857<sup>65</sup>. Un hijo habido en este matrimonio, Eduardo Martínez López, “de veintisiete años de edad, de estado soltero, jornalero, hijo legítimo de Florentino Martínez Aguilar, difunto, y de Dolores López Delgado, de estado, viuda” contrajo matrimonio en Monesterio el 16 de abril de 1906, con Josefa Villalba Hernández<sup>66</sup>. Una hija habida en este matrimonio, Magdalena Martínez Villalba, se casó con Vicente Naranjo Pecellín, padres del pintor Eduardo Naranjo.

Pero también es el pintor Eduardo Naranjo descendiente de los Naranjos de finales del siglo XVI y XVII. El 26 de enero de 1606 se casó en la parroquia de Monesterio “Cristóbal Sánchez, hijo de Alonso Sánchez Naranjo y de Isabel López, su mujer, vecinos de Fuente de Cantos, y Ana Muñoz, hija de Diego Muñoz y de María Gómez<sup>67</sup>”. En este matrimonio hubo varios hijos, entre ellos Juan Muñoz Naranjo

---

<sup>60</sup> APFC, Libro de Matrimonios, n<sup>o</sup> 5, ff. 22r y v.

<sup>61</sup> APM, Libro de Bautismos, n<sup>o</sup> 5, f. 214r

<sup>62</sup> APM, Libro de Matrimonios, n<sup>o</sup> 4, f. 266v.

<sup>63</sup> APM, Libro de Matrimonios, n<sup>o</sup> 6, ff. 15r y v.

<sup>64</sup> APM, Libro de Matrimonios, n<sup>o</sup> 4, f. 266v.

<sup>65</sup> APM, Libro de Matrimonios, n<sup>o</sup> 7, f. 94v.

<sup>66</sup> APM, Libro de Matrimonios, n<sup>o</sup> 10, f. 96.

<sup>67</sup> APM, Libro de Matrimonios, n<sup>o</sup> 1, f. 150v.

bautizado el 1 de julio de 1607<sup>68</sup>, Cristóbal Naranjo<sup>69</sup> fue bautizado el 1 de abril de 1610<sup>70</sup>, Diego Muñoz Naranjo, pintor y ayudante de Zurbarán fue acristianado el 18 de junio de 1616<sup>71</sup> y María, bautizada 14 de marzo de 1627 por Pedro Fernández de Toledo<sup>72</sup>. Juan Muñoz Naranjo siguió la carrera eclesiástica, igual que su hermano Diego, que dejó la carrera de pintor por la de presbítero.

Cristóbal Naranjo se casó tres veces: El 8 de enero de 1634 contrajo matrimonio con Leonor Domínguez, hija de Diego Hernández Cerrajero y Catalina de Guerra (ésta era hija de Sebastián López y de María de Guerra<sup>73</sup>, hermana de Isabel Márquez, madre de Francisco de Zurbarán). Posteriormente se unió, el 20 de octubre de 1641, con Catalina Muñoz<sup>74</sup>. Estando viudo de ésta, se casó con Leonor Sánchez, viuda de Antonio Rodríguez, el 24 de enero de 1652<sup>75</sup>. El 30 de mayo de 1666 fue bautizada María, “hija de Cristóbal Naranjo el viejo y de Leonor Sánchez, su mujer”. Ésta contrajo matrimonio con Francisco Mexías Durán el 4 de mayo de 1687<sup>76</sup>. Un hijo de éstos, llamado Cristóbal Muñoz Naranjo, contrajo matrimonio tres veces, la primera vez con Isabel Pérez, la segunda el 6 de noviembre de 1718 con Catalina González<sup>77</sup>; y en estado de viudo contrajo ulterior matrimonio el 30 de mayo de 1722 con María Rodríguez Morata, vecina de Fregenal de la Sierra<sup>78</sup>. Un hijo habido en este último matrimonio, llamado Juan Mexías Naranjo se casó con María Ana Romera el 18 de diciembre de 1744, María Ana también es llamada María Guerrero, hija de Joseph Chaves y de María Romera<sup>79</sup>. Un hijo de éstos, “Cristóbal Naranjo, hijo legítimo de Juan Naranjo y de María Guerrero, vecinos y naturales de esta villa” se casó con Ginesa Martín González el 4 de septiembre de 1781<sup>80</sup>. Un hijo de este matrimonio, Juan Naranjo, contrajo matrimonio con María Ledesma, hija de Blas Ledesma y María Campano el 10 de abril de 1801<sup>81</sup>. Manuel Naranjo “mozo soltero, natural de esta villa, hijo de Juan y de María Ledesma”, contrajo nupcias con María Aguilar el 29 de diciembre de 1833<sup>82</sup>. José Naranjo, “soltero, de veintisiete años, hijo de Manuel y Manuela Aguilar [sic], contrajo matrimonio el 28 de agosto de 1869 con Victoriana Palomas<sup>83</sup>. Francisco Naranjo Palomas, hijo de los anteriores, contrajo matrimonio

---

<sup>68</sup> APM, Libro de Bautismos, nº 3, f. 20v.

<sup>69</sup> *Ibidem*, f. 20v.

<sup>70</sup> *Ibid.*, f. 75v.

<sup>71</sup> *Ib.*, f. 120v.

<sup>72</sup> *Ib.*, f. 217v.

<sup>73</sup> APM, Libro de Matrimonios, nº 1, f. 179r.

<sup>74</sup> APM, Libro de Matrimonios, nº 2, f. 69v.

<sup>75</sup> *Ibidem*, f. 102r.

<sup>76</sup> APM, Libro de Matrimonios, nº 3, f. 35r.

<sup>77</sup> *Ibidem*, f. 134v.

<sup>78</sup> *Ibid.*, ff. 145r y v.

<sup>79</sup> *Ib.*, f. 215r.

<sup>80</sup> APM, Libro de Matrimonios, nº 4, f. 134r.

<sup>81</sup> *Ibidem*, f. 261r.

<sup>82</sup> APM, Libro de Matrimonios nº 6, f. 51v.

<sup>83</sup> APM, Libro de Matrimonios nº 8, f. 138r.

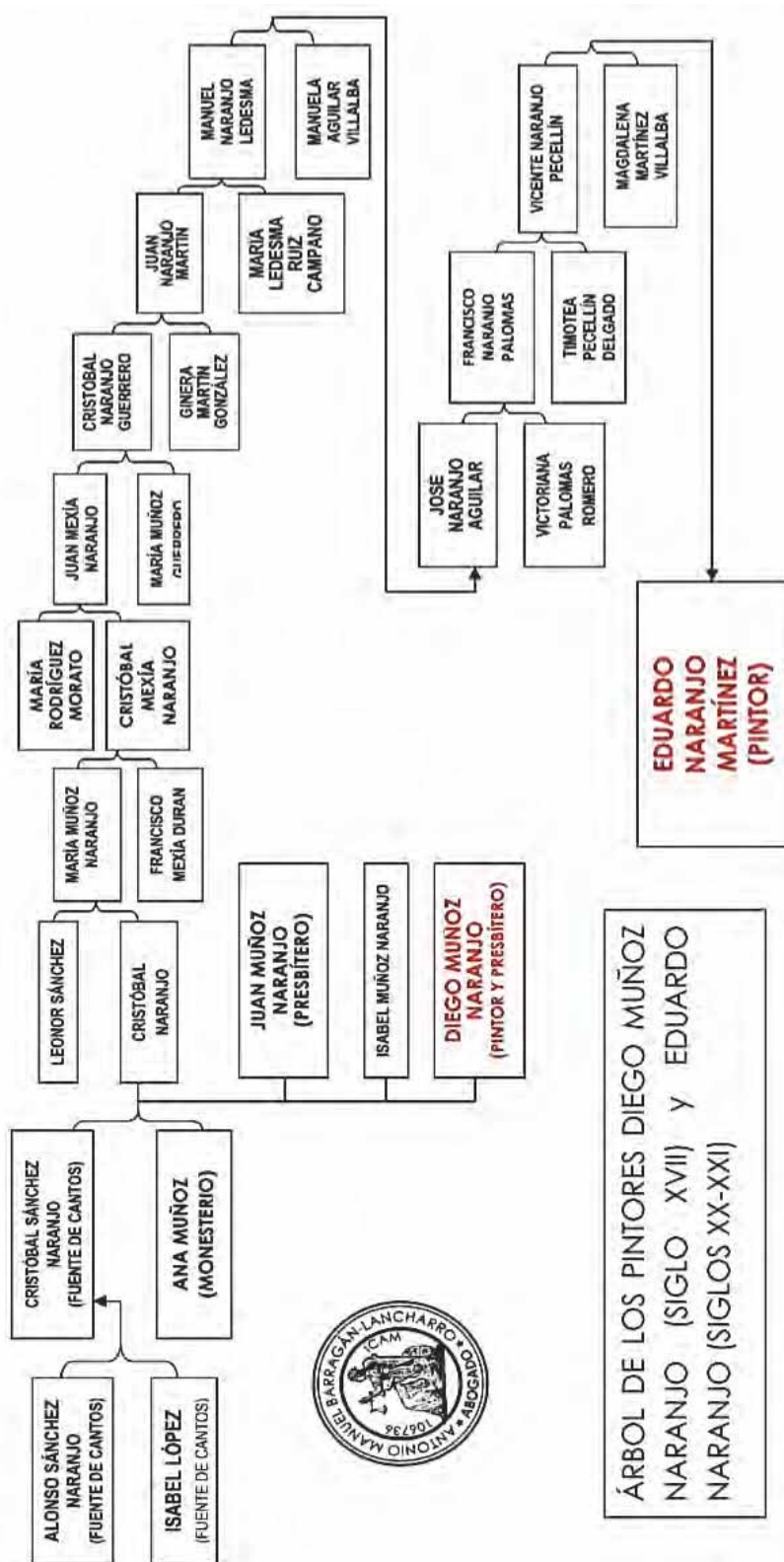
con Timotea Pecellín Delgado<sup>84</sup>. Finalmente, Vicente Naranjo Pecellín se casó con Magdalena Martínez Villalba, padres de Eduardo Naranjo el 24 de agosto de 1940 y dicho matrimonio consta inscrito en el Registro Civil de Monesterio al folio 84 del tomo 19 de aquella sección. Eduardo Naranjo nació en Monesterio el 25 de agosto de 1944.

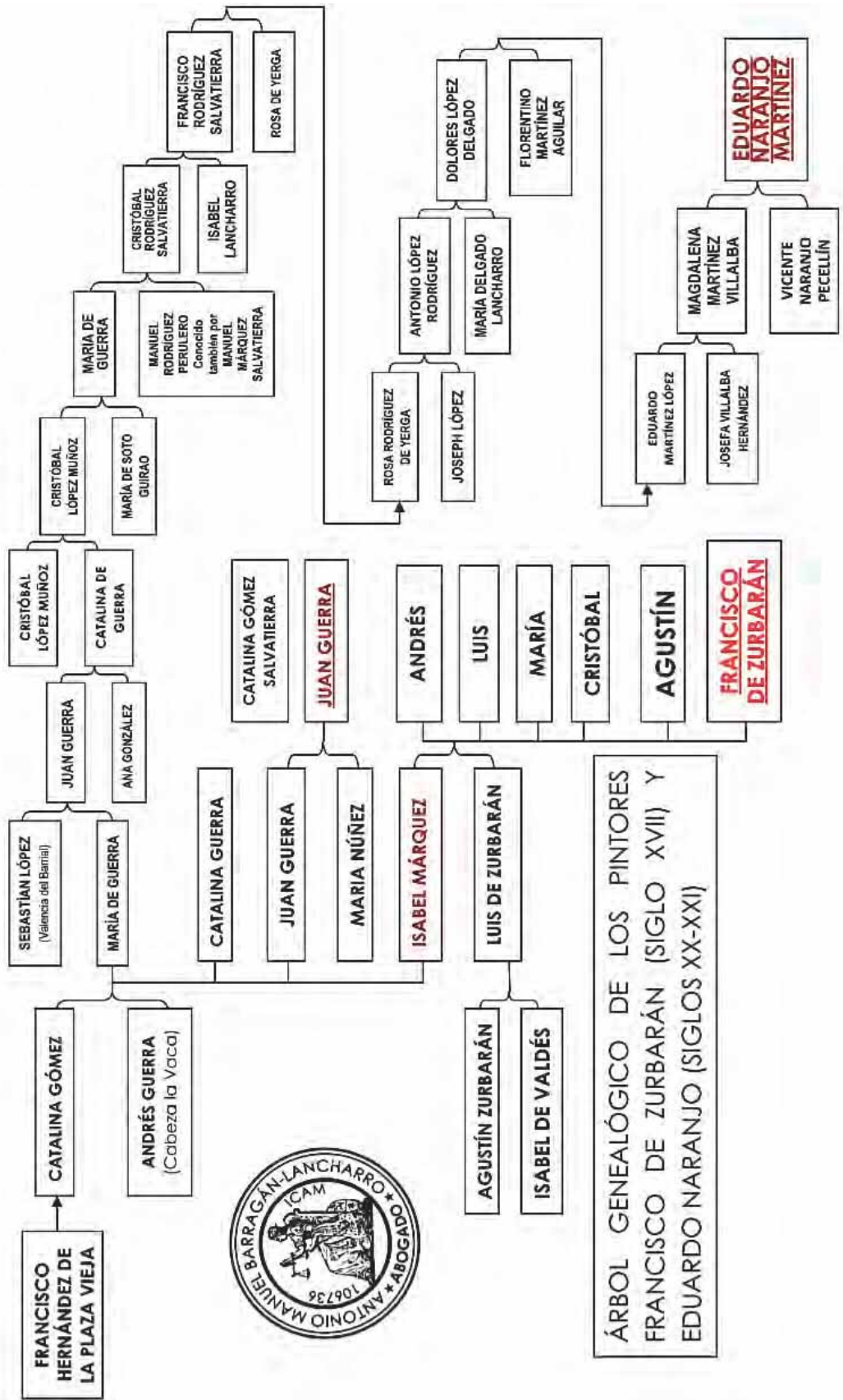
---

<sup>84</sup> APM, Libro de Matrimonios nº 10, f. 64r.



ANEXOS





# ARTURO GAZUL EN EL ENTORNO DE LA FIGURA DE FRANCISCO DE ZURBARÁN

*ARTURO GAZUL IN THE CONTEXT OF FRANCISCO DE ZURBARÁN'S FIGURE*

**Francisco J. Mateos Ascacibar**

Archivo y Biblioteca Municipales de Llerena  
biblioteca@llerena.e.telefonica.net

*RESUMEN: En torno a la segunda mitad del siglo XX se presentan y desarrollan nuevos estudios biográficos, históricos y artísticos sobre el pintor extremeño Francisco de Zurbarán. El escritor y cronista Arturo Gazul Sánchez-Solana también contribuyó modestamente a esta difusión de nuevos conocimientos, centrando su interés en la raigambre extremeña del artista. Fue fundamentalmente en la prensa regional y nacional donde Arturo Gazul difundió la imagen de un artista netamente extremeño que bien merecería un mejor y mayor aprecio por parte de sus coterráneos.*

*ABSTRACT: Around the second half of the XX century, new biographical, historical and artistic studies about the painter from Extremadura, Francisco de Zurbarán, are introduced and developed. The writer and chronicler Arturo Gazul Sánchez-Solana also contributed to this spreading of new knowledge in a modest way; he focused his interest in the roots of the artist in Extremadura. It was principally in the regional and national press through which Arturo Gazul spread the image of an artist who was purely from Extremadura and who deserved a better and greater appreciation on the part of his countrymen.*

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. 123-147  
ISBN: 978-84-606-9665-0



## I. INTRODUCCIÓN

Un posible abandono del patrimonio cultural propio, el desinterés o la desidia sobre él mismo resultarían hoy en día escandalosos a los ojos de cualquier extremeño; ya sea persona con más o menos estudios; sin embargo, esa actitud negativa fue, en general, común hasta bien entrado el siglo XX. ¿Cómo ha sido posible esta mutación encomiable? La respuesta, evidentemente no es sencilla por el variado número de factores y hechos acaecidos en su favor. Esta comunicación pretende humildemente ser un botón de muestra de ese cambio de mentalidad, y para ello hemos aprovechado los trabajos e interés del escritor Arturo Gazul Sánchez-Solana en relación con el pintor Francisco de Zurbarán.

No es mucha la obra original del pintor que se conserva en Extremadura, a tenor de la gran producción que tuvo; sin embargo, quedan aquí tesoros como el de Guadalupe. Zurbarán, por tanto, enriquece enormemente el patrimonio artístico de la región. Además, en estos últimos años se viene reivindicando su figura en un doble sentido: como natural de esta tierra y, por tanto, extremeño, y como pintor con carácter extremeño. Esto último supone, sin duda, un nuevo matiz en la visión de su pintura. A esta doble reivindicación se sumó con su pluma, durante muchos años, nuestro cronista Arturo Gazul y lo hizo durante dos periodos de tiempo bien distintos y en cada uno de ellos haciendo siempre uso de una clara visión de futuro.

El historiador francés François Hartog propuso, para referirse al ámbito general de la historia, una categoría denominada “régimen de historicidad”<sup>1</sup>. De tal manera que un régimen de historicidad sería la manera particular que, en un determinado tiempo, tiene una sociedad de articular las tres categorías temporales: pasado-presente-futuro. Así, cada sociedad en cada época, construye el tiempo con la preponderancia o bien del pasado, o bien del presente, o bien del futuro. Nosotros pensamos también que la mayoría de los individuos de esa sociedad organizarían la experiencia del tiempo bajo esa óptica social particular; aunque siempre puede haber excepciones como en el caso que nos ocupa.

De los dos periodos de aproximación de Gazul a Zurbarán que arriba indicamos, el primero iría de los años veinte hasta 1936. En aquellos primeros años del siglo XX los regionalistas extremeños consideraban que el pasado suponía el impulso de acción para el presente y, por desgracia, muchas veces también, un refugio de consolación resignada para los fracasos del presente. Ellos restituían un pasado lleno de glorias. Gazul, en este sentido, no comulgaba con estos postulados. Él era consciente, como así lo dijo, de que “el extremeño que antes conquistó mundos para España no ha logrado todavía conquistar para sí su propia tierra”. Nuestro cronista siempre

---

<sup>1</sup> HARTOG, F. *Regímenes de historicidad: Presentismo y experiencias del tiempo*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.

mirará al futuro por encima de todo. No cejaba en su empeño y siempre que surgía el tema, alentaba claramente en sus crónicas diciendo que “De todos y cada uno de sus hijos, Extremadura aguarda el afianzamiento de su progreso y la hora de su definitiva redención”: todos y por un futuro mejor. Sabía del enorme esfuerzo que esto suponía, puesto que los pueblos que creen en su destino destacan por su fortaleza y el poder de su voluntad; pero sin embargo, este pueblo, que se dejaba llevar por las circunstancias de manera indolente, tenía miedo de asumir con decisión su destino y enfrentarse a él.

Después, en la época franquista, el presentismo era lo que dominaba y sin embargo, Gazul, siempre que podía, seguía viviendo y pronunciándose para el futuro emancipante. El intervencionismo y el miedo a la competencia abierta eran señas de identidad de la sociedad dirigente franquista. Esta base, no obstante, tenía un precedente inmediato en la dictadura de Primo de Rivera, que aportó mucha regulación para el privilegio corporativo de las élites. La autarquía franquista fue un desarrollo impúdico de eso mismo. El intervencionismo, pues, esterilizaba muchos esfuerzos y proyectos para mejorar la productividad y en definitiva un progreso social adecuado a los tiempos que vivía entonces Europa. Aquí, primero se antepusieron los monopolios, los oligopolios y las corporaciones gremiales a los que había que primar. En consecuencia, y si miramos al progreso económico, hay que decir que la prebenda era lo que guiaba la acción empresarial y social, de tal manera que se creó un capitalismo asistencial para los afectos al régimen; así la sociedad entera vivía por y para solucionar su presente diario dentro de la autarquía económica, social y política. Un presente estrecho y constrictor.

En definitiva, Arturo Gazul iba, en cierta manera, a contracorriente en su discurso por engrandecer Extremadura. Ni coincidió con los regionalistas de principio de siglo (desaparecidos después de la guerra civil), ni con la dirigencia social franquista: cuando los demás vivían bajo el pasado o el presente, Gazul siempre era futuro.

Tomando ahora los artículos, que Gazul publicó en la prensa regional y nacional, en torno a la figura y la obra de Zurbarán, veremos cómo favoreció la reivindicación de la vida del pintor en Extremadura, aportando datos inéditos al respecto, y cómo abundó en el entendimiento de la influencia que tuvo esta tierra en el misticismo y realismo de los personajes de sus cuadros. Además, todo ello implementado en el factible desarrollo futuro de la región extremeña. Pero, antes de seguir explicando esta idea, bien valdría presentar a nuestros lectores al más desconocido de este emparejamiento Zurbarán-Gazul.

## II. UNA BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA DE ARTURO GAZUL SÁNCHEZ-SOLANA

Nuestro cronista nació en Cala, pequeño pueblo de la serranía de Huelva, en el año 1887. Fue hijo único del matrimonio de D. Arturo Gazul de Uclés, natural de

Villagarcía de la Torre, junto a Llerena, y D<sup>a</sup> Carmen Sánchez-Solana, nacida en Fuente de Cantos; médico él y ambos poetas. Sus padres colaboraron en un periódico local de Llerena, *El Sur de Extremadura*, cuyo primer número se publicó el 17 de junio de 1879 y que se editó hasta 1881. Allí se conocieron y posteriormente se casaron.

Arturo Gazul de Uclés publicó un poemario de carácter romántico en 1888, titulado *El libro gris*, en la imprenta sevillana de Gironés y Orduña. Igualmente claros son los tintes becquerianos de la poesía de su esposa Carmen Sánchez-Solana.

Desgraciadamente sus progenitores fallecieron a la edad de 40 años. En 1896, el pequeño Arturo, de ocho años, pasa a ser tutelado por su abuelo materno don Francisco Sánchez-Solana. En 1897 dado que “el niño revela notables aptitudes para el estudio”, se autorizó que el pequeño fuese a vivir a Llerena con sus tías doña Lucía Rueda, sin hijos, viuda ya de don José Gazul, y doña Mercedes Gazul, soltera, que querían mucho al pequeño, por haberlo tenido algunas temporadas en su casa, aun viviendo sus padres. Por este motivo Arturo Gazul Sánchez-Solana se consideró siempre llerenense, hablando de Llerena como de “mi pueblo”, e integrándose en el ambiente cultural de la ciudad que tanto quiso.

Estudió Derecho en Madrid, Sevilla y Salamanca, donde se licenció en 1914, poco después del fallecimiento de su tía Lucía. Durante la etapa de Sevilla, tuvo profesor particular a D. Antonio Ballesteros Beretta, ilustre historiador y al que siempre le unió una amistad. Quedó esta relación en el fondo intelectual de nuestro autor; para, años después, desarrollarla en temas de la historia local de Llerena y sus personajes ilustres.

A comienzos de la década de los años 20 del siglo pasado inicia un largo periplo para visitar todos los países de la ribera del Mediterráneo: Marruecos, Italia, Grecia, Argelia, Túnez, Egipto, islas del Egeo y Turquía. Ciudades como Alejandría, Estambul, Budapest, Viena, Berlín, París y Londres fueron sus residencias temporales durante largos periodos de tiempo. Desde allí mandaba sus crónicas al diario *Correo de la Mañana* y el *Noticiero Sevillano*.

En 1926 contrae matrimonio en Sevilla con María Montoto Fontecilla. Pocos años más tarde fijan su residencia en Barcelona, hasta 1940 en que regresan a Llerena. Arturo Gazul Sánchez-Solana, fue declarado “hijo predilecto” de Llerena y “cronista oficial honorario” de la Diputación de Badajoz.

### III. EL PERIODISMO DE ARTURO GAZUL

Arturo Gazul comienza a colaborar con la prensa regional cuando en Extremadura pocos periódicos ejercían el periodismo informativo o de noticias. Él optó por el periodismo moderno y muy distinto al político-partidista, tan extendido durante toda la última mitad del siglo XIX y primera década del XX. Se alejó, pues, del periodismo

rancio que se movía entre los avatares de convocatorias electorales y la crónica de la vida local<sup>2</sup>.

Ser periodista en Extremadura, en la época en que lo hizo Gazul, no daba para comer ni tampoco, contrario a lo que se pudiera pensar, consideración social. El periodismo era sobre todo vocación. En una de sus memoraciones sobre su pasado trabajo en el *Correo de la Mañana*, confesaba él mismo en las páginas del *Correo de Extremadura*, allá por el año 1926, que “Yo le daba [al periódico] mis horas de silencio y de soledad, escribiendo bajo un imperativo inconsciente de amor y de cordialidad. Así pasaron muchos años: ¿años perdidos? Mirando a la utilidad contante y sonante, quizás, por lo que a mí respecta. No lo lamento, no me duele lo que algunos calificaban de loca o estúpida generosidad. Yo prefería a una retribución, que en todo caso hubiera resultado mezquina atendiendo a lo mal que se paga la literatura en España, la satisfacción de sentirme pródigo de mi trabajo, de saberme estimado y leído entre mis paisanos”.

Ciertamente, consiguió con sus crónicas una especial empatía con sus lectores, sobre todo, porque Gazul optó por aplicarse suficientemente en la función informativa de la prensa y a la vez, enseñar al pueblo. Una función que no todos tenían así de clara en aquellos años. El periodismo para Gazul era, por lo tanto, un acto de servicio al lector. Consecuentemente, Gazul procura aplicar sus mejores dotes narrativas para presentar la realidad de una manera honesta y veraz. Su trabajo, pues, lo encara con gran responsabilidad y sentido de la realidad.

La orientación de Gazul al periodismo fue vocacional, por un lado, y heredada, por otro. Sus propios padres colaboraron y se conocieron en la prensa local de la Baja Extremadura. Posteriormente, la formación universitaria ayudó a Gazul a conseguir los conocimientos humanísticos y artísticos, que le servirían en sus trabajos periodísticos, y, además, a ello sumó una sistemática formación continua. Consiguió este autor una asentada cultura de carácter general: se conducía muy bien entre episodios históricos, biografías de artistas y obras relevantes de todo género artístico.

Desde sus comienzos y hasta la Guerra civil de 1936/1939, Gazul practica el periodismo moderno de la época, y en la década de los cuarenta y sucesivas, ante la nueva realidad periodística de España, gozando ya el escritor de su madurez, usa con pleno dominio cualquier estilo que le venga a propósito. Pero todo ello patinado por una realidad española sin brillo ninguno.

El buen hacer literario de Arturo Gazul Sánchez-Solana quedó publicado en la prensa diaria regional y nacional durante más de cincuenta años del siglo XX. Recorrió casi todos los géneros periodísticos que hoy se engloban en el periodismo cultural: crónicas de viajes, perfiles, necrologías, aniversarios, crónicas de aconteci-

---

<sup>2</sup> Mucha más información obtendrá el lector en la obra *Crónicas de Arturo Gazul en la prensa extremeña: en la caravana de la vida*, editada por Antonio CARRASCO GARCÍA y Francisco J. MATEOS ASCACÍBAR.



mientos, gacetilla cultural, crítica... Trabajó para el “Correo de la mañana”, “El Correo extremeño”, “El Imparcial”, “El Noticiero sevillano” y la revista “Mediodía” antes de la última guerra civil española y para “el “Noticiero Universal”, “Hoy”, la revista “Alcántara” y algunos medios locales catalanes de los años cuarenta en adelante. El paso de los años ha establecido su valía como escritor.

#### IV. ARTURO GAZUL Y EL REGIONALISMO EXTREMEÑO

Gazul fue un hijo de su tiempo y de su tierra. Su personalidad se formó en el último cuarto del siglo XIX y primeras décadas del XX. La Extremadura pobre que impresionó a Gazul en su juventud marcó en él, para siempre, “una noble pasión por engrandecer su tierra”, como diría el regeneracionista Lucas Mallada.

José López Prudencio y Enrique Segura fueron sus valedores en la prensa regional desde sus inicios en la década de los veinte del siglo pasado. Primero en el *Correo de la mañana* y después en el *Correo extremeño*. El escritor y periodista López Prudencio alentó en Gazul su amor por su tierra en el sentido de tomar autoconciencia de la entidad y la singular personalidad del “pueblo extremeño”. No obstante, hay que hacer notar que a Gazul le pudo siempre más su acento cosmopolita, por lo que nunca comulgó con las estridencias de los regionalismos y los nacionalismos.

Yo coincido con Gazul al estimar que el periódico *Correo de la Mañana* llegó a ser un buen boceto de un buen periódico regional. A su redacción y colaboración estuvieron incorporados en una época casi todos los valores culturales de Badajoz. Todos ellos ejercieron en el periódico, al margen de todo partidismo político, una labor profunda y sinceramente extremeñista. En sus páginas hubo siempre apoyo y simpatía para todo esfuerzo que, en cualquier orden de actividad, redundase en beneficio de la región. El lema del periódico era “Cultivo y cultura”: cultivo, en creciente progreso, de Extremadura, fundamento de la prosperidad económica; y cultura creciente para el pueblo, sin la que no hay progreso posible ni bienestar positivo.

El nexos de este grupo vinculado al periódico sería Extremadura como problema y como una región con indiscutible personalidad propia. Aquella Extremadura tenía un modelo social fuertemente ruralizado con grandes desequilibrios patrimoniales. El catolicismo tradicional dominaba el panorama intelectual, donde por asomo se encontraba alguna personalidad de espíritu krausista, como Tomás Romero de Castilla, o rarísimas aves inclinadas al socialismo utópico como Felipe Trigo. En medio de todo esto, cierto regionalismo, más inclinado a manifestaciones culturales que políticas, se extendía por la obra de la mayoría de escritores extremeños. Era un regionalismo moderado por la fuerte influencia de la tradición católica. Se trataba de un regionalismo difuso por la dificultad de encontrar rasgos culturales y psicológicos homogéneos que ayudaran a diferenciarse de otras comunidades circundantes.

Arturo Gazul también pregonaba esa estima por su tierra natal, pero como dijimos antes, no tiene una adhesión instintiva sino reflexiva. Por tal motivo, él siempre prefiere mirar al futuro sin detenerse en elogios de glorias pretéritas, que en poco sirven a la redención económica y social de la población en su totalidad, que es lo verdaderamente importante para él.

Los regionalistas usan a favor de sus intereses particulares los hitos pretéritos porque ofrecen al lector una determinada concepción político-cultural de la historia de un pueblo. Siempre construyeron las cronologías de hitos históricos y culturales, que creían más importantes y necesarias para incentivar una conciencia colectiva que, a su vez, encarrilase el progreso social. Por supuesto, la enseñanza de raíces y la construcción de un pasado referido a una selección de hechos siempre serán arbitrarias. A Gazul, puesto que él nunca lo tuvo claro del todo, estas evocaciones a las glorias patrias no le convencen. Prefiere aparcar el siglo XV y dedicarse al siglo XX. En este sentido Llerena, su cuna de adopción, era un clarísimo ejemplo del que huir: siempre mirando a un pasado glorioso que no ofrecía soluciones a los desafíos del presente. Así, y por poner un solo ejemplo entre otros muchos, seleccionamos estas argumentaciones en su artículo "Mirando a Extremadura: El amor a la tierra", publicado en *El Correo Extremeño*, donde lo explica claramente:

"No recarguemos demasiado las imaginaciones con las glorias del pasado; ¡Es tan dolorosa todavía la realidad del presente! Hablémosles del porvenir, de las posibilidades ilimitadas de la tierra, de la necesidad de cultura y de cultivo, de trabajo inteligente, de lucha incansable, pero remuneradora, porque a la larga nuestra tierra da de qué vivir a quien para ella vive".

Y aún abunda todavía más en su argumentación diciendo:

"Y si un rapaz despierto demandara - y bien, dadnos un pedazo de tierra donde laborar y prosperar-, uno de esos desarrapados que no saben sino de la miseria de cada día, de la angustia del padre que no encuentra trabajo y de la madre que no encuentra el pan fiado, contestémosle que llegará un día en que tendrá tierra todo el que la merezca, en que el exceso de riqueza se le impondrá un límite de justicia y en que el trabajo permitirá el ahorro y la adquisición de tierra propia; en que la sociedad, en fin, será más humana y más generosa. Día que ya anuncian la colonización, en pleno desarrollo experimental; los Sindicatos obreros; las Cajas de Ahorros y Seguros contra la vejez; mil reformas que son como la aurora tímida de ese mañana luminoso".

Arturo Gazul tiene muy claro que el porvenir de progreso de Extremadura vendrá dado por la mejor y mayor explotación de la tierra. Nos dice: "La tierra cultiva a quien la cultiva; da paz, reposo en el trabajo, orden, sentimiento del deber, equilibrio, satisfacción de vivir, salud del cuerpo y de espíritu, y, con todo esto, un talento práctico y realista", y así: "Quisiéramos que a la tierra, a nuestra tierra, se aplicaran las mejores inteligencias". Sus argumentos, siempre que puede, los acompaña con ejemplos vivos. En 1927, en otro artículo, habla del Conde de la Corte, que refinó su cabaña merina y consiguió una elevada calidad de su lana, muy apreciada por la

industria catalana; y remata diciendo:” ¡Qué lección para esos otros propietarios que no conocen siquiera sus dehesas, entregadas a administradores o mal arrendadas, instalados en Madrid, sin tener ni siquiera un movimiento de gratitud, de simpatía, de recuerdo para la tierra que generosamente les paga sus lujos y sus ostentaciones! Y entre tanto pueblos enteros emigran, acosados por la miseria”.

Gazul tenía un carácter muy independiente porque su capacidad de análisis se veía favorecida por sus grandes viajes por el extranjero. Su atención y vivencias en la Europa más desarrollada le daban un punto de vista que no siempre coincidía con el regionalismo extremeño al uso. Para él el desarrollo no solo estaba ligado a la industria, ni mucho menos; basta oírle:

“En general nuestros Gobiernos han sacrificado el agricultor al fabricante, olvidándose de la tierra. La iniciativa particular ha mejorado mucho nuestros cultivos, dando un paso importante en el progreso agrícola. ¡Pero cuánto todavía por andar! La tierra en España es un problema complejo, de cuya solución dependerá el bienestar general de las futuras generaciones y el porvenir europeo de nuestra nación. Los latifundios, el absentismo, el crédito agrícola, la preparación técnica del pequeño labrador, el fomento del cultivo del algodón y de la producción de la seda, la implantación del cultivo intensivo, la construcción de canales y pantanos para el riego, la plantación de arbolado, la propaganda en el empleo racional de los abonos minerales... Apenas si hemos iniciado esta revolución económica y social, para la que precisaría una especie de dictadura que respondiera a los intereses generales y nacionales, la dictadura preconizada por Joaquín Costa”.

Y ejemplifica para Extremadura de esta manera:

“Con todo lo dicho damos a entender la pauta que consideramos racional y eficaz en cuanto a la creación de una posible industria extremeña. Industria ligada a su naturaleza, a su producción agrícola, que valore y refine los productos de la tierra y que no resulte extraña a nuestro carácter ni a nuestro ambiente. La vega de Plasencia podría sostener grandes fábricas de conservas; los vinos de Guareña y de algunas tierras de Los Barros, que ya se manipulan por procedimientos modernos admitirían una mayor estimación en el mercado en una presentación y selección más cuidada. Las fábricas de embutidos, que pueden tomar como modelo la de Jabugo en la provincia de Huelva, serían siempre un buen negocio. En la explotación industrial de la miel se obtendrían grandes beneficios. La producción de lana necesita de la implantación de lavaderos...”.

Como su preocupación se fijaba en el futuro tuvo ocasión en alguno de sus artículos de dirigirse a ciertos hacendados de futuro, en este caso a los maestros de escuela, y a ellos aconseja: “Cada región debe dar un tono especial a su cultura, de acuerdo con su vida natural. No olviden los maestros esta peculiaridad de la nuestra: familiaricen al niño con el campo, prodiguen los paseos escolares; den preferencia a las nociones de agricultura y botánica. La mejor pedagogía es la que tiende a hacer del niño un hombre de su tiempo y de su tierra”. En otra ocasión dirigiéndose a esos mismos maestros les recomendaba para sus pupilos: “Hacedlos buenos españoles

para dadles una conciencia extremeña, un sentimiento peculiar de raza, un amor vivo y operante hacia la tierra en que nacieron”. Amor vivo y operante, es decir, hombres de acción, despojados de la pereza que estigmatizaba a los extremeños a la vista de muchos foráneos. Concluía diciendo:” El amor a la tierra madre y a los hombres de la tierra cuya esclavitud económica y cuyo irredentismo proletario deben preocupar a todo hombre de conciencia”.

Qué duda cabe, con la perspectiva de los que ya estamos instalados en el siglo XXI, que lo aquí expuesto es una muestra de que Arturo Gazul venía del futuro. El futuro que era ya presente en la Europa desarrollada de aquellos días (Francia, Reino Unido, Alemania, Suiza, Austria...); porque evidentemente España, y Extremadura con ella, tenían que seguir la estela de esa Europa. Por eso cuando Gazul habla de futuro lo identifica lógicamente con la Europa desarrollada.

## V. GAZUL Y LA RECUPERACIÓN DE LA FIGURA DE ZURBARÁN

Como ya dijimos anteriormente, la labor de Gazul en pos de la recuperación de la obra de Zurbarán para los extremeños se desarrolló en dos periodos de tiempo divididos por la última guerra civil española. Nuestro escritor siempre fue consciente de que la indiferencia de un país por sus artistas es el peor síntoma de la descomposición nacional. Así ocurría en Extremadura a principios del XX, y en el empeño por corregirlo se embarcaron muchos de la generación de Gazul, en plena Edad de Plata de la cultura española; él era uno de aquella “juventud útil al risueño porvenir de Extremadura”.

### V.1. Los prometedores años anteriores a 1936

Debemos recordar que a comienzos de XX Zurbarán no era un pintor suficientemente valorado en España ni en Extremadura. Desde luego no estaba suficientemente integrado en el ideario colectivo extremeño, ni era una figura reivindicada. Sería a partir de la exposición en Madrid de 1905, dedicada a él, cuando se empezó de nuevo a considerar su obra. Así, y motivado por ello, el extremeño José Cascales y Muñoz publicó la obra *Francisco de Zurbarán. Su época, su vida y sus obras*. Fue esto en 1911 y durante bastantes años sirvió la biografía de única referencia. Gazul va a utilizar esta obra para apoyar su trabajo, y muy probablemente la otra obra en francés de Paul Lafond titulada *Les grans artistas, Ribera et Zurbarán*.

En 1924, estando viviendo en París, envió una crónica al *Correo de la mañana* titulada “Extremadura y Mauricio Barrés”: en ella refería la cercana muerte del muy polémico escritor francés. Gazul, según su propia confesión, aprendió mucho de los libros de viaje del francés, viajero impenitente como él mismo. Pensó que sería bueno difundir en Extremadura, donde se leería su crónica, la importancia de las joyas que

atesoraba y que despertaban el interés de personas estudiosas de lejanas latitudes. Nos contaba que el plan inmediato de Barrés, poco antes de morir, era venir a Extremadura y concretamente a Guadalupe, para hacer un estudio de las pinturas de Zurbarán. Algo semejante ya lo había hecho anteriormente con el Greco y con Toledo. Consideraba el francés que Zurbarán era mucho más representativo que el Greco. Este juicio se lo formó después de haber admirado los cuadros del extremeño en casi todos los museos de Europa. Pero, cuenta Gazul, que “él sabía que existía un más allá, un retiro luminoso donde la obra del artista respiraba su ambiente; ocupaba su puesto, vivía plenamente su vida sobrenatural, esparciendo el aroma suave de su misticismo sereno. Y en ese retiro, en ese oasis de divino reposo, en Guadalupe, Barrés soñaba cuando la muerte se llevó su alma. No se sigue la huella de un artista excelso sin descubrir un pueblo, una raza; buscar a Zurbarán es encontrar la maravilla de Guadalupe; y Guadalupe es Extremadura”. Qué duda cabe que Barrés hubiera sido un magnífico embajador de nuestra región y que detrás de él vendrían otros muchos. Gazul tenía muy claro que el turismo era también un motor de desarrollo para los pueblos, a la par que de enriquecimiento cultural para la población<sup>3</sup>. Ese era un futuro deseable para su región. El propósito de nuestro cronista hoy lo llamaríamos *Por la ruta de Zurbarán*, que atravesaría: Fuente de Cantos, Llerena, Zafra, Guadalupe, etc. Ya veremos más adelante cómo Gazul retoma esta idea en los tristes años cuarenta.

Pocos meses más tarde, cuando de París marcha a vivir a Niza, vuelve a hacer un paréntesis en sus crónicas culturales de actualidad para mandar algunas otras, reflexionando sobre la realidad extremeña. Es una evidencia más del sentido del deber que el ejercicio de periodismo suponía para Gazul, siempre sin descuidar el apoyo al desarrollo regional. En este caso y con ocasión de ver en primera persona, en aquella Niza de la *Belle Epoque*, la riqueza que supone el turismo para los pueblos, no puede por menos que escribir acerca del turismo en Extremadura. Así escribe “Guías de turismo”, “Por la vieja Extremadura”, “Extremadura y el turismo: el problema del alojamiento” y algunos más. En este último que citamos recomienda sensatamente lo siguiente:

“Es indispensable la construcción de algunos hoteles como anticipo de una propaganda fomentadora del turismo. No se trata de hacer “palaces” suntuosos sino albergues sencillos en los que se encuentre el suficiente confort y bienestar. El lujo sería otra cosa: un mal negocio dentro de la forzada limitación en que todavía, y durante mucho tiempo aún, se ha de desenvolver la vida extremeña”<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> En punto y aparte merece que reseñemos también el interés que puso Gazul por que volvieran las representaciones teatrales a Mérida como en la edad antigua, con el mismo propósito de fomento cultural pero también del turismo y de la región en todas sus potencias.

<sup>4</sup> No puedo dejar de pensar ahora en la red de hospederías de hoy día, así como en la cadena de casas rurales.

En agosto de 1925 publica Gazul en dos entregas sendos artículos sobre Zurbarán en el *Correo de la mañana*, con el título “Hombres de labor: de Zurbarán a D. Antonio Carrasco”. Son dos perfiles biográficos, que corren en paralelo, sobre estos dos fuentecanteños. Los artículos sirven perfectamente para los dos propósitos del autor, que no son ni más ni menos que “hacer región” (como diríamos hoy) y definir el carácter extremeño. Empareja a ambos es sus trayectorias profesionales: uno pintor, otro abogado. Ambos a su manera y en sus épocas respectivas se hicieron a sí mismo con tesón, trabajo y una gran fuerza de voluntad. Ambos de condición humilde, pero lo que resalta Gazul es que...

“...hay una relación perpetua entre el hombre y su tierra; entre su paisaje interior y el paisaje en que se formó su espíritu. El hecho de nacer en tal o cual sitio importa poco el si fue accidental como el caso de Espronceda. Lo que imprime huella indeleble en nuestra sensibilidad y en los rasgos de nuestro carácter es el ambiente en que nuestra infancia y nuestra adolescencia se desarrollaron. Fue en esa época de crecimiento cuando se adentraron nuestras raíces espirituales en la tierra a la vez que el aire y la luz, como en las plantas, dieron color y forma a nuestro exterior y esencia a nuestros frutos”.

Después de hacer una reseña de la biografía de cada cual reivindicándolos como genuinos hijos de la tierra, concluye que...

“yo no puedo separar este carácter netamente extremeño, este luchador y este místico [Antonio Carrasco] de su paisano el pintor [también católico y místico]. Son ambos hermanos en la tierra de labor, de aquella tierra fecunda de horizontes dilatados y severos, buena tierra abierta al sol y a la mirada sin amenidad, es cierto, sin remansos de cromo, pero dócil a todo trabajo, aseguradora del pan nuestro de cada día, prometedora de continuación y conservación”.

Tenemos que interrumpir el discurso para aclarar que Gazul habla como si Zurbarán también fuera hijo de agricultor, cosa que efectivamente es accesorio en este caso, como ya veremos al concluir su discurso<sup>5</sup>. Avanza Gazul en su artículo:

“La vida trascendental del pintor y la vida anónima de este apóstol de la ley, ambas proceden del pueblo- de nuestro pueblo bajo que es nuestra más alta esperanza- se me aparecen cimentadas en la misma solidez de la tierra de Fuente de Cantos. Trabajo, orden, pasión de ideal, firmeza, voluntad, método, entereza, constancia, bondad integral: profundo sentido del deber y entre todo ello quizás, cierto empaque de dureza que desaparece en cuanto llamamos suavemente al corazón”.

Y Termina:

“En los mismos cuadros del pintor he creído yo encontrar a este santo laico, su paisano ¿Recordáis “La apoteosis de Santo Tomás de Aquino, del museo sevillano? Allí a la izquierda de Santo Tomás hay un santo padre para el que diríase que hace seis u

---

<sup>5</sup> Esa era la creencia generalizada en 1925 cuando los biógrafos de Zurbarán aún no habían descubierto en los archivos extremeños la documentación que aclarara estos extremos, tarea en la que más adelante colaboró Gazul. El cronista manejaba fundamentalmente el trabajo de José Cascales y Muñoz, *Francisco de Zurbarán. Su época, su vida y sus obras*, publicado en 1911.

ocho años sirviera de modelo don Antonio. Un poco más crecida la barba blanca, pero igual gesto de entereza y de alta meditación; la misma fijeza luminosa de la idea e idéntico continente severo de hombre poseído de la dignidad de su misión. Quitadle los ropajes talarés, cambiar el libro santo que apoya en sus rodillas por un Código civil, tendréis a don Antonio en el sillón de su despacho hace ocho, diez años. ¿Y a qué recordar otros cuadros donde se nos ofrece el pintor fundido con el alma de su modelo, el *San Mateo* de Cádiz o el *San Jerónimo* de Guadalupe?”.

## V.2. Los años complicados y de renunciaciones

Una vez terminada la última Guerra Civil, que Gazul y su familia vivieron en Barcelona, regresan a Llerena, donde permanecerán toda la década de los cuarenta. En este nuevo escenario nuestro cronista reservó para siempre sus pensamientos filorregionalistas, convencido de que en la coyuntura de la dictadura aquello era un viaje a ninguna parte. La prueba se la dio el olvido en que cayó la labor y la obra de su amigo y mentor José López Prudencio. Aún así, él siempre preferirá referirse a los avances en el nivel de vida y a cómo la prosperidad, con un ritmo muy lento, va llegando a todas las clases sociales. Sin embargo, con el paso de los años terminó, al fin, desencantado de cualquier praxis política.

Lo que va a singularizar este segundo periodo de la vida literaria de Gazul, y con ello también de su relación con Zurbarán, será que ahora, además de la divulgación de lo ya conocido, se dedicará a la investigación sobre lo desconocido de su biografía. Durante la década de los cuarenta nuestro escritor se retrae de colaborar en la prensa; es un periodo de relectura vital e introspección intelectual. Esto no quiere decir que dejara de trabajar, pero lo hace a nivel local. Retoma las enseñanzas de su maestro D. Antonio Ballesteros Beretta y se interesa mucho más por la historia de Llerena. Comienza a frecuentar los archivos parroquiales, el archivo municipal y el de protocolos notariales; le interesan ahora la poeta Catalina Clara Ramírez de Guzmán y el pintor Francisco de Zurbarán. “Todo mi tiempo libre lo dediqué al acopio de datos sobre la poetisa, sus padres y hermanos, así como sobre el pintor Zurbarán, sus dos mujeres llerenenses y los hijos habidos con la primera, María Páez, que tenía para mí preferente interés”, nos refiere el cronista en su trabajo publicado sobre Catalina Clara. Este estudio fue publicado en la *Revista de Estudios Extremeños* en 1959 con el título “La familia Ramírez de Guzmán en Llerena”.

El trabajo sobre la poeta también es aprovechado por Gazul para, en un inciso o como él mismo dice “un aparte sobre Zurbarán”, lanzar la hipótesis de que la llegada y asiento de Zurbarán en Llerena bien podría haber sucedido por inducción de D. Francisco Ramírez, padre de Catalina, que fue gobernador de la Encomienda de Montemolín y sus cinco villas, entre ellas la de Fuente de Cantos<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Mera hipótesis sin apoyo documental alguno.

Por otra parte, si nos atenemos al orden cronológico de producción, debemos comenzar anotando la publicación en la *Revista de Feria* de Llerena, del año 1948, del artículo “Divagaciones sobre la vida y la obra de Zurbarán en Llerena” donde, tras largos años sin publicar, nuestro escritor retoma su tarea literaria y de divulgación cultural en este caso. Este pequeño artículo divulgativo pone al día todos los nuevos descubrimientos y hace corrección de datos equivocados referentes a la biografía del pintor en su estancia en Llerena. Descubre y acerca a la mayoría de la gente de Llerena la interesante vida y, sobre todo, la obra de Zurbarán presente en la localidad: desde la fuente de la plaza mayor (diseñada por él), hasta las tres pinturas que aún se conservaban en la Iglesia Mayor de Nuestra Señora de la Granada, de las cuales hoy solo queda allí una (ver figs. 1, 2, 3 y 4). Gazul daba cuenta, pues, del impacto en Llerena del movimiento zurbaranista, que había surgido en España, Europa y Estados Unidos después de la segunda guerra mundial. Relata con detalle las varias visitas a Llerena, desde 1945 a 1948, de zurbaranistas ilustres: M<sup>a</sup>. Luisa Caturla Puig, Martín Sebastián Soria, Diego Angulo Íñiguez y Paul Guinard<sup>7</sup>.



Fig. 1: Zurbarán, *Virgen de las Nubes*, Museo de Bellas Artes, Badajoz



Fig. 2: Zurbarán, *Cristo en la cruz*, parroquia de Ntra. Sra. de la Granada, Llerena

---

<sup>7</sup> El profesor Soria en su libro *The paintings of Zurbarán* en la página de agradecimientos dedica uno a “D. Arturo Gazul, de Llerena, nos dio útiles informaciones y amable hospitalidad.”





Fig. 3: Zurbarán, *El Salvador*, Museo de Bellas Artes, Badajoz

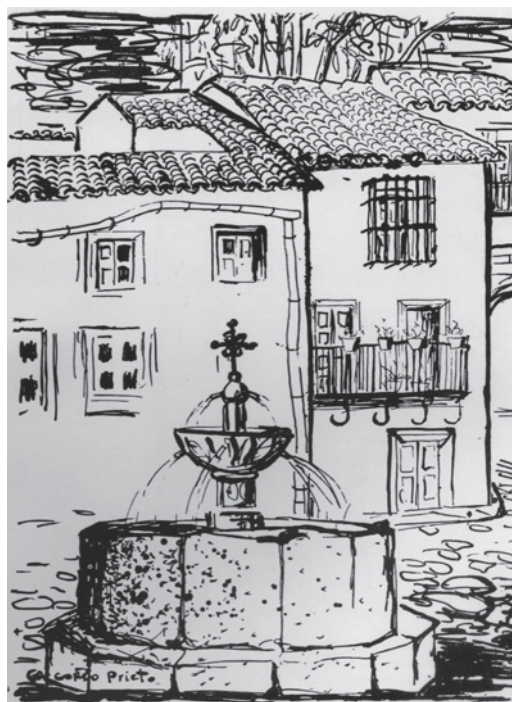


Fig. 4: Fuente diseñada por Zurbarán para Llerena

Gazul estaba interesado además, como no podía ser de otra manera, en lo que él mismo llamo “El Camino de Llerena”, que como todos podemos muy bien imaginar no era otra cosa que una obligada parada para todos los estudiosos y amantes de la obra de Zurbarán. Una parada fraguada por los estudios recién realizados entonces: “Las biografías sobre Zurbarán de estos señores atraerán hacia nuestro pueblo la curiosidad e interés de gran número de gentes cultas tanto de España como del extranjero Detrás de ellos y una vez adecuadas las obras pictóricas vendrán más interesados, gentes y turistas de toda condición”.. Pero esto es algo que desgraciadamente no llegó a ver Gazul ni sus coetáneos.

En 1951 el párroco de Santa María de la Granada Alberto Zambrano Santiago, a través de M<sup>a</sup> Luisa Caturla, consigue vender al Museo del Prado dos de los tres zurbaranes de dicha iglesia. El motivo de la venta era la necesidad de obtener recursos para mantener y adecentar el templo<sup>8</sup>. Esta venta se hizo a espaldas de la opinión pública y propició el malestar de un grupo de llerenenses. José María Lepe de la Cámara, gran amigo de Gazul, fue quien encabezó las acciones de este grupo, que

---

<sup>8</sup> Curiosamente, según cuenta Manuel MARTÍN BURGUEÑO en su *Historia de Llerena. Libro II*, por la documentación parroquial, nadie supo dónde fue a parar ese dinero de la venta, ni en qué se gastó. Sin embargo, Luis Garraín recoge el testimonio de Juan Gordillo Córdoba, pintor y fotógrafo, que afirma que se vendieron por 200.000 pesetas y que se gastaron en el Camarín de la Virgen de la Granada. (Garraín, L. *Llerena, sus calles, su historia y personajes*, Llerena, 2010, pp. 70-71).

desgraciadamente no consiguieron su propósito. La verdad es que el obispado y el propio ayuntamiento no habían puesto objeción alguna, puesto que ellos estaban perfectamente enterados del asunto. De tal manera que se consiguieron los necesarios permisos de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, así como del Museo del Prado y del Ministerio. La operación se cerró y el Museo del Prado, una vez restauradas las pinturas, las dejó en depósito en el Museo de Bellas Artes de Badajoz, para su exposición permanente. De esta manera singular salieron de Llerena *La Virgen de las Nubes* y *El Salvador*, que en su día pertenecieron al altar mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Granada; obra realizada por Francisco de Zurbarán y el ensamblador Jerónimo Velázquez.

Arturo Gazul había regresado por aquellos años a Barcelona y quedó al margen de este despropósito. José María Lepe de la Cámara no pudo o no quiso comunicarle lo que estaba sucediendo, entre otras cosas porque, una vez enterado él mismo del asunto, todo sucedió muy rápidamente. A nuestro entender José-María Lepe no se atrevió a comunicarle los hechos a Gazul porque era conocedor de la amistad que unía a éste con María Luisa Caturla, también implicada en la operación. Años más tarde, en el *V Congreso de Estudios Extremeños*, de 1976, José-María Lepe publica un “Estudio sobre la pintura de Zurbarán: *Cristo muerto en la Cruz*; existente en la Iglesia de *la Granada* de Llerena”, en el cual tiene un recuerdo por “el siempre bien llorado” Gazul, ya fallecido entonces<sup>9</sup>. Efectivamente este crucificado, restaurado en 2002, es la única obra pictórica que queda de Zurbarán en Llerena.

La amistad de Gazul con María Luisa Caturla y los otros zurbaranistas, anteriormente citados, lo refiere Lepe de la Cámara: “Todos fueron huéspedes de Gazul y por ende, les conocí y acompañé en sus investigaciones locales sobre el pintor; algunos captaron -principalmente la señora Caturla, ayudada por Gazul- muy importantes datos escriturarios”. Fueron varios los documentos de los archivos de Llerena que Arturo Gazul Sánchez-Solana facilitó a María Luisa Caturla Puig durante sus visitas entre 1945 y 1948. En su artículo, antes citado, “Divagaciones...”, dice: “No menos de doce partidas -de bautismo, confirmación y matrimonio- referentes al pintor, sus tres primeros hijos, su primera mujer y otros familiares, he encontrado yo, siempre bajo la inspiración y guía de María Luisa Caturla”. De ellos Odile Delenda reseña en la edición de la obra de Caturla los siguientes:

- Admisión de Bartolomé Páez, futuro suegro de Francisco de Zurbarán, en la Hermandad de la Vera Cruz de Llerena. De 1580.

---

<sup>9</sup> La amistad de Gazul con Lepe de la Cámara se remonta a pocos años antes de 1928 cuando participaron activamente en la creación de la Biblioteca Popular Circulante en el Ateneo de Llerena, que hizo las veces de biblioteca pública. Sus promotores fueron D. Santiago Echávarri, D. Arturo Gazul, D. Zacarías Laguna, D. Juan Simeón Vidarte, D. César del Cañizo, D. Miguel Lillo, D. Eduardo Mauricio, D. José de Lepe y D. Carmelo Viñas.

- Actas de bautismo de María de Zurbarán (22 de febrero de 1618) y de Juan de Zurbarán (19 de julio de 1620), hijos de Francisco de Zurbarán y María Páez.
- Testamento de Juan de Morales, hermano de Beatriz de Morales, esposa de Francisco de Zurbarán. De 27 de septiembre de 1630<sup>10</sup>.

A su vez, Manuel Martín Burgueño añade a los descubiertos por Gazul el contrato de Francisco de Zurbarán, pintor, y Jerónimo Velázquez, maestro ensamblador, para la realización de un retablo para la Iglesia de Nuestra Señora de la Granada, dado el 19 de agosto de 1636. Este autor no hace sino transcribir una carta de Gazul a Antonia Zambrano, donde lo cuenta con detalle<sup>11</sup>.

Lo cierto es que nuestro cronista estuvo en primera línea de la investigación sobre Zurbarán en Llerena durante la década de los cuarenta del siglo pasado. Tal es así que el Ayuntamiento de Llerena en 1950 acordó concederle una gratificación de cinco mil pesetas al reconocer los trabajos de organización del Archivo Municipal, así como sus estudios sobre Francisco de Zurbarán y la colaboración en la revista de feria local<sup>12</sup>. Posteriormente en 1964 se le otorgó el título de hijo predilecto de la ciudad de Llerena, en atención a los estudios e investigaciones sobre Zurbarán.

### V.3. *Un aparte sobre nuestro patrimonio documental*

Como actual archivero municipal que soy de Llerena, no puedo por menos que reseñar que en aquellos años cuarenta el fondo histórico documental del ayuntamiento no estaba ordenado de ningún modo, y que la custodia sobre el mismo dejaba mucho que desear. De tal manera que nuestros investigadores podían, con el permiso correspondiente de la autoridad, llevarse los legajos a casa para su consulta. En estos trasiegos se perdió parte de la interesante documentación. Los cuadros de Zurbarán desaparecieron de Llerena pero, al menos, fueron a parar al Museo de Bellas Artes de Badajoz; sin embargo, ciertos documentos históricos siguen sin aparecer. Y merece la pena que nos detengamos si con ello conseguimos algún fruto: sea su devolución, sea una mayor concienciación de todos por el patrimonio documental.

Desde que Celestino López Martínez en su libro, de 1932, titulado *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán* diera varias pistas sobre la biografía de Zurbarán en Extremadura, varios eruditos locales se afanaban por seguir sus huellas<sup>13</sup>. Prueba de ello es lo publicado en 1947 en la *Revista de Estudios Extremeños*. Son dos artículos sobre nuevos datos biográficos del pintor sacados de diversa documentación de

---

<sup>10</sup> CATURLA, M.L. *Francisco de Zurbarán*, traducción, adaptation et appareil critique par O. Delenda, París, Wildenstein Institute, 1994.

<sup>11</sup> MARTÍN BURGUEÑO, M. "Zurbarán y el retablo mayor de la Granada", *Revista de Estudios Extremeños*, t. LX, nº I, 2004.

<sup>12</sup> Libro de Actas de la Comisión Gestora de 1950, lg. 9, carp. 1

<sup>13</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ, C. *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*, Sevilla, 1932.

Llerena y Fuente de Cantos. Sus autores son Antonio Manzano Garías (“Aportación a la biografía de Zurbarán”) y Fernando Castón Durán (“Zurbarán y la casa de los Morales en Llerena”). El primero pasó por Llerena y se alojó durante su investigación en casa de Gazul, pero nos dice que “la investigación en Llerena resultó un fracaso rotundo. Diríase que hay allí, en cuanto a Zurbarán se refiere, algo de jettatura [mala suerte]”. Sin embargo, Fernando Castón tuvo más suerte y trabajó con unos documentos originales que María Luisa Caturla y Odile Delenda dan como pertenecientes al Archivo municipal. Estos documentos son una escritura de Beatriz de Morales, de 1619, para atender una disposición del testamento de su padre, así como el expediente de capellanía de García de Morales, el mozo, hermano de Beatriz de Morales. Es curioso que en el archivo de protocolos notariales de Llerena falten los relativos a los años que maneja Castón, así como el de la capellanía citada. Levanta nuestras sospechas los “hados” que Castón menciona en su artículo con un tono llamativo; en concreto dice así:

“Con dejo amargo se duele mi buen amigo el conocido literato y publicista D. Antonio Manzano Garías, en su reciente folleto [...] de su frustrada labor investigadora en los archivos de la ciudad de Llerena [...] De la aparente jettatura, que tanto hiere y punza, sabemos algo cuantos nos aficionamos al noble empeño de búsqueda e investigación. Un hado, si no enemigo, al menos perturbador, se planta a veces muy abierto de piernas en el camino, trastornando con odiosos modos nuestros planes y estrategias [...] ¡Qué se le va a hacer!”

Otra muestra de esta desorganización y dejadez sobre nuestro archivo la encontramos en la monografía recopilatoria de todos los trabajos de María Luisa Caturla, adaptada y anotada por Odile Delenda en 1994. Allí aparece reproducida una página de un documento con un dibujo de la fuente de la plaza de Llerena diseñada por Zurbarán (fig. 5). Dicho documento pertenecía al Libro de cuentas de Propios de 1625-1717, concretamente es una de sus páginas, que fue acuchillada y sustraída en su día y cuyo paradero hoy desconocemos. No cabe la menor duda sobre este hecho puesto que en nota al margen de la imagen de la fuente se lee: “Cuando se requiere reconocer el empeño del Encinal que se hizo el año 1694, véase su distribución desde el folio 48 de este libro”; lo que efectivamente corroboramos yendo a esa página 48 y viendo su contenido, que afortunadamente hoy se conserva en el archivo municipal (fig. 6). El pie de la imagen dice: “Dessin de la fontaine de Llerena, 1625, Coll. Part.” No sabemos a qué colección particular se refiere.

Entre los “hados” que conoce Castón y las “captaciones” que refiere Lepe de la Cámara, lo cierto y verdad es que nuestro patrimonio menguó<sup>14</sup>. Tampoco hay que olvidar el reciente expolio que han sufrido los archivos parroquiales de Llerena, cuyo fondo histórico ha sido trasladado a Badajoz sin contar con la opinión de la ciudad, manifiestamente contraria a tenor de las iniciativas propuestas por el Ayuntamiento y

---

<sup>14</sup> Dice Gazul con ironía en una de sus cartas que “en Llerena en no llevándose la torre todo les da lo mismo”.

desoídas por el Arzobispado. Una actuación totalmente alejada de las ideas de los tiempos que corren; pero esto daría para un artículo entero y éste no es el lugar para ello. Como dice el verso de Rafael Sánchez Ferlosio: “Vendrán más años malos y nos harán más ciegos”.



Fig. 5: Emblema de la ciudad de Llerena expoliado del Libro de Cuentas de Propios de 1625-1717, del Archivo Histórico Municipal



Fig. 6: Pág. 48 del Libro de Cuentas de Propios de 1625-1717 al que hace referencia la nota 14 y que hoy se encuentra en el Archivo Histórico Municipal de Llerena

#### V.4. El regreso a la actividad periodística

Una vez instalado de nuevo Gazul en Barcelona, ya no se moverá de allí hasta poco antes de morir. En esos años cincuenta del pasado siglo comienza a escribir en *El Noticiero Universal*. Al poco tiempo ya vuelve a sentir su pluma segura y alcanza el tono adecuado en comunicación con sus lectores. Esta confianza le lleva también a prodigarse en la prensa regional extremeña, concretamente en el diario *Hoy*.

De entre su vasta producción hemos podido localizar un total de seis artículos relacionados con Zurbarán. En los meses de febrero y marzo de 1954 publica tres artículos en *Hoy* con los títulos: “Fiebre zurbaranista”, “Huellas de la vida y la obra de



Raras veces se muestra Gazul cerrado, de ello lo cura su espíritu cosmopolita y sus muchos viajes por el extranjero. Por el contrario, siempre veremos en él un intento por el equilibrio en el juicio<sup>15</sup>.

En el mes de junio de 1954 Gazul publica dos artículos en *El Noticiero Universal* bajo los títulos de “El monasterio de Guadalupe en la Historia” (fig. 9) y “Guadalupe en el arte”. Ambos aparecen con una semana de separación y su mejor lectura es consecutiva: uno termina en el siguiente. En ellos vuelve nuestro escritor a reencontrarse con sus frentes particulares, por lo que se refiere a la historia de Extremadura y la promoción de la misma. En el primero de ellos se muestra muy elocuente con la historia y más en concreto con el abandono del patrimonio:

“Los pueblos, despojados de sus bienes comunales y de propios, que aprovechaban a sus vecinos pobres, vieron aumentar su miseria. La desigualdad social y el contraste entre el rico propietario, dueño de fincas que sumaban leguas en redondo, y el bracero de mísero jornal, cuando lo tenía, se hizo tan cruel y penoso que de él se derivó el estancamiento de los pueblos, el caciquismo, y el germen de la rebeldía social que iría preparando el terreno a la revolución. Muchos de estos señores, virtualmente dueños de aldeas y villas de Extremadura, vivían en Madrid tan satisfechos, dejando sus fincas en manos de administradores sin siquiera haberlas visitado. A éstos cabe también parte de la responsabilidad del rastro de ruinas y miserias que dejaron la guerra de la Independencia, las civiles, y la política liberal, desentendida de los problemas sociales españoles. Con raras excepciones, y a pesar de alardear de católicos, no pensaron más que en disfrutar de sus rentas cómoda y egoístamente. Ejemplo el monasterio de Yuste, que pasó a ser propiedad de un título de Castilla, dejado en completo abandono; en ruinas sus claustros y refectorio, la iglesia desmantelada”.

Sin embargo alaba la rehabilitación que los franciscanos hicieron en Guadalupe.

En el segundo pregonera para el público catalán los tesoros de aquí:

“Pero donde el visitante queda maravillado es al penetrar en la sacristía. No creo que el Renacimiento haya logrado nada de tan inefable y delicada belleza. Ni Zurbarán un encuadre más armonioso y sugerente para su pintura. ¡Con qué ensoñación creadora debió pintar en Guadalupe el recio artista extremeño! En sus diez grandes cuadros, que ocupan la sacristía y la deliciosa capilla de San Jerónimo, así como en otros pequeños, encontramos la plenitud de su arte. Estaba también en la plenitud de su vida, entre los años 1638 y 1639, puesto que acababa de cumplir cuarenta. Aquí entre estos frailes Jerónimos, tan versados en todas las artes, pudo escuchar el relato de los milagros obrados entre algunos Padres de la Orden, y sus pinceles interpretaron después con fusión de misticismo y realismo que caracteriza a su arte”.

El último artículo que reseñamos en el periódico barcelonés es prácticamente una transposición de otro publicado en los años veinte y que comentamos anteriormente,

---

<sup>15</sup> Quizás de haber sucedido aquello hoy, y dadas las circunstancias favorables que el siglo XXI han dado a nuestra región, Gazul hubiera sido defensor de que las pinturas quedaran en Llerena, porque la medidas de seguridad y exposición son favorables. Manuel Martín Burgueño en su libro antes citado transcribe una carta de Gazul en ese sentido.

lo titula “Barrés y Zurbarán” (fig. 10) y lo aprovecha para promocionar la región pero también España: “En España podemos encontrar tesoros espirituales, potencias renovadoras de nuestros sentimientos fundamentales”. Se cierra así el ciclo de trabajos de Arturo Gazul en torno a la figura de Zurbarán.



Fig. 9: Artículo del diario *El Noticiero Universal* de Barcelona, 1954



Fig. 10: Artículo del diario *Correo de la Mañana* de Badajoz, 1925

Arturo Gazul tenía un merecido reconocimiento en la ciudad de Llerena, forjado por su indudable altruismo y prodigalidad intelectual. Su opinión siempre fue escuchada con atención por las autoridades y muchas veces se le solicitó consejo sobre particularidades. Nos consta que en 1964, por el tercer centenario de la muerte del pintor, fue uno de los que alentó a su pariente y a la sazón alcalde de Llerena, Fernando Robina, para que en la fachada de la casa de la plaza mayor donde vivió Zurbarán se colocara una placa conmemorativa, y así se hizo (fig. 11)<sup>16</sup>. También debemos reseñar la influencia de Gazul para que en 1948 se le concediera el título de hija adoptiva de Llerena a María Luisa Caturla.

<sup>16</sup> José-M<sup>a</sup>. Lepe de la Cámara fue también el impulsor de esto en primera línea, puesto que vivía en Llerena y era Delegado de Bellas Artes.



Que Arturo Gazul fuera un lucero para el progreso cultural de Extremadura, júzguelo el lector amigo. Acabamos aquí nuestra glosa; que todos nuestros desaciertos los supla la buena voluntad.



Fig. 11: Llerena, placa conmemorativa

### BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, J.L. *Historia de la literatura española*, Gredos, Madrid, 1980, tomo III.
- ALCÁNTARA: *Revista del Seminario de Estudios Cacerenses*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 1984.
- ALCÁNTARA: *Revista literaria*, Cáceres, Imprenta provincial, 1945-1979.
- CASTÓN, F. "Zurbarán y la casa de los Morales de Llerena", *Revista de Estudios Extremeños*, t. III, nº III-IV, 1947, pp. 437-441.
- CATURLA, M.L. *Francisco de Zurbarán: traduction, adaptation et appareil critique* par O. Delenda, Wildenstein Institute, La Bibliothèque des Arts, París, 1994.
- CONDE, F. "La crítica sobre Zurbarán", *Revista de Estudios Extremeños*, t. XVII, nº II-III, 1961, pp. 387-406.
- CORREO de la mañana: *periódico diario independiente*, Badajoz, Imprenta la Minerva extremeña, 1914-1926.
- CORREO extremeño: *Diario de noticias*, Badajoz, 1904-1931.
- DÍAZ Y PÉREZ, N. *Diccionario histórico, biográfico, crítico y bibliográfico de Autores, artistas y extremeños ilustres*, Madrid, Pérez y Boix editores, 1884.
- ENCICLOPEDIA de Extremadura, Mérida, Ediciones Extremeñas, 1989.
- ESCRIBANO HERNÁNDEZ, A. *Comentario de textos periodísticos: informativos, interpretativos y de opinión*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2006.
- Francisco de Zurbarán (1598-1998): Su tiempo, su obra, su tierra*, LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.), Fuente de Cantos, Edición conmemorativa del IV centenario de su nacimiento, 1998.
- GARCÍA PÉREZ, N. "La imitación poética del siglo XIX: la poesía becqueriana de Arturo Gazul", *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LIII, nº II, 1997, pp. 597-610.

- GARRAÍN VILLA, L.J. *Llerena: sus calles, historia y personajes*, Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010.
- GAZUL DE UCLÉS, A. *El Libro gris*, Sevilla, Imprenta Girones y Orduña, 1888.
- GAZUL SÁNCHEZ-SOLANA, A. "La familia Ramírez de Guzmán en Llerena", *Revista de Estudios Extremeños*, t. XV-2, nº III, 1959, pp. 499-577.
- Epistolario de Arturo Gazul*, Badajoz, Institución Cultural "Pedro de Valencia", 1982.
- "Extremadura y Mauricio Barres", en *Correo de la Mañana*, 16 de enero de 1924.
- "Hombres de labor. De Zurbarán a D. Antonio Carrasco, I", en *Correo de la Mañana*, 16 de agosto de 1925.
- "Hombres de labor. De Zurbarán a D. Antonio Carrasco, II", en *Correo de la Mañana*, 18 de agosto de 1925.
- "Divagaciones sobre la vida y la obra de Zurbarán en Llerena", en *Revista de Ferias de Llerena*, 1948.
- "Huellas de la vida y la obra de Zurbarán en Llerena", en *Hoy*, 23 de febrero de 1954.
- "Fiebre Zurbaranista", en *Hoy*, 26 de febrero de 1954.
- "Los zurbaranes que cedió Llerena a Badajoz", en *Hoy*, 31 de marzo de 1954.
- "El Monasterio de Guadalupe en la Historia", en *El Noticiero Universal*, 10 de junio de 1954.
- "Guadalupe en el arte", en *El Noticiero Universal*, 17 de junio de 1954.
- "Barres y Zurbarán", en *El Noticiero Universal*, 27 de junio de 1957.
- "Crónicas de Arturo Gazul en la prensa extremeña: en la caravana de la vida" estudio previo y selección de Antonio Carrasco García y Francisco J. Mateos Ascacíbar, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial, 2010.
- HARTOG, F. *Regímenes de historicidad: Presentismo y experiencias del tiempo*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- HOY: *Diario regional*, Badajoz, Editorial Católica, 1933.
- LA LEALTAD: *periódico de intereses generales del distrito de Llerena*, Llerena, Imprenta de Francisco Monroy, 1893.
- LEPE DE LA CÁMARA, J.M. "Estudio sobre la pintura de Zurbarán: "Cristo muerto en la cruz"; existente en la Iglesia de "La Granada" de Llerena", en *Actas del V Congreso de Estudios Extremeños*, 1976.
- LIBRO de cuentas de Propios de 1625-1717. Archivo Histórico Municipal de Llerena, lg. 488, carp. 2.
- MANZANO GARÍAS, A. "Aportación a la biografía de Zurbarán", *Revista de Estudios Extremeños*, t. III, nº III-IV, 1947, pp. 361-378.
- MARTÍN BURGUEÑO, Manuel, *Historia de Llerena: libro II*, Llerena, El Autor, 2013.
- "Zurbarán y el retablo mayor de la Granada", *Revista de Estudios Extremeños*, t. LX, nº I, 2004, pp. 53-60.
- MENA CANTERO, F. (rec., ed.). "Estudio preliminar", en *Epistolario de Arturo Gazul*, Badajoz, Institución Cultural "Pedro de Valencia", 1982.
- PECELLÍN LANCHARO, M. *Literatura en Extremadura*, Universitas editorial, 1983.
- PULIDO CORDERO, M. "La prensa extremeña en el tránsito del siglo XIX al XX", *Revista de Estudios Extremeños*, t. LIV, nº II, 1998, pp. 733-744.
- PULIDO CORDERO, M. y NOGALES FLORES, T. *Publicaciones periódicas extremeñas: 1808-1988*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1989.
- REVISTA de Estudios Extremeños, t. LIV, nº I, II y III, 1998.

- ROSIQUE NAVARRO, F. "Historia civil y procesos económicos y sociales", en *Historia de la Baja Extremadura*, t. II, Badajoz, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1986.
- SORIA, M.S. "The paintings of Zurbarán", *Revista de Estudios Extremeños*, t. XVII, nº II-III, 1961, pp. 331-349.
- EL SUR de Extremadura: periódico científico, literario y de intereses materiales*, Llerena, 1879-1881.
- VIOLA MORATO, M.S. *Medio siglo de Literatura en Extremadura, 1900-1950*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1994.
- ZOIDO DÍAZ, A. "Las letras en la primera mitad del siglo XX", en *Historia de la Baja Extremadura*, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, Badajoz, 1986, t. II.



# FRANCISCO DE ZURBARÁN Y LA COMPAÑÍA DE JESÚS: LA VISIÓN DE SAN ALONSO RODRÍGUEZ. SANTIDAD, PLÁSTICA Y REFORMA

FRANCISCO DE ZURBARÁN AND THE SOCIETY OF JESUS: THE VISION OF SAINT ALONSO RODRÍGUEZ. HOLINESS, PLASTIC ARTS AND REFORMATION

**José Gámez Martín**

Academia Andaluza de la Historia  
josegamezmartin@yahoo.es

*RESUMEN: En 1630 Francisco de Zurbarán firma La visión de San Alonso Rodríguez por encargo de la Compañía de Jesús, realizando una muy lograda obra en donde se percibe la belleza iconográfica y simbólica de un humilde servidor jesuita, que renunció a ordenarse de sacerdote para seguir siendo hermano portero en el colegio de Montesión de Mallorca. En el trabajo se analiza quién y por qué encargó el cuadro, presentándose algunas conclusiones novedosas tras el estudio de diferentes fuentes documentales, así como se reflexiona para intentar comprender las causas que pudieron hacer que el eterno pintor de Fuente de Cantos no tuviese más relación laboral con la orden jesuítica, máxime cuando aquellos religiosos se encontraban en una época dorada en la difusión de las artes plásticas, como eficaces instrumentos de evangelización, siguiendo así, por consiguiente fielmente, los postulados de la contrarreforma. El estudio del cuadro hace ponderar no sólo sus perceptibles virtudes plásticas, sino también su mensaje iconológico de exaltación de la santidad y difusión de la incipiente devoción de los Sagrados Corazones de Jesús y María en años de lucha mariológica por la defensa del misterio concepcionista.*

*ABSTRACT: In 1630, Francisco de Zurbarán signs The vision of Saint Alonso Rodríguez, an order of the Society of Jesus and a very conscientious work in which it is noticeable the iconographic and symbolic beauty of a Jesuit humble servant who refused to ordain a priest in order to continue to be the brother doorman in the Montesión of Mallorca school. The present work analyses who ordered the painting and why. We also present some new conclusions and reflexions reached after having studied different documentary sources. The aim was to understand the causes that could make the Jesuit order stop commissioning works to the eternal painter from Fuente de Cantos, particularly at a time in which those priests were in a golden age of expansion of plastic arts as effective means of evangelisation and, therefore, following the postulates of the Counter-Reformation faithfully. The study of the painting analyses not only its perceptible plastic virtues, but also its iconological message of extolling of holiness and expansion of the emerging devotion of the Sacred Hearts of Jesus and Mary in times of Mariological fight for the defence of the conceptional mystery.*

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. 149-166  
ISBN: 978-84-606-9665-0



## I. INTRODUCCIÓN

La trascendencia de Francisco de Zurbarán es digna de elogio, de estudio, de precisión y de debate. Se ha escrito mucho sobre el maestro de Fuente de Cantos, su obra ha sido a lo largo de los años perfectamente analizada por prodigiosos especialistas pero siempre hay lugar para poder seguir interpretando esa cromática realidad de sus pinceles, esa rica proliferación de sus argumentos iconológicos al servicio de la iglesia que la usaba como vehículo convincente para acercar la fe al pueblo fiel en aquella España Barroca sumida en una si par crisis de identidad y que angustiada por la idea de la muerte miraba la luz de la Cruz de Cristo como bálsamo para las dolorosas heridas terrenales y camino seguro y certero para alcanzar la dicha de la vida eterna.

En esta ocasión se va a intentar analizar una obra muy interesante de la producción zurbaranesca y no sólo por la maestría que encierra en su realización, sino también por el mensaje que postula, el de la santidad plena y palpable de los fieles de a pie sin ser pertenecientes a los áureos mundos de la alta jerarquía, al tratarse de un hermano lego que ejercía de portero en su convento, a lo que se añade lo poco conocido hasta ahora, de su historia material, desde quién la encargó y porqué, si fue la propia compañía de Jesús y para qué, o cual fue su primigenia ubicación, teniéndose también la duda de la causa por la que el cuadro se contempla hoy en la academia de Bellas Artes de san Fernando y cuando y porqué llegó hasta allí.

Sin embargo, a mi modo de ver, sin duda, lo más sorprendente es teniendo en cuenta que Zurbarán es un pintor cotizado de las órdenes religiosas para las que trabaja con profusión a lo largo de los años y tras ver esta muy buena obra dedicada al hermano jesuita causa extrañeza que la compañía no le encargase nada más por lo que se intentará analizar esta muy interesante cuestión, comenzando por preguntarnos quién era este Alonso Rodríguez, en al actualidad elevado a la gloria de los altares y nombrado Patrón de Mallorca donde se veneran sus restos mortales.

## II. SAN ALONSO RODRÍGUEZ: LA FE, LA HUMILDAD Y LA SANTIDAD<sup>1</sup>

Entre los ideales más precisos de la compañía de Jesús se encuentra el exaltar entre los fieles la importancia de una vida santa, entregada a un férreo sometimiento a la voluntad divina y manifestada sobretodo en las buenas obras, con una conducta que demuestre de forma palpable lo exigido por el Señor que nos gana el cielo por el sacrificio de su vida en la cruz, abriéndonos así las puertas de la eterna vida.

---

<sup>1</sup> Las principales fuentes para la biografía de Rodríguez son: *Vida, hechos y virtudes del venerable Hermano Alonso Rodríguez*, impresa en Madrid en 1652 y ya dentro de la carrera de su proceso de beatificación se publicaron en 1885 en Barcelona sus obras completas, por fortunas no perdidas, con el título *Obras espirituales del Beato Alonso Rodríguez*. El sacerdote y periodista sevillano Carlos ROS acaba de trazar un convincente y breve retrato de san Alonso en su obra *San Alonso Rodríguez, el humilde portero*, Barcelona, Centro de Pastoral Litúrgica, 2014.

Esta importancia que en la reforma católica se da al culto de los santos, proviene de ahí, de anunciar la importancia de las buenas obras y que éstas son necesarias para la salvación, en contraposición frontal con la idea de los protestantes que manifestaban, siguiendo los ideales de Lutero que solo la fe era esencial para conseguir la salvación en una libre y acomodaticia interpretación del pensamiento de san Pablo.

La iglesia que sufre los embates del protestantismo, con las inevitables repercusiones políticas que necesariamente conlleva, ve en la Compañía de Jesús, especialmente los ojos pontificios, un arma de consistencia para hacer frente al enemigo, desde su fundación en 1539 por Ignacio de Loyola junto a Francisco Javier, Pedro Fabro Diego Laínez, Alfonso Salmerón, Nicolás de Bobadilla, Simón Rodrigues, Juan Coduri, Pascasio Broët y Claudio Jayo en la ciudad de Roma, siendo aprobada por el Papa Paulo III en 1540 en poco espacio de tiempo lo que demuestra el interés del Pontífice por la nueva vida del creado instituto que junto a los tres votos tradicionales de las órdenes religiosas ,añade un cuarto, el de obediencia al sucesor de Pedro, al Romano Pontífice, cabeza y príncipe del colegio apostólico.

Dentro de la riqueza apostólica de la nueva orden destacan, como ejemplos trascendentes de santidad, la figura del fundador Ignacio, que en su persona enmarca de manera acrisolada los principios tangibles de la reforma desde el ideal caballescresco al compromiso religioso, el apóstol de las Indias Francisco Javier, con una vida entregada a extender la fe de Cristo en tierra infiel, o el duque de Gandía, de familia noble de mentalidad aristócrata y que, ante la visión diáfana y real y por lo tanto cruel de la muerte, decide entregar su vida al Señor que supo vencerla en un madero la tarde del Viernes Santo.

Junto a estas figuras de tanta trascendencia y peso devocional histórico, vamos a acercarnos a una humilde pero abnegada, que durante toda su vida tiene presente el compromiso de la fe y la dedicación a los demás, en un puesto sencillo pero al que glorifica y engrandece.

Alonso Rodríguez nace en Segovia el 25 de julio de 1532, hijo de un humilde matrimonio formado por Diego Rodríguez y María Gómez que traen al mundo once hijos ocupando nuestro personaje el segundo lugar. Parece ser que el primer encuentro con la futura vida de vocación religiosa la vive tan solo con doce años, al pasar unos jornadas en su casa el jesuita padre Pedro Fabro que en compañía de otro sacerdote se encontraba realizando unas misiones de carácter popular que marcarían un foco de bastante importancia en la religiosidad de la Edad Moderna y que seguirían presente a lo largo de todo el siglo XVII, como las famosas misiones del padre Tirso con el apoyo del venerable e inmortal Miguel Mañara en la Sevilla del seiscientos.

Sus primeros estudios los realizó en el colegio que la compañía tenía en Alcalá de Henares donde dio muestras ya de una posible aproximación al espíritu jesuítico.



Formado con las primeras letras, entra a trabajar en el negocio de su padre dedicado a mercadear con la lana donde demuestra amor por el trabajo desde edad temprana.

Lamentablemente el sustento familiar entra en crisis, marcada por años de precariedad económica y con veintitrés años, tras la muerte de su padre, tiene que hacerse cargo de la responsabilidad del negocio, luchando por sobrevivir dentro del laberinto opresivo de la precariedad.

Con veintiséis años, se casa con una mujer de humilde familia llamada María Suárez con la que tiene tres hijos de los que dos mueren con corta edad. Lamentablemente esta presencia de la muerte sigue latente pues tan solo cuatro años después queda viudo, quedando a partir de entonces sumido, en una vida de oración y de espiritualidad, quizás convencido de la fragilidad de la vida al pasar el cruento dolor que acontece por la inevitable y fatal separación. Dentro de este espíritu de ocupación religiosa, Dios le envía de nuevo el dolor de la muerte, esta vez la de su único hijo por lo que ya queda en el mundo con la desesperanza y la soledad de quedarse sin familia.

La muerte y la vida, el dolor y la entereza, el fulgor y el sacrificio de un hombre que pierde todo lo que tiene y por eso, casi con desesperación busca y necesita el encuentro con las alturas, el encuentro con la visión de Dios.

Alonso siente que su único refugio es dedicarse al Señor y por eso decide ingresar en un convento de la compañía.

A sus deseos vocacionales se oponían dos circunstancias que se presentaban como de difícil solución, por un lado su nula formación académico-cultural y por otra su ya avanzada edad. Hay que tener en cuenta, que la orden jesuítica miraba para que sus componentes tuviesen una adecuada formación que le permitiese la facilidad del lenguaje de aproximación apostólico y el que se tuviese una juvenil edad que permitiera la fuerza necesaria para el trabajo encomendado.

Quizás, aunque aún hay discusiones sobre esto, el deseo de Alonso era dedicarse al ministerio sacerdotal, idea que parece demostrar el que comenzase a estudiar en el colegio barcelonés de Cordelles, no pudiendo acabar siquiera el primer año por su débil salud truncada por las penitencias impuestas y también por el inevitable desencanto de verse con poca capacidad para el estudio,

Sus superiores se convencieron de su fuerza de voluntad y así decidieron que fuese admitido como hermano laico el 31 de enero de 1571. Sus años de postulado y noviciado los realizó en la casa de Valencia, aunque algunos autores señalan que fue en la de Gandía, allí se convencieron aún más de su fuerza evolutiva y la jerarquía jesuítica lo envía a una casa que se acaba de fundar en Palma de Mallorca, para que hiciera labores de portero.

En la isla balear, estaría ejerciendo con maestría tan sencillo oficio durante treinta y dos años, en 1573 realizó los votos simples y en 1585 refrendaría los de hermano coadjutor.

Su innegable espiritualidad en aquel período hizo que su fama aumentase entre las gentes y que muchos buscasen el refugio de su presencia y la escucha de sus palabras como consuelo para sus cuitas, entre ellas figuras de renombre como san Pedro Claver de quien fue el mejor apoyo para que se decidiera a marchar de misión a tierras de Sudamérica.

Se considera que las principales virtudes practicadas durante su vida por nuestro hermano coadjutor fueron, ante todo, una actitud contemplativa dirigida a la oración, un espíritu fino y sensible con el trato al prójimo, una prudente a la vez que sabia disposición de sabio consejo para aquel que se lo pidiera o Alonso viera que lo necesitaba, y una voluntad de aceptación plena a los deseos de sus superiores con una manifiesta predisposición a cumplir la virtud de la obediencia, regla esencial en la biografía de una orden religiosa .

Es curioso, y a la vez necesario, señalar que, a pesar de su carencia de formación intelectual, se refugiaba en la escritura para reflejar sus inquietudes espirituales y a su muerte, por fortuna conocedores los jesuitas de su fama de santidad, sus escritos fueron conservados, aunque llevados a la imprenta bastante después, pues vieron la luz en 1885, una vez había sido beatificado, con el título *Obras espirituales del Beato Alonso Rodríguez*, que son un prístino cristal donde asomarnos para contemplar su rica, humilde pero fecunda espiritualidad.

En esa espiritualidad tiene un lugar preponderante la devoción a la Virgen María de la que fue constante impulsor sobretodo de la por entonces pía creencia en la Purísima Concepción de la Señora, cuya defensa y lucha por alcanzar la ansiada definición dogmática se convertiría en una gloria de la mejor esencia de España hasta la fecha de la proclamación el 8 de diciembre de 1854. Alonso Rodríguez, incentivó entre los fieles el que rezasen el oficio pequeño de la Inmaculada para que el fervor se extendiese como semilla de religiosidad.

Muere el 31 de octubre de 1617 y fue enterrado tras manifestaciones de dolor de todos los mallorquines en la iglesia del colegio de Montesión, donde hoy en día se siguen venerando sus santas reliquias.

La sabiduría existencial de la Compañía apreció que divulgar la santidad de un hermano humilde y lego como Rodríguez era idónea para exaltar los principios de la reforma, manifestando que todos somos llamados a vivir las buenas obras relacionadas con la fe y al poco de su muerte, con el apoyo pontificio, se incoa el proceso de beatificación declarándosele venerable en 1626.

Muy avanzado el proceso de santidad, ya en 1760 el Pontífice decreta sus virtudes heroicas, casi de forma coincidente con la expulsión de los jesuitas de España en

1773, lo que hizo que se paralizase la llegada a los altares hasta el 15 de enero de 1825 cuando es beatificado por el papa León XII, siendo canonizado el 15 de enero de 1888 por León XIII, proclamado Patrón de Mallorca es considerado ejemplo para los hermanos coadjutores y no ordenados de las congregaciones religiosas.

### III. LA VISIÓN DE SAN ALONSO RODRÍGUEZ. APROXIMACIÓN A SU HISTORIA MATERIAL Y A SU LENGUAJE ARTÍSTICO<sup>2</sup>

La obra de nuestro estudio está fechada y firmada por Zurbarán en 1630 (fig. 1). En aquel año la Compañía se encontraba plenamente incardinada en Sevilla, donde llegó en 1534 en las personas de los padres Alonso de Ávila, Gonzalo González y Juan Suárez que acompañados de doce miembros más llegaron con el fin primordial de la predicación y de la fundación de un colegio. Comprada una casa a los condes del Puerto de Santa María, poco después comenzó a edificarse una iglesia con el título de la Anunciación de Nuestra Señora, poniéndose la primera piedra el 2 de septiembre de 1563 e inaugurándose en 1579, pasando el colegio con el título de san Hermenegildo a la antigua collación de san Miguel y quedando el antiguo edificio como Casa Profesa en la que vivirían importantes ejemplos de la religiosidad hispalense, como los padres Francisco Arias de Párraga, Pedro Urteaga o el famoso escriturista padre Luis de Alcázar<sup>3</sup>.

La bibliografía tradicional coincide en señalar que esta visión espiritual del portero del colegio mallorquín le fue encargada al maestro de Fuente de Cantos por los jesuitas para el culto de esta casa profesa, basándose sobretodo en que allí fue vista en el siglo XVII por el conde del Águila a lo que se suma la lógica que la compañía recurriese para un encargo de esa importancia a un pintor de conocida fama en la ciudad perfil que se acreditaba en la persona de nuestro artista, que ya en 1626 había trabajado para el convento de los dominicos de san Pablo, en 1628 para la Merced Calzada y en 1629 de forma simultánea con el colegio de san Buenaventura y con los trinitarios calzados.

Una teoría, a considerar también con carácter de verosimilitud, es el pensar que el pintor Herrera el Viejo sirviera de nexo de unión para comunicar al pintor con los círculos jesuíticos, ya que ambos artistas coincidían en esas fechas en el exorno

---

<sup>2</sup> Es copiosa la bibliografía zurbaranesca, que se ha enriquecido sin duda en nuestros días por la colosal obra de Odile DELENDÁ en dos tomos publicados por la Fundación de Arte Hispánico entre 2009 y 2013 como *Catálogo razonado y crítico*. Coincido con el doctor Navarrete Prieto en el juicio manifestado en su ponencia dictada en el transcurso de estas *Jornadas* en el sentido de la singular riqueza y sabia aportación del segundo tomo dedicado a sus discípulos y obras de taller.

<sup>3</sup> Obra esencial para la historia de la casa profesa la del padre Antonio DE SOLÍS: *Los dos espejos que representan los dos siglos que han pasado de la fundación de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla y sujetos que han florecido y muero en ella con la noticia histórica de cada año que a ella pertenecen*, manuscrito de 1755, también puede verse, MONTERO DE ESPINOSA, J.M. *Compendio Histórico de la Fundación del orden de regulares de jesuitas en la ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1817.

pictórico del convento de san Buenaventura con la hechura de la vida del santo franciscano y Herrera, además mantenía una rica relación con los jesuitas desde que años antes se había acogido a sagrado en el colegio de san Hermenegildo, tras ser perseguido por la ley por un feo asunto, al parecer de falsificación de moneda.



Fig. 1: Zurbarán, *Visión de san Alonso Rodríguez*, 1630, Real Academia de San Fernando, Madrid

Quiero presentar aquí una hipótesis, en cuanto a la posibilidad de que el cuadro no fuese encargado directamente por las autoridades jesuíticas o al menos no para el culto de la casa profesa y a la que llego después de analizar datos de investigaciones realizadas para la confección del presente trabajo.

En primer lugar, en los documentos conservados en el archivo arzobispal Sevilla-no referentes a los bienes expropiados a la compañía tras la expulsión, se encuentran perfectamente señalados los bienes de la casa profesa, así como los de todos los recintos Jesuíticos, con una profusa descripción de los objetos de cultos que preferentemente fueron entregados a otros templos sevillanos con destino al decoro litúrgico y en donde observamos también las riquezas de algunos como una “esplendida custodia de oro de 8 dedos guarnecida de 26 esmeraldas y su caja hecha de 4 arbotantes”, cedida a la parroquia de San Isidoro el 3 de diciembre de 1767 y perteneciente a la profesa en donde destacaban también otras ricas piezas entre ellas “un Niño Jesús de madera con su crucecita de plata, un Jesús de recio cuerpo con el título de la Buena Muerte de buena madera estofada con Nuestra Señora y san Juan todo de madera”, pero lo curioso, es que en los documentos hasta ahora consultados, no hay mención alguna a la existencia de pinturas en la profesa y por consiguiente de nuestro cuadro, lo que es bastante extraño, máxime al observar la minuciosidad con la que se registra todo, incluso manteles de altar y hasta el exacto número de manípulos y purificadores, también es extraño que el inventario último se titule “Sobre alhajas de oro y plata de la casa profesa de Sevilla”, por lo que no hay más remedio que preguntarse donde estaría el elenco de pinturas, interrogante aún más interesante aún si se considera que en los expedientes de los demás registros jesuíticos como en el del colegio de las becas o en el de san Hermenegildo sí aparecen cuadros<sup>4</sup>.

Podemos aventurar, hasta que se analicen o aparezcan más documentos que las pinturas fuesen repartidas en domicilios, pero extraña sin duda que no haya mención a las mismas.

A todo esto ,se suma otra demostración documental que hasta el momento no ha sido estudiada como se debiera al menos desde mi punto de vista, en el manuscrito sobre la historia de la casa profesa de la compañía en Sevilla, debido al padre Antonio de Solís y que recoge todas las incidencias histórica en forma de anales no se menciona en el año 1630 la llegada de este cuadro como se hace en otras ocasiones sobre otras obras artísticas, indicando solo la muerte del hermano Bernabé Pérez y la suntuosidad del triduo de Carnestolendas “con la mayor grandeza que se pudo imaginar”.

Es impactante además el que Solís al mencionar la muerte en 1671 del hermano Juan Acacio, al que define “devotísimo del V. Ermano Alonso Rodríguez cuya estampa no apartaba de sí”, siga sin mencionar nuestro cuadro, teniendo en cuenta además la calidad y majestuosidad del mismo<sup>5</sup>. Es posible que la obra no fuese realizada para la Profesa, que se hiciese para otra residencia o que incluso fuese encargada por una familia particular con destino a otro lugar o incluso a Mallorca y que por diferentes

---

<sup>4</sup> Archivo Arzobispal de Sevilla, Sección Gobierno, Órdenes Religiosas Masculinas, lg. 065259, exp. 4, 6 y 7; y Sección Justicia, Asuntos Despachados, exp. 127, docs. 22-23.

<sup>5</sup> SOLÍS, A. (DE) *Los dos espejos...*, ff. 190 y 267.

avatares culminase su periplo en la sacristía de la Profesa, esta idea parece corroborarla el silencio tanto de los registros documentales de la expropiación como del padre Solís.

No tenemos más remedio que preguntarnos el porqué se realiza en la Sevilla de 1630 el encargo de una escena pictórica sobre la vida de un humilde hermano lego fallecido en Mallorca apenas trece años antes y reflexionar si era posible con esa premura de espacio temporal y máxime con su humilde vida el que su fama de santidad hubiese llegado de forma tan perceptible a las tierras del Betis.

La respuesta la encontramos en la llegada a Sevilla del padre Francisco Colín el año 1625 que marchaba camino de Cádiz para tomar un navío que lo llevase a Filipinas, este misionero jesuita había vivido en Mallorca con el hermano Alonso desde 1610 a 1617 como alumno del último curso de filosofía y más tarde como maestro de retórica. Colín fue muy devoto de la vida de Rodríguez, como lo testimonia el que años después escribiera su vida en Manila, siendo rector de la casa de aquellas latitudes.

Es posible que Colín trajese la vida del hermano Alonso, que por cierto era todo un elenco de exaltación de sus virtudes y que había sido impresa por Gabriel Guasp en Mallorca en 1627, pudiendo deberse el texto al padre Marimón. Con la existencia ya de una hagiografía es lógico que circularan retratos del dichoso hermano, como tenemos constancia testimonial:

“porque unos se sacaron viviendo el Hermano Alonso, algunos años antes de su muerte, y éstos son más morenos y con más sombras, los ojos y lagrimales más encendidos y casi quemados, y era así entonces que con la abundancia de lágrimas, que en la oración y continua presencia de Dios derramaba, tenía los ojos y párpados, y aun una parte del rostro, tan colorados que parecían carne. Los otros retratos se sacaron estando el Hermano Alonso en el rapto de tres días: y éstos son más blancos y colorados y vivos, y muy venerable, y que apegan mucha devoción”.

Colín traería uno de estos retratos si observamos la pericia dada por Zurbarán al retrato del personaje y sin duda que le encargaría el mismo alguien de la Compañía relacionado con el padre Colín y que posiblemente le indicaría al fuentecanteño la escena a representar que como no podía ser de otra forma debía incardinar una visión espiritual con mensaje apostólico de trascendencia<sup>6</sup>.

Los manuscritos de Alonso nos hablan y siempre en tercera persona de algunas visiones de las que gozó a lo largo de los años algunas bastante curiosas como la acaecida camino del castillo de Bellver, donde acompañando a un sacerdote en un día muy caluroso fue auxiliado por la Virgen, que le secó el sudor con un lienzo aliviándole el cansancio, escena que bien podría haber pintado Zurbarán si hubiese

---

<sup>6</sup> Trata de la estancia del hermano Colín en Sevilla el padre jesuita Rafael María DE HORNEDO en un magistral artículo titulado “Zurbarán y los jesuitas”, publicado en la revista *Razón y Fe*, nº 806, 1965, pp. 255-270.

tenido libertad de decisión, por ser muy grata para sus pinceles, como ya lo había manifestado en su obra *Curación milagrosa del Beato Reginaldo de Orleans*, realizada pocos años antes para el convento dominico hispalense.

La secuencia de nuestro cuadro está perfectamente descrita por el mismo Alonso:

“Mas le aconteció a esta persona, que estando un día rezando el rosario de Nuestra Señora, que vio súbitamente en espíritu cómo Nuestra Señora y su bendito Hijo venían a él; el Hijo venía al lado derecho de la Madre, y el Hijo bendito se aposentó dentro del corazón de esa persona; y la Virgen traía otro corazón y se le puso en el otro lado y se metió dentro de él; de condición que dentro de él se aposentaron, con tan grande presencia suya sensible, que hasta ahora le dura sin poderse olvidar el sentirlos en sí, con haber más de doce años que le aconteció. De la cual presencia saca grande fruto, y nunca de esto ni de lo arriba tuvo en su corazón elevación, pero siempre en temor y temblor, temiendo no sea engañado”<sup>7</sup>.

Desde un punto de vista de estudio icónico de la visión, ésta y sin poder profundizar en demasía en su riqueza, es una de las primeras manifestaciones en el mundo religioso de la devoción a los Sacratísimos Corazones de Jesús y María, pudiendo considerarse a Rodríguez como uno de los precursores de esta devoción, entonces incipiente en la vida eclesial y con un gran florecimiento posterior, presente todavía en nuestros días.

La devoción al Sagrado Corazón tiene un fundamento teológico con origen desde los primeros siglos de la Iglesia teniendo ya en la centuria seiscentista alguna presencia activa en las manifestaciones culturales de la religiosidad popular

No cabe duda que desde los primeros siglos del cristianismo se ha meditado sobre la grandeza del amor de Dios por la humanidad que entrega a su propio Hijo para que fuera víctima propiciatoria de la redención del Hombre y aunque se meditó desde el principio de la existencia de la iglesia peregrina en el costado abierto y herido de Cristo como fuente de esa vida amorosa, no es sin embargo hasta los siglos XI y XII, al arraigo de la pujanza de los monasterios benedictinos y cistercienses cuando la devoción empieza a consolidarse con ayuda de santas figuras como las de Matilde o Gertrudis y el apoyo ya durante el siglo XVI de los jesuitas, franciscanos cartujos o dominicos o de baluartes de santidad como Francisco de Sales o Juan de Ávila, correspondiéndole a la Compañía de Jesús un claro papel protagonista en la propagación de esta bella advocación cristífera, presente en los pensamientos ignacianos los cuales tuvieron celosos predicadores de la talla de san Francisco de Borja, san Pedro Canisio, san Luis Gonzaga o nuestro san Alonso Rodríguez.

Cuando Zurbarán pinta el cuadro en 1630, coincidente cronológicamente con el de la Purísima Inmaculada Concepción conservado en la actualidad en la capilla catedralicia de san Pedro (fig. 2), que fue estudiado el año pasado en estas mismas jornadas, tres religiosas españolas visionan el corazón de Cristo: las carmelitas vene-

---

<sup>7</sup> NONELL, J. *Obras espirituales del Beato Alonso Rodríguez*, Barcelona, 1887, pp. 156-158.

rables Magdalena de san José y Margarita del Santísimo Sacramento y la beata Marina de Escobar fallecida en 1633 en fecha muy aproximada a la ejecución de la obra y que murió en total olor de santidad y con fama de no haber cometido en su vida un solo pecado mortal<sup>8</sup>, por lo que se puede considerar de forma fehaciente que el concomitante de esta obra tenía un claro interés en la propagación de esta devoción cristífera a la que vez que mariana y de tanta vinculación jesuítica.



Fig. 2: Comparativa de la Virgen en *La Visión de san Alonso Rodríguez* (1630) y la representación de la Inmaculada Concepción de la capilla de San Pedro de la catedral de Sevilla (1630), ambas obras de Zurbarán. Nótese que se trata de la misma modelo.

Otro de los aspectos de la visión representada es que la misma queda vinculada a una visión que podríamos llamar espiritual, es decir que san Alonso la contempla con los ojos del alma, desde el espíritu, desde el interior, desde una forma contemplativa, no es una visión física por lo cual no se podía tachar en el contexto de la época como de manera hereje o calificándola al menos de cercana al movimiento entonces tan perseguido de los alumbrados y al cual no olvidemos se habían vinculado figuras de señera grandeza como las de san Juan de Ávila o la sin par Teresa de Jesús.

---

<sup>8</sup> Para profundizar en la idea e historia y presencia devocional del Corazón de Cristo puede verse GONZÁLEZ FAUS, J.I. *La humanidad nueva. Ensayo de cristología*, Santander, Sal Terrae, 7ª ed., 1984; y GESTEIRA GARZA, M. *La Eucaristía, misterio de comunión*, Madrid, Cristiandad, 1983.



El óleo de 2,66 por 1,67 m. está fechado y firmado en 1630 y antecede a la etapa conocida como magistral que viene a abarcar el espacio cronológico entre 1631 a 1640.

Es una obra de transición a su período de plenitud y en donde, a pesar de ciertas impericias técnicas, se observan las cualidades pictóricas del maestro que sí nos muestra un cuadro realista que nos acerca, bastante fehacientemente, la visión del humilde portero mallorquín.

El cuadro ha sido vinculado por su analogía estilística al realizado por Zurbarán representando el tema franciscano de la Porciúncula y conservado actualmente en el museo de Cádiz<sup>9</sup> y como bien estudió Pemán, tiene mucha vinculación con un grabado abierto por Federico Barocci representando un cuadro que el mismo Barocci pintó también sobre el milagro de la Porciúncula para San Francisco de Urbino entre 1574-1576 (fig. 3).



Fig. 3: Comparativa en la realización de la obra de Zurbarán, *Visión de san Alonso Rodríguez*, con un grabado de Francisco Barocci.

Son coincidentes las dos obras, entre otras características, en el cuerpo de gloria, la representación de Cristo, el reparto de masas y luces el bello piso de nubes o la perceptible similitud entre las figuras arrodilladas de San Francisco y San Alonso<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> GUINARD, P. *Zurbarán et les peintres espagnolis de la vie monastique*, París, Les editions du temps, 1960, pp. 81 y 82

<sup>10</sup> PEMÁN, C. *Zurbarán y otros estudios de pintura del XVII español*, Akal, Madrid, 1989, pp. 171-174

En la visión del santo jesuita destaca, ante todo por su calidad, la perfecta realización de su rostro, envejecido, entregado al cielo, con imperfección física como una boca sumida como símbolo parlante de la vejez incluso con carácter desdentado que provoca cierto rechazo estético.

En los ojos del venerable anciano, se denota lo que siempre se ha querido ver como el error espacial del cuadro ya que el santo dirige su mirada arrebolada en misticismo a las alturas y la visión celestial es posterior se encuentra en segundo plano por lo cual se aprecia con claridad el que no la vea físicamente, en lo que, para quien esto escribe, es una forma sutil pero clara de hacer ver que se trata una visión espiritual, alejada así de los inevitables y siempre dolorosos encuentros con la polémica inquisitorial ya que representarla de alguna manera que hiciera pensar siquiera relativamente en la presencia de un milagro, conllevaría los inevitables problemas con el Santo Oficio.

La plenitud de los rasgos físicos de Rodríguez coincide con el grabado de Antón Vierix donde el venerable religioso es representado de forma fiel, siguiendo los inevitables principios de la Vera Efigie.

San Alonso viste el hábito talar de su oficio, la sotana negra, de su antebrazo izquierdo cuelgan dos llaves y de un fajín que pende de su cintura, símbolo parlante de castidad al igual que el cingulo litúrgico, cuelga un rosario que es representado con gruesas cuerdas precisando así un recurso iconográfico dándole una convincente relevancia de la oración mariana convertida ya en importante refugio oracional de la Iglesia sobretodo tras la batalla de Lepanto con la labor de propagación y universalización de manos de san Pío V.

En el suelo, a sus pies se encuentran dos interesantes elementos, por un lado vemos un ejemplar del *Contemptus Mundi*, más de una vez representado por Zurbarán siendo un tratado en latín, de raigambre medieval que exhorta a despreciar de forma clara y tajante los bienes caducos y materiales de este mundo y poder así aspirar a los del cielo que abren las puertas eternas de la vida que no se marchita y que posee para siempre el gozo inefable de contemplar la visión beatífica. La presencia de este libro manifiesta de forma elocuente la entrega de san Alonso a esta vida espiritual y trascendente, vida humilde pero consagrada de forma plena y total a aceptar la voluntad divina, en su caso como un simple portero de un convento, pero en donde demuestra la grandeza de la santidad, valorada en su caso por el *fiat* a los divinos deseos.

El otro elemento es un bonete clerical que se he pensado representa, al estar arrojado a sus plantas su decisión de renunciar a abrazar el sacramento ministerial del sacerdocio como es normal en la pintura con el representación de otros bienaventurados que decidieron no aceptar majestuosas dignidades, como tiaras pontificias, capelos cardenalicios o birretes de doctor, pero a mi juicio no creo q se deba pensar en este recurso icónico sino más bien y tras haber estudiado los avatares existenciales

de Rodríguez, un deseo del concomitante del lienzo de que apareciera este distintivo como signo de los hermanos coadjutores en un empeño, por lo demás muy leal y justo de dar importancia a este oficio, valorizado en los estatutos de la Compañía.

Junto al santo, uno de los aspectos más curiosos de la pintura, la aparición de un Ángel de la Guarda que como vimos no aparece en lo visionado por el portero mallorquín. Se ha querido ver en esta inclusión angelical un recurso pictórico para dotar la escena de recurso efectista, logrado sin duda por el juego cromático de ambos personajes, el negro de la sotana del santo y el anaranjado de la túnica del ángel marcado además por el diálogo entre ambos, opinándose también por algunos autores que refleja la devoción zurbaranésca por el Santo Ángel que aparece también en algunos de sus cuadros y que habla de la fe en la que vivía y trabajaba el pintor extremeño.

La principal virtud del cuadro quizás sea la representación de los dos espacios, el mundo terrenal y el celestial, el cielo se separa de la tierra por un espacio de nubes y sobre el mismo el Reino Santo de Jesús y María. El Redentor está en el pleno triunfo de la Resurrección, su cuerpo está cubierto con una túnica roja, color de la sangre derramada en un martirio que firma la Nueva Alianza que redime a la humanidad desterrada por el pecado de nuestros primeros padres con la desobediencia original narrada en el Génesis.

El Cuerpo de Cristo aparece llagado con las cinco heridas de su Pasión, las del pecho y las de los pies y las manos, heridas que están marcadas y que son pruebas fehacientes del sufrimiento de Dios para salvar a la humanidad doliente.

Junto al Señor, su Madre, vestida con los colores concepcionistas blanco y azul, convertidos en diáfanos símbolos en la creencia en la Pureza de la Señora, sobretodo desde las visiones del jesuita Martín Alberro y de santa Beatriz de Silva fundadora de la Orden Concepcionista y que eternizarían para el arte los inmortales pinceles de Bartolomé Esteban Murillo.

La figura mariana, representada con una ondulante y prolongada cabellera como signo de su doncellez, condensa en su representación dos misterios de María íntimamente relacionados, por un lado su Concepción sin pecado singular privilegio concedido por los méritos de su Hijo, y tras el cumplimiento de su vida en esta tierra la subida gloriosa a la gloria donde en cuerpo y alma es la mejor medianera de las gracias ante el Altísimo por lo que es un bello canto de alabanza a la Inmaculada y la Asunción, hoy dogmas de fe de la Iglesia. Jesús y su Santísima Madre tienen en las manos sus corazones, ambos heridos pero colmados de bienaventuranzas de donde salen dos rayos luminosos que tienen el don de imprimir estos dos santos corazones en el pecho del anciano, en el de la derecha aparece el anagrama de María y en el del izquierdo el de Jesús.

En esta gloria también destaca el coro de ángeles músicos, a los que se les ha vinculado con otra visión de san Alonso y que sin duda muestran un coro de alabanza a María Asunta en el cielo antes de ser coronada como Reina de la Humanidad, al ser la criatura más perfecta salida de las manos del Creador.

Son suficientemente conocidos, y por eso no considero sea necesario el repetir otros aspectos relacionados con el cuadro y que han sido a lo largo de los años bien estudiados por la bibliografía artística, desde los titubeos compositivos tan presentes en la obra de Zurbarán que se aprecian en el poco equilibrado nexo de unión entre las dos escenas o los precarios espacios que rodean al religioso y que intentan representar un patio porticado o un vestíbulo del convento jesuítico.

Sin duda, el juego de colores es resolutivo, y se consigue una muy convincente representación de los dos mundos, de las dos realidades que ya en la pintura sevillana de la época había sido desarrollada por Herrera el Viejo y por Roelas.

El cuadro es esencial en la obra del de Fuente de Cantos, impacta su resolución, es lograda para nuestros ojos la visión espiritual del santo y en el terreno icónico no se puede olvidar su trascendencia devocional, por un lado al reflejar la importancia de la santidad, de las buenas obras hasta no sólo de las altas jerarquías sino de cualquier fiel por humilde que sea su oficio y por otro lado por ser de las primigenias ocasiones de la difusión de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús tan preclara para la mentalidad de los jesuitas y también la del Inmaculado y Triunfal Corazón de María, cuya propagación fervorosa fue cimentada por los misioneros de idéntico título, fundados por san Antonio María Claret en el vertiginoso e inestable siglo XIX hispano.

Otras incógnitas relacionadas con la historia material de la obra las encontramos en el silencio de los primeros críticos del arte hispano sobre la misma y sobre su actual lugar de residencia.

No cabe duda resulta, cuanto menos muy curioso, el no tener noticias sobre el cuadro de los principales críticos como Pons, Matute o Ceán, tan sólo como ya se vio del Conde del Águila por lo que podemos preguntarnos si estaría el cuadro en poder de alguna familia como ya se dijo o si estaba en algún recinto de la compañía sin ser visionado por el público, quizás por no contravenir los deseos pontificios legislados por Urbano VIII de prohibir toda posible idea de exaltar o reconocer una santidad no refrendada por la firma apostólica del sucesor de Pedro.

Por otra parte, sigue sin conocerse la fecha exacta de la llegada de la obra a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que se supone se realizaría a mediados del ochocientos, donada y enviada desde tierras hispalenses por los dominicos por lo que de nuevo surge la pregunta, en el sentido de qué hacían los hijos de santo Domingo con un cuadro que marca hasta el momento la única relación de Francisco de Zurbarán con los hijos de san Ignacio, siendo lo más factible que llegara

a su poder tras los avatares de la nefasta, por injusta y caprichosa, expulsión de la Compañía de su nación de origen en tiempos de Carlos III.

#### IV. FRANCISCO DE ZURBARÁN Y LOS JESUITAS, UNA ENIGMÁTICA RELACIÓN

Conocida la continúa relación de Francisco de Zurbarán con las órdenes religiosas, extraña que tras la realización de la obra de nuestro estudio, el maestro no tuviese una mayor vinculación con el devenir de la Compañía.

Además en un tema que se antoja bastante interesante y no suficientemente tratado aunque ya lo hiciera con tino y completo acierto el padre Hornedo en su recordado trabajo de hace cincuenta años.

Hay que considerar que la entrega de la obra del cuadro sería del agrado de los religiosos ignacianos por lo sorprende no volviese a recibir más encargos de los círculos jesuíticos, cuya casa profesa aún estaba en época de enriquecimiento artístico como lo demuestra entre otras cuestiones que pocos años después se realizasen las pinturas para el claustro a cargo de Valdés Leal.

El padre Hornedo<sup>11</sup> piensa en Pacheco como el adalid o el mecenas de otras artistas para trabajar con la Compañía, caso de los Céspedes Roelas o Mohedano, por cierto, alabados por el tratadista en su *Arte de la Pintura*, no debemos olvidar que Pacheco tenía vínculos con los jesuitas pues éstos se relacionaban con simpatía con los círculos humanistas de los que Pacheco era destacada figura, círculos de estrechos mundos, de cerrados contertulios y en donde quizás por su falta de crisol cultural o por otros factores de carácter social o antropológico nunca llegó a entrar Zurbarán.

Quizás haya que tener en cuenta otros aspectos de rivalidades artísticas, e incluso de política religiosa al haber trabajado nuestro maestro para los dominicos, lo que sí es certero que no volvió a trabajar más en Sevilla para los jesuitas, ciudad en la que embargo seguirían triunfando sus cualidades profesionales.

Esta inexistente relación continuaría en sus años madrileños entre 1658 y 1664, espacio temporal en el que diferentes artistas trabajaban para la compañía siguiendo los postulados claramente barroquizantes de Rubens, Van Dyck y las corrientes italianas que son reflejados perceptiblemente en las obras de León Leal en la decoración del techo de la iglesia del Noviciado, Ricci en los retablos del crucero de la iglesia del Colegio imperial y los pintores de la propia orden hermanos Adriano Dierix e Ignacio Raeth, ambos de nacionalidad flamenca y que se ocupaban del Colegio Imperial y de la Profesa.

A lo largo de la historia se ha querido vincular a Zurbarán con algunas pinturas de santos jesuitas o en su defecto salidas de su taller, circunstancias e hipótesis muy bien trabajadas en el segundo tomo del catálogo razonado de la doctora Delenda, pero que

---

<sup>11</sup> HORNEDO, R.M. (DE) "Zurbarán y los jesuitas...", pp. 269-270.

aún pueden mirarse desde otra perspectiva y que espero realizar en una futura ocasión en la que dichosamente vuelva a esta bellísima tierra para seguir estudiando la vinculación entre el inmortal maestro de Fuente de Cantos con la orden religiosa fundada por san Ignacio para convertirse en santa gloria de la Iglesia universal.

# 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 Glorae 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> *Ibidem*, 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 Tomás 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.





**BUSCANDO A ZURBARÁN: EL CUADRO LA HUIDA A EGIPTO DE LA PARROQUIA  
NUESTRA SEÑORA DE LOS ÁNGELES DE LOS SANTOS DE MAIMONA**

*LOOKING FOR ZURBARÁN: THE PAINTING THE FLIGHT INTO EGYPT IN THE PARISH CHURCH  
OF NUESTRA SEÑORA DE LOS ÁNGELES OF LOS SANTOS DE MAIMONA*

**Ángel Bernal Estévez**

IESO Valdemedel, Ribera del Fresno  
angelbernalstevez@gmail.com

**Manuel Molina Lavado**

yoelmoli72@hotmail.com

*RESUMEN: En la parroquia de Los Santos de Maimona existe un cuadro de autoría desconocida que por sus antecedentes pudiera atribuirse a Francisco de Zurbarán. En esta comunicación se analiza dicho cuadro y dichos antecedentes y se llega a una conclusión: Detrás del mismo está presente Zurbarán.*

*ABSTRACT: The parish church of Los Santos de Maimona keeps a painting of unknown authorship that may be attributed to Francisco de Zurbarán due to its history. In this article, we analyse this painting and its history and reach a conclusion: it is related to Zurbarán.*

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. 185-196  
ISBN: 978-84-606-9665-0

## I. DESCRIPCIÓN



El cuadro se encuentra colgado en la parte derecha del presbiterio de la iglesia de Ntra. Sra. de Los Ángeles de Los Santos de Maimona, ocupando un lienzo de muro entre el comienzo de dicho presbiterio y el retablo que envuelve el ábside.

Se trata de un óleo sobre lienzo con las siguientes proporciones: 183 cm. de ancho y 154 cm. de alto sin marco; con el grosor del marco las medidas totales del cuadro son 203 cm. de ancho por 174 de alto.

El cuadro, en policromía, representa la escena de la Huida a Egipto. La virgen María sentada sobre un borrico que se apoya solo en una de las patas delanteras en actitud de caminar, lleva sobre su regazo al niño Jesús. Por detrás y a pie les acompaña San José apoyado en un bastón. La dirección de la marcha es de derecha a izquierda. Un paisaje difuso donde se distinguen en la lejanía unas arquitecturas le sirve de fondo.

## II. ANTECEDENTES

Sobre el cuadro poco se puede decir porque poco se sabe. La fuente más directa, el cura párroco que lo recuperó, está ya fallecido y el sacristán que aún vive apenas conserva recuerdos y estos son muy vagos.

Parece ser, según Sánchez de León<sup>1</sup>, que el cura don Antonio Manzano Garías, párroco de los Santos en la década de los 50, mantuvo la autoría zurbaranésca del cuadro más por razones sentimentales que técnicas, mientras que María Luisa Caturla, experta en este autor, no lo veía nada claro y sobre ello polemizaron.

El año 1979 la sra. María Cheridi (al parecer una profesora argentina, ya jubilada, residente en la ciudad de Mendoza), se dirige por carta manuscrita desde Madrid a doña Teresa Muñoz, sobrina del cura párroco, solicitando algunos datos y le acompaña dos fotocopias de sendos cuadros con el tema de la Huida a Egipto de la autoría de Zurbarán, para que le confirme si es el mismo tema u otro distinto. Se interesa por la técnica, si es al óleo, y por las dimensiones, así como por algún documento de compra por parte de la parroquia, y le pide una fotografía.

No era la primera vez que estaban en contacto pues unos días antes habían mantenido una conversación telefónica a instancias de la sra. Cheridi, quien tenía conocimiento de este cuadro y la llamó para confirmar su existencia. A esta llamada siguió la carta antes mencionada donde le solicita los detalles antedichos.

Toda la información que hemos podido obtener es que en 1966 el entonces coadjutor de la parroquia santeña don Luis Rubiales, entregó al párroco don Ángel

---

<sup>1</sup> *Revista de la Virgen de la Estrella*, 1998.

Muñoz el cuadro que se encontraba en un estado de deterioro muy avanzado y recubierto por una gasa, según se puede comprobar por la imagen que incorporamos.



Fig. 1: Lienzo al inicio y detalles de las erosiones presentes en el lienzo

Y así permaneció hasta su restauración enrollado y depositado en el coro de la iglesia; el daño mayor había sido ocasionado por unas dobleces verticales que tenía cada 30 cm. aproximadamente y los márgenes inferiores que estaban prácticamente perdidos y con ellos la hipotética firma del autor, si es que la tuvo. En ese estado don Ángel Muñoz Ramírez, cura párroco, decidió actuar sobre él para tratar de recuperarlo, a partir de ahí la historia es ya conocida.

### III. INTERVENCIONES EN EL CUADRO

Sabemos que también se habían interesado por el cuadro entre otros Francisco Tejada Vizuite y Enrique Sánchez de León<sup>2</sup> y más tarde también Odile Delenda.

Don Ángel debió sospechar que tenía algún interés y se puso en contacto con don José Gómez y Gómez, académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sacerdote como él, entonces párroco en Trujillo y pintor, quien visitó el cuadro *in situ* y de regreso a casa consultó alguna bibliografía sobre Zurbarán y encontró un paralelismo con una Huida a Egipto de Zurbarán, fechada en 1629, que se encontraba en el Museo de Bellas Artes de Besançon (Francia) y otro con otra Huida a Egipto del mismo autor existente en el Seattle Art Museum (SAM).

---

<sup>2</sup> *Ibidem*. En el referido artículo se recoge el estado de la cuestión sobre el cuadro. No hay ningún antecedente referido a su historia, vacío que él mismo lamenta.

Así se lo hizo saber en una carta que le envió con fecha 1 de junio de 1994 y le emplazó para el mes de septiembre para que le llevaran el cuadro a Trujillo, lo que demuestra que en la conversación que mantuvieron cuando fue a visitarlo, ya dejaron apalabrada su restauración.

El compromiso debió llevarse a cabo tal cual pues por fin de año Don José Gómez felicita las fiestas a Don Ángel y le informa de sus trabajos, consistentes en la supresión de una gasa encolada que había sido colocada encima y que fue levantada con mucho cuidado con vapor de agua, sin que se perdiera nada de la pintura para posteriormente fijar su policromía y proceder después al reentelado.



Fig. 2: Supresión de la gasa encolada

Aunque no aparecía firma, una primera impresión del restaurador basada en el tamaño del cuadro, los tonos y su calidad, le llevan a afirmar que no hay que dudar de la autoría de Zurbarán.

El 28 de enero de 1995 vuelve a dirigirse por carta a ¿Antonio? (amigo Antonio es su encabezamiento), para informarle que el lienzo estaba entelado y puesto en el bastidor, pero como estaba muy maltratado le emplaza a que se desplace a su piso de Trujillo donde lo tiene, para que compruebe personalmente su estado de deterioro.

En el mes de julio de 1996 la restauración ya estaba terminada. En una carta fechada el día 10 de dicho mes, don José Gómez se excusa ante don Ángel por los escasos resultados obtenidos, que él achaca a la degradación del cuadro y rectifica su primera impresión sobre el mismo, para decir ahora que la pintura no tiene la finura de Zurbarán, por lo que piensa que es una copia.

Las fotografías que vienen a continuación reproducen el cuadro en su estado actual:

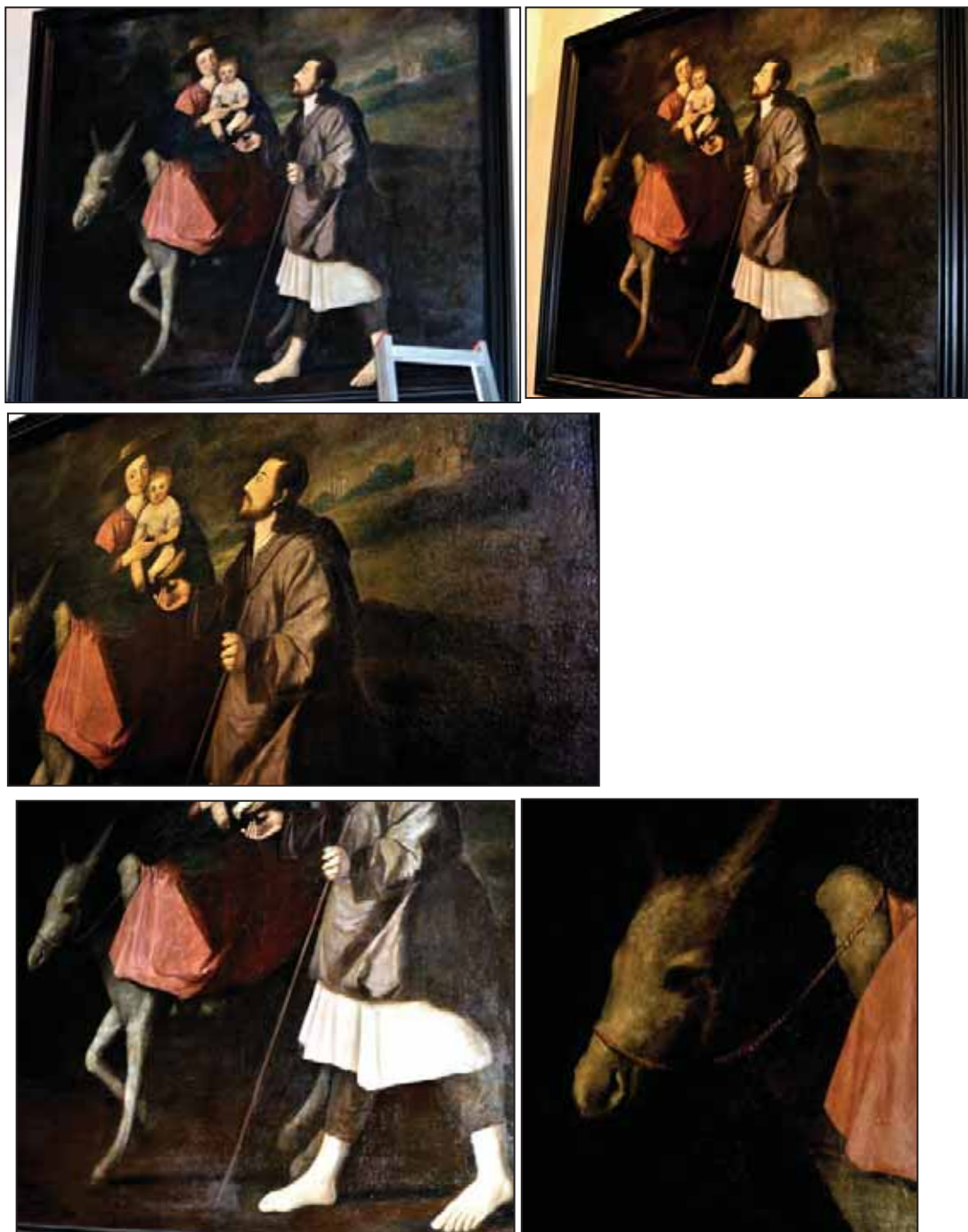


Fig. 3: Distintos detalles en los que pueden observar las técnicas y acabados de la pintura

Con la carta le adjunta unas fotos del antes y del proceso de la restauración y un informe técnico, que creemos merece la pena transcribir en su integridad:



Fig. 4: Carta del informe técnico de la restauración

#### IV. INFORME TÉCNICO

Al informe le acompañaban algunas fotos. Se insertan aquí con la excepción de las que ya se han incluido en páginas precedentes.



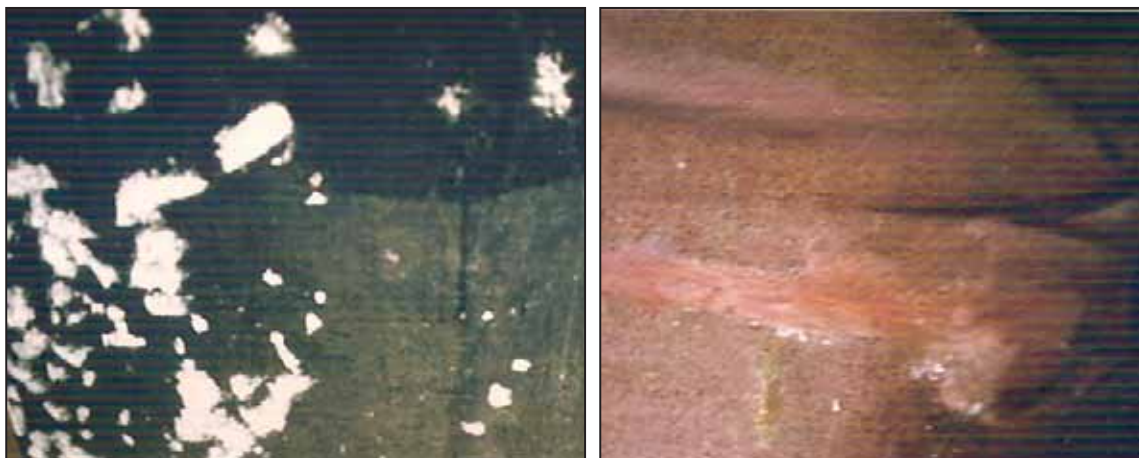


Fig. 5: Detalles del estado inicial del cuadro antes del proceso de restauración

En los trabajos de restauración se puso de manifiesto, como hace constar en el Informe, que con anterioridad ya se habían producido algunas intervenciones de consolidación y/o reparación del cuadro, sin que se pueda saber cuantas, cuales y cuando.

#### V. ANALOGÍAS Y DIFERENCIAS

Además del cuadro que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Besançon<sup>3</sup>, hemos podido localizar otras dos composiciones con el mismo tema y autoría o supuesta autoría de Zurbarán: se trata de la *Huida a Egipto* del Seattle Art Museum, un óleo sobre lienzo de 150x159 cm. y otra *Huida a Egipto* de la misma factura y tamaño, y al parecer posiblemente copia del anterior, que se encuentra en el Ashmolean Museum de Oxford.

En realidad estamos hablando de dos cuadros distintos, el del SAM y su réplica de Oxford, y el de Besançon, que según la profesora O. Delenda no es original de Zurbarán, así que estaríamos hablando de una autoría confirmada por parte del maestro Zurbarán y otras dos obras de taller o copias. Difieren en tamaño, 102x105 cm. la obra de Besançon y 150x159 cm. la del SAM, un tercio aproximado de tamaño mayor, con diferencias notables entre los dos modelos reseñados, pero los tres son verticales.

El cuadro de Los Santos supera en dimensiones a los anteriores (183x154 cm.) y a diferencia de ellos es apaisado, con una disposición horizontal muy acusada. Dispone los personajes también en primera línea en una composición más cercana al cuadro de Besançon que al del SAM, donde la pata delantera derecha del burro se

---

<sup>3</sup> Al parecer, la crítica no ha confirmado del todo la atribución a Zurbarán, que para la sra. Odile DELENDÁ sería más bien obra de un buen ayudante: "Zurbarán después de su IV centenario (nuevos documentos, obras nuevas)", *Archivo Español de Arte*, t. 74, nº 293, 2001, p. 9. (<http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es>)



cruza y oculta la pezuña por detrás de la izquierda, pero el pintor le imprime una dinamismo mayor, una sensación de movimiento que contrasta con el estatismo, el movimiento contenido y la quietud de los sus paralelos.

Aunque estamos hablando del mismo tema, parece claro que estamos ante dos conceptos distintos.



Fig. 6: Zurbarán, *Huida a Egipto*, Óleo sobre lienzo, 1640, 102x105 cms. Museo de Bellas Artes, Besançon, Francia



Fig. 7: Zurbarán, *Huida a Egipto*, 1630-35, óleo sobre lienzo, 150x159 cms. Seattle Art Museum. Cuadro comentado por Odile Delenda en *Ars Magazine*, nº 5, enero-marzo, 2010, pp. 102-115



Fig. 8: *Huida a Egipto*, Oxford, Ashmolean Museum. Copia del cuadro anterior con sutiles diferencias y mismo tamaño, pero con notable pérdida de colorido

## VI. ACERCA DE SU AUTORÍA

Lo que se sabe sobre el cuadro está todo dicho en las páginas precedentes. Hemos buscado sin éxito en los archivos parroquial y municipal alguna alusión, información, referencia o contrato que nos pusiera sobre alguna pista de su autoría y/o cronología, de manera que en ese aspecto estamos en el punto de partida.

Por otra parte la conservadora y gran experta mundial en Zurbarán, la investigadora francesa Odile Delenda visitó la parroquia de Los Santos hace unos años para conocer el cuadro in situ y dio una opinión inserta más abajo, que dejó por escrito<sup>4</sup>, donde dice tratarse de una copia, si bien en 2001<sup>5</sup> se refiere también a esta obra, como de más reducido tamaño que las anteriores y exageradamente restaurada, cuyo posible destino fuera la iglesia de la Granada de Llerena, idea que repite, siguiendo la opinión de María Luisa Caturla<sup>6</sup>.



Fig. 9: Análisis del cuadro *Huida a Egipto* del Ashmolean Museum

La forma apaisada del cuadro y el acusado movimiento siembran dudas sobre la autoría de Zurbarán, al tiempo que hablan de la libertad e iniciativa del posible copista a la hora de reproducir el hipotético modelo.

Sin embargo, de todo esto hay una evidencia creemos que incontestable, estamos ante una composición salida de la mente creadora de Zurbarán, no es posible

<sup>4</sup> DELENDA, O. *Zurbarán*, Bibliothèque des Arts, 2003.

<sup>5</sup> "Zurbarán después de su IV centenario...", p. 9.

<sup>6</sup> CATURLA, M.L. *Francisco de Zurbarán*, traduction, adaptation et appareil critique par O. DELENDA, Paris, Wildenstein Institute, La Bibliothèque des Arts, 1994.

imaginar que otro pintor fuera a idear el mismo motivo con la misma composición, personajes y color, lo que se trata de dilucidar es si él fue su autor, salió de su taller o alguien se inspiró en una obra suya.

El cuadro tal y como hoy lo conocemos es anónimo. Es verdad que don José Gómez comenta que la posible firma tendría que estar perdida porque la pintura de la parte inferior estaba toda ella desaparecida cuando se hizo cargo del cuadro, lo que acentúa la incertidumbre sobre su autoría.

Por tanto, no nos resignamos a aceptar este y otros veredictos sin más, no porque no creamos en la competencia profesional y artística de quienes ya han emitido su juicio crítico al respecto, sino porque ahora disponemos de unas herramientas de las que antes se carecía y que deberían ser sometidas a análisis, nos estamos refiriendo a las fotografías proporcionadas por don José Gómez y que se guardan en el archivo parroquial, anteriores a su intervención en el cuadro, que nos van a aportar imágenes inéditas del mismo a la vez que originales (aunque al parecer ya se había actuado con anterioridad en repintes del cuadro), y porque en la actualidad existen medios tecnológicos muy avanzados para diseccionar el propio cuadro desde su pintura original hasta la facies actual.

Creemos que el empeño merece la pena puesto que estamos hablando de una pieza cuya referencia artística nos lleva directamente hasta el gran maestro y debería investigarse hasta el final para determinar si estamos hablando de una obra de autor, de su escuela o de una simple copia anónima.

## VII. EL CUADRO ANTES DE LA INTERVENCIÓN



*Fig. 10: Cuadro antes de la restauración.*



*Fig. 11: Cuadro después de la restauración.*

Es evidente que la restauración no fue feliz, el resultado final empobrece mucho la valía del original, deforma los rostros hasta darle unos tintes naïf que degradan notablemente su calidad y expresión original, liquida algunas gradaciones de luces y de colores, singularmente los tonos rosas y hasta le hace perder la vitalidad y la gracia compositiva por citar solo algunos aspectos más llamativos.

A tenor del resultado final nunca podríamos pensar en la obra de un maestro, pero tomando en consideración el cuadro original tal y como nos ha llegado, el contraste de luces y sombras, el brillo y la gradación de los colores, la directa y penetrante comunicación de la virgen con San José, que le dan un aire de misticismo a la escena, etc., bien podríamos pensar que estamos ante un cuadro diferente, que guarda dentro de sí el enigma de una autoría cualificada.

# SIMETRÍA Y GEOMETRÍA EN LA OBRA DE FRANCISCO DE ZURBARÁN

*SYMMETRY AND GEOMETRY IN THE WORK OF FRANCISCO DE ZURBARÁN*

**José Miguel Cobos y José Ramón Vallejo**

cobosbueno42@gmail.com    joseramon.vallejo@gmail.com

Área de Historia de la Ciencia  
Facultad de Medicina  
Universidad de Extremadura  
Badajoz

*RESUMEN: La Historia de la Ciencia presenta unas claras conexiones con las Humanidades y el arte. Así por ejemplo las matemáticas y la música presentan un nexo a través de Pitágoras de Samos. Ello ha permitido, por ejemplo, explorar conceptos de simetría y música en símbolos del Renacimiento a partir de la teoría geométrica musical. Sin duda, la simetría y la geometría han ido vinculadas al arte del siglo XV y épocas posteriores. En este sentido queremos poner de manifiesto que Francisco de Zurbarán utilizó técnicas muy comunes en la pintura tanto del Renacimiento como del Barroco: la geometría. Ahora bien, se trata de conocimientos complejos que necesitaban de una sólida formación académica basadas en procesos de enseñanza-aprendizaje sistemáticos, bien planificados y organizados. Sin embargo, todos los investigadores que se han aproximado a la vida y obra de Francisco de Zurbarán están de acuerdo que tan solo tuvo como maestro a Pedro Díaz de Villanueva.*

*ABSTRACT: The History of Science shows clear connections with the fields of Art and Humanities. Thus, for instance, maths and music are linked through Pitagoras of Samos. Thanks to it, it has been possible, for instance, to explore concepts of symmetry and music in Renaissance symbols using the theory of musical geometry. Undoubtedly, symmetry and geometry remained linked to the art produced in the XV century and later times. In this regard, we point out that Francisco de Zurbarán used common techniques in both Renaissance and Baroque painting: geometry. However, this complex knowledge required a very solid academic training based on carefully planned and elaborated learning and teaching methods. However, researchers interested in Zurbarán's life and works agree that his only master was Pedro Diaz de Villanueva.*

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. 197-208  
ISBN: 978-84-606-9665-0



## I. INTRODUCCIÓN

Para el pueblo griego el saber científico se identificará con la Matemática entendida como Geometría, por lo que la cultura occidental se impregnará de este pensamiento. La razón habría que buscarla en el intento griego de llegar a la belleza, equilibrio y armonía. Todo su ser se identificaba con estas premisas: belleza, equilibrio y armonía, y la única respuesta válida para ellos se la dará la matemática-geometría. Dentro de esta interpretación del Universo, ocupa lugar destacado la simetría (del griego *σύν* con y *μέτρον* medida). Es un rasgo característico de las formas geométricas, y otros objetos materiales, o entidades abstractas, relacionada con su invariancia bajo ciertas transformaciones, movimientos o intercambios. En condiciones formales, un objeto es *simétrico* respecto a una operación matemática dada si el resultado de aplicar esa operación o transformación al objeto es un objeto indistinguible en su aspecto del objeto original. Por otra parte, dos objetos son simétricos uno al otro en lo que concierne a un grupo dado de operaciones si uno es obtenido de otro por algunas operaciones (y viceversa). En la geometría de 2 dimensiones las clases principales de simetría son las que conciernen a las isometrías de un espacio euclídeo: traslaciones, rotaciones, reflexiones y reflexiones que se deslizan.

En este sentido, Marco Lucio Vitruvio Polion (c. 80–70 a.C. - c. 15 a.C.) nos deja el siguiente testimonio:

“La Simetría surge a partir de una apropiada armonía de las partes que componen una obra; surge también a partir de la conveniencia de cada una de las partes por separado, respecto al conjunto de toda la estructura. Como se da una simetría en el cuerpo humano, del codo, del pie, del palmo, del dedo y demás partes, así también se define la Eurytmia<sup>1</sup> en las obras ya concluidas. En los templos sagrados se toma la simetría principalmente a partir del diámetro de las columnas, o bien de los triglifos o bien de un módulo inicial; en las ballestas, a partir del agujero que en griego llaman peritreton; en las naves, a partir del espacio que media entre remo y remo, llamado dipechyaia. Igualmente descubrimos la estructura de la simetría a partir de detalles en otras muchas obras”<sup>2</sup>.

Ahora bien, como bien indica H. Weyl, la palabra simetría se suele utilizar en dos sentidos algo diferentes: para designar algo bien proporcionado y armónico, o en un

---

<sup>1</sup> En el campo de la Arquitectura, existe un concepto antropomórfico de la misma, esto es, que la construcción es el reflejo de las proporciones del cuerpo humano. Este concepto ya lo postuló Vitruvio; el gran teórico del clásico, ya sea griego o romano. Los seis primores o principios que Vitruvio exige en todo monumento son: orden, disposición, eurytmia, simetría, decoro y distribución. La palabra eurytmia se deriva del griego y significa ritmo sano o armonioso. En el campo de la Arquitectura, los griegos y los romanos lo usaron para referirse a las proporciones armoniosas de un objeto o un edificio, en relación con las proporciones del cuerpo humano.

<sup>2</sup> VITRUVIO POLION, Marco Lucio, *Los diez Libros de Arquitectura*, lib. 2º, cap. 2 (“De que elementos consta la arquitectura”), p. 25.

sentido más técnico para indicar que un objeto presenta ciertas regularidades geométricas, o para llamar la atención sobre un cierto proceso de repetición<sup>3</sup>.

## II. SIMETRÍA EN EL ARTE

La matemática ha sido utilizada por muchos artistas a través de la Historia. Así en el arte sumerio, griego, bizantino o en el árabe encontramos una gran cantidad de expresiones geométricas y obras donde la simetría juega un papel crucial. Según Amster esta ciencia produce la llamada “belleza matemática”, que trasciende del campo científico hacia aspectos creativos donde se hace similar al arte<sup>4</sup>. Sin duda los conceptos de armonía, simetría y equilibrio se encuentran estrechamente relacionados con la justicia, la lógica y el neoplatonismo. Todos estos valores van calando en la creatividad y expresión artística de autores renacentistas como Leonardo y Piero della Francesca<sup>5</sup>. Muchos artistas de esta época estarían influidos por la figura del matemático italiano Luca Pacioli, que escribe en 1494 *Summa de arithmetica, geometría, proportioni et proportionalita*, y más tarde *De Divina Proportione* (entre 1496 y 1498) donde discute la perspectiva usada en el Quattrocento, el marco conceptual arquitectónico de Vitrubio, o el de los sólidos platónicos<sup>6</sup>. En el siglo XX se puede destacar la aportación del artista y matemático Maurits Cornelis Escher (1898–1972), con una obra centrada en cuerpos geométricos, aproximaciones al infinito, perspectivas, figuras imposibles y juegos de simetría<sup>7</sup>. Sin duda la simetría está íntimamente relacionada con las humanidades, las artes, la métrica en la poesía, y la música<sup>8</sup>. Ello ha conducido a líneas de investigación muy actuales que exploran los conceptos de simetría y música en símbolos del Renacimiento a partir de la teoría geométrica musical<sup>9</sup>.

En general, se admiten cinco simetrías importantes que son: de traslación, rotación, ampliación, bilateral y abatimiento. Así, la *simetría de traslación o invariancia traslacional*, es la repetición de una forma a lo largo de una línea en cualquier posición, vertical, horizontal, diagonal o curva, que se desplaza a cualquier distancia constante sobre el eje; *simetría de rotación* giro de un motivo que se repite cierto número de veces hasta ser idéntico al inicio, tiene determinado orden en la rotación (15º, 30º, 45º, 60º, 90º, hasta 360º). La forma gira en torno a un centro que puede estar dentro de la misma; *simetría de ampliación*, las partes de él son semejantes, pues tienen la misma forma pero no el mismo tamaño, ya que se extiende del centro

---

<sup>3</sup> WEYL, H. *Symmetry*.

<sup>4</sup> AMSTER, P. *La matemática como una de las bellas artes*.

<sup>5</sup> LÓPEZ, G.S. “Belleza y simetría: una historia de preferencia cultural”.

<sup>6</sup> GARCÍA CRUZ, J.A. *Las Matemáticas en Luca Pacioli*.

<sup>7</sup> CARIÑENA MARZO, J.F. *Simetría en Ciencia: principio y método (Discurso de ingreso leído por el académico electo)*.

<sup>8</sup> LÓPEZ, G.S. “Belleza y simetría...”.

<sup>9</sup> RODRIGUES, F. “Simetria, geometria e música na simbologia renascentista do Castelo de São João Baptista em Angra do Heroísmo, ilha Terceira, Açores-Potugal”.



hacia afuera para ser cada vez mayor; *simetría de abatimiento*, el eje de giro nos muestra dos partes idénticas con un giro de  $180^\circ$  una en relación a la otra; *simetría bilateral*, está compuesta por formas iguales a igual distancia a ambos lados de un eje. Todo eso dentro de un eje de simetría<sup>10</sup>. Lógicamente el elemento clave de la simetría es la repetición, y si consideramos la conceptualización que hace de Weyl según se comentó anteriormente, es indudable que la repetición conlleva un importante factor estético. De tal forma que se puede establecer una relación directa entre simetría y belleza, que se traducirá en un importante principio estético tanto en decoración como en arquitectura<sup>11</sup>. Si bien hay que añadir que en el arte se permitirán ciertas licencias, que se pueden encajar en esquemas lógicos como queda patente en la pintura de temática religiosa. Así, en lo religioso los valores sobrenaturales en relación con los terrenales pueden representarse mediante esquemas de tipo jerárquico basados en representaciones simétricas. Por eso, como demuestra Ignacio García, en el arte religioso cuando la obra presenta una sola figura la tendencia es situarla sobre el mismo eje de simetría del espacio plástico. Si existen dos, tres o más figuras, las representaciones serán equidistantes actuando una de ellas como eje organizativo con respecto a los demás según criterios jerárquicos<sup>12</sup>. Sirva de ejemplo la obra *Le Tre Grazie* de Rafael Sanzio, 1504-1505, que estampamos a continuación (fig. 1).



Fig. 1: Rafael Sanzio, *Le Tre Grazie*

<sup>10</sup> SÁNCHEZ BAUTISTA, F. y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, S.L. *Texto y Prácticas de diseño*; WALD, R.M. *General relativity*.

<sup>11</sup> JAEGER, F.M. *Lectures on the Principle of Symmetry and its applications in all Natural Sciences*.

<sup>12</sup> GARCÍA GARCÍA, I. "La simetría en el arte: la lógica del esquema".

### III. LOS ESQUEMAS SIMÉTRICOS EN LA OBRA DE ZURBARÁN

En el año 1998 al celebrarse el IV Centenario del nacimiento del genial pintor Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, 1598 – Madrid, 27 de agosto de 1664) se llevaron a cabo una gran cantidad de publicaciones, actos, exposiciones, eventos, concursos que contribuyeron a un mejor conocimiento de su tiempo, su tierra, su vida y su obra<sup>13</sup>. En ese momento histórico para el zurbaranismo, en relación con la formación artística del pintor se contaba con un trabajo bien documentado del extremeño José Cascales y Muñoz publicado en 1911<sup>14</sup>. Posteriormente otros estudiosos e investigadores han contemplado su período de aprendizaje<sup>15</sup>. La documentación que permite abordar esta cuestión se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla y consiste en una carta de poder fechada el 19 de diciembre de 1613 mediante la cual Luis de Zurbarán como padre del pintor dispone que Pedro Delgueta Rebolledo concertase la formación de su hijo con algún maestro de Sevilla u otro lugar. El contrato de aprendizaje se llevó a cabo el 15 de enero de 1614 con Pedro Díaz de Villanueva, y en éste se concretan diversos aspectos sobre el régimen de vida que llevará Francisco de Zurbarán en la casa del maestro, donde residiría durante tres años<sup>16</sup>.

La simetría y la geometría fueron técnicas muy comunes en la pintura tanto del Renacimiento como del Barroco. A continuación nos planteamos como objetivo resaltar que Francisco de Zurbarán las utilizó, y a través de una serie de ejemplos representativos poner en evidencia la complejidad técnica de su obra. Al buscar conjuntos simétricos en ella, detectamos esquemas duales, composiciones basadas en esquemas triples y estructuras donde se observan cuadrantes. Desde un punto de vista enfocado en la Matemática y en la Historia de la Ciencia, nos sorprende que no exista actualmente información que apunte hacia una formación académica basada en procesos de enseñanza-aprendizaje sistemáticos. En muchos cuadros de Zurbarán se puede comprobar como la pintura del artista extremeño parte de un esquema y un estudio basado en la simetría<sup>17</sup>.

Veamos algunos ejemplos, que cargados de simbolismos, significados místicos y una indudable fuerza plástica, revelan un profundo conocimiento de la simetría.

---

<sup>13</sup> LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Francisco de Zurbarán (1598–1998). Su tiempo, su obra, su tierra*.

<sup>14</sup> CASCALES Y MUÑOZ, J. *Francisco de Zurbarán: su época, su vida y sus obras*.

<sup>15</sup> MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. "Zurbarán: su vida"; CRUZ VALDOVINOS, J.M. "Sobre el maestro de Zurbarán y su aprendizaje".

<sup>16</sup> CATURLA, M.L. *Francisco de Zurbarán*.

<sup>17</sup> Ver cuadros de Zurbarán disponibles en [http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Cuadros\\_de\\_Zurbar%C3%A1n](http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Cuadros_de_Zurbar%C3%A1n) [consultado 28 de noviembre de 2014].

### III.1. El esquema dual

Un ejemplo de esquema dual son los diversos cristos pintados por Zurbarán. Entre ellos se pueden citar al *Cristo en la Cruz* pintado en 1627 que actualmente se encuentra en el Art Institute de Chicago, y el impresionante “Cristo Crucificado” de la Iglesia de Nuestra Señora de la Granada en Llerena. Se trata de un esquema sencillo con una estructura simétrica muy repetida en la Historia del Arte (ver fig. 2).

En el Museo de Grenoble se encuentra *La Anunciación*, que Zurbarán pintó en 1638. El argumento de la obra se representa mediante un esquema dual que proporciona armonía, coherencia y equilibrio. El eje de simetría separa un coro de ángeles sobre San Gabriel frente a la Virgen arrodillada coronada por un ángel también arrodillado en unas nubes, formando un conjunto pictórico con dos planos muy bien definidos. Cabe destacar que este cuadro pertenece a la época de madurez del pintor (ver fig. 2).



Fig. 2: Zurbarán, *Cristo en la Cruz* del Art Institute de Chicago, *Cristo Crucificado* de Llerena y *La Anunciación* del Museo de Bellas Artes de Grenoble, Francia

### III.2. El esquema triple

Un conjunto simétrico de tres elementos muy característico se observa en el *Cristo crucificado con San Juan, Magdalena y La Virgen*, que fue pintado por Zurbarán en 1655 y que pertenece a una colección privada situada en Londres. Se puede catalogar como una escena típica del Calvario donde el crucificado queda en el vértice superior de un triángulo como elemento central, y el resto de personajes que forman el esquema triple enaltecen la figura de Jesús (ver fig. 3).



Fig. 3: Zurbarán, *Cristo crucificado con San Juan, Magdalena y La Virgen*, Londres, colec. particular

Una obra menos clara de un esquema triple se encuentra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, se trata de *La Inmaculada Concepción* fechada en 1632 (figura 4), que el pintor plasmó en un lienzo de unas dimensiones de 252 cm. de alto por 168 cm. de ancho. Es un caso de simetría axial donde la Virgen es el eje, y que parece una estructura esquemática basada simplemente en elementos repetidos a ambos lados; en los superiores ángeles con lirios, rosas e inscripciones del *Cantar de los Cantares* representando la pureza junto al misticismo, y abajo dos colegiales con símbolos referentes al dogma mariano (el espejo sin mancha, la escalera de Jacob, la puerta del cielo y la luz de la mañana). No obstante, podemos adivinar un esquema triple formado por triángulos convergentes colocados en oposición. Por un lado, una de estas triangulaciones está formada por vectores que convergen hacia los pies de la Virgen situados sobre cinco querubines que ocupan media luna; por otro lado, encontramos líneas en perspectiva que van desde la mirada de los colegiales al pecho de la Virgen María. De esta forma, se produce un conjunto simétrico basado en dos triángulos concurrentes que provocan un sentimiento de sobrecogimiento. Sin duda, el esquema triple es un buen recurso para plasmar todas las características propias de la dimensión mariana.



Fig. 4: Zurbarán, *Inmaculada Concepción*, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona

### III.3. El esquema en cuadrantes

En el Museo de Bellas Artes de Sevilla, podemos disfrutar de un claro ejemplo de esquema en cuadrantes. Se trata de la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, que Francisco de Zurbarán pinta al óleo sobre un lienzo de 475 cm. de alto por 375 cm. de ancho (figura 5). En esta obra se aprecian claramente dos ejes de simetría, uno vertical y otro horizontal, que al superponerse establecen relaciones de superioridad y subordinación. Se trata de una típica división del espacio pictórico en cuadrantes, con un gran valor organizativo. Observamos que esta estructura consigue establecer un marco conceptual centrado en los valores del cristianismo, e induce al espectador a valorar, a revisar y a redescubrir relaciones entre cada uno de los conjuntos situados a uno y otro lado de los ejes de simetría. Si bien no se trata de imágenes especulares, conceptualmente existe una correspondencia entre la mitad derecha e izquierda, y la zona superior e inferior para expresar mediante simbolismos el trabajo que se realizaba en el Colegio de Santo Tomás de Sevilla y el papel que desempeñaban sus monjes. El esquema en cuadrantes define perfectamente relaciones jerárquicas, en el centro Santo Tomás de Aquino se configura como eje de simetría vertical debido a su importancia en la teología cristiana. La paloma del Espíritu Santo refuerza este eje de simetría y refuerza conceptualmente la relevancia de Santo Tomás. Los Padres de la Iglesia se sitúan en los cuadrantes: a la derecha San Ambrosio y San Gregorio y a la izquierda San Jerónimo y San Agustín simbolizando el orden celestial, lo sobrenatural, proporcionado por Dios Padre y Dios Hijo con la cruz que aparecen

superiormente. Abajo nos encontramos con los valores terrenales, representados por personalidades de la Orden y, como no la figura del emperador Carlos V pieza clave en el patrocinio del Colegio. Todo este conjunto recuerda a una estructura pseudocalidoscópica<sup>18</sup> en cuatro campos similares o contratados que proporcionan una gran fuerza visual, plástica y expresiva, pero sobre todo conceptual.



Fig. 5: Zurbarán, *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, Museo de Bellas Artes, Sevilla

Aun cuando la instrucción del pensamiento geométrico puede realizarse mediante modelos didácticos muy diversos, no cabe duda que necesita de un proceso de enseñanza-aprendizaje muy complejo. Ello queda patente a través de las teorías modernas de la Educación<sup>19</sup>, donde para desarrollar el *insight* propio de la geometría en las enseñanzas obligatorias, se recurre a las ideas de Piaget, al constructivismo, el aprendizaje significativo. La dificultad que conlleva el aprendizaje de las simetrías y la geometría llevó a Pierre y Dina van Hiele, a diseñar un modelo para capacitar a los alumnos en estos conocimientos, mediante niveles de pensamiento basados en la visualización, el análisis, la deducción informal, formal, el rigor y la autonomía en la resolución de problemas de geometrías, perspectivas y simetrías a partir de la

---

<sup>18</sup> La palabra calidoscopio significa etimológicamente observación de lo bello. La visión calidoscópica ordena los elementos según un criterio pluriaxial alrededor de un punto central. (GARCÍA GARCÍA, I. "La simetría en el arte: la lógica del esquema", p. 137).

<sup>19</sup> DUSCHL, R.A. y HAMILTON, R.J. (eds.) *Philosophy of science cognitive psychology and educational theory and practice*.

experiencia progresiva del alumno<sup>20</sup>. No cabe duda que aplicar los principios de simetría al arte con la excelencia con que lo hizo Zurbarán es muy complejo. Parece obvia la necesidad de una sólida formación académica basada en procesos de enseñanza-aprendizaje sistemáticos, bien planificados y organizados. No obstante, como ya se ha comentado, todos los investigadores que se han aproximado a la vida y obra de Francisco de Zurbarán están de acuerdo que tan solo tuvo como maestro a Pedro Díaz de Villanueva. Y por consiguiente... ¿cómo adquirió Zurbarán estos conocimientos tan complejos? Se trata de una pregunta que queda abierta en estas jornadas que celebran el 350 aniversario de la muerte de este extremeño universal.

### BIBLIOGRAFÍA

- AMSTER, P. *La matemática como una de las bellas artes*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004.
- CARIÑENA MARZO, J.F. *Simetría en Ciencia: principio y método (Discurso de ingreso leído por el académico electo)*, Zaragoza, Academia de Ciencias Exactas, Físicas, Químicas y Naturales de Zaragoza, 2001.
- CASCALES Y MUÑOZ, J. *Francisco de Zurbarán: su época, su vida y sus obras*, Madrid, 1911.
- CATURLA, M.L. *Francisco de Zurbarán*, Traduction, adaptation et appareil critique par Odile Dependa, París, Wildenstein Institute, 1994.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M. "Sobre el maestro de Zurbarán y su aprendizaje", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 57, 1991, pp. 490-492 Disponible en: [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2689199.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2689199.pdf) [consultada 01/10/2014].
- DELENDÁ, O. *Zurbarán, catálogo razonado y crítico*, Madrid, Wildenstein Institute, 2009, T. I.
- DUSCHL, R.A. y HAMILTON, R.J. (eds.) *Philosophy of science cognitive psychology and educational theory and practice*, Albany, State University of New York Press, 1992.
- GARCÍA CRUZ, J.A. *Las Matemáticas en Luca Pacioli*, Seminario Orotava de Historia de la Ciencia, año X. La Orotava-Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Canaria Orotava de Historia de La Ciencia, 2001.
- GARCÍA GARCÍA, I. "La simetría en el arte: la lógica del esquema", *Imafronte*, Núm. 12-13, 1997, pp. 135-150. Disponible en: <http://revistas.um.es/imafronte/article/view/38841> [consultada 01/10/2014].
- JAEGGER, F.M. *Lectures on the Principle of Symmetry and its applications in all Natural Sciences*. Second, augmented edition, Elsevier, Ámsterdam, 1920. Disponible en: <http://www.archive.org/details/cu31924002981672> [consultada 15/10/2014].
- LÓPEZ, G.S. "Belleza y simetría: una historia de preferencia cultural", *Congreso Forma y Simetría: Arte y Ciencia*, Buenos Aires, 2007.
- LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Francisco de Zurbarán (1598-1998). Su tiempo, su obra, su tierra*, Fuente de Cantos, 1998.

---

<sup>20</sup> PALACIOS SALAZAR, D. "Enseñanza de simetrías matemáticas a través del arte: propuesta para promover un estudio integral".

- MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. “Zurbarán: su vida”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.). *Francisco de Zurbarán (1598–1998). Su tiempo, su obra, su tierra*, Fuente de Cantos, 1998, pp. 89-96.
- PALACIOS SALAZAR, D. “Enseñanza de simetrías matemáticas a través del arte: propuesta para promover un estudio integral”, *Trabajo Especial de Grado*, Licenciatura en Educación Matemática, Universidad Central del Valle, 2007.
- RODRIGUES, F. “Simetria, geometria e música na simbologia renascentista do Castelo de São João Baptista em Angra do Heroísmo, ilha Terceira, Açores-Potugal”, *3º Encontro de História da Matemática e das Ciências*, Ponta Delgada, Isla de São Miguel, Açores, Universidade dos Açores, 2014.
- SÁNCHEZ BAUTISTA, F. y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, S.L. *Texto y Prácticas de diseño*, 2011.
- VITRUVIO POLION, Marco Lucio *Los diez Libros de Arquitectura*. Disponible en: [www.estucos.es/bibliografia/Vitruvio.pdf](http://www.estucos.es/bibliografia/Vitruvio.pdf) [consultada 01/10/2014].
- WALD, R.M. *General relativity*, University Press, Chicago, 1984. Disponible en: <http://iate.oac.uncor.edu/~manuel/libros/Modern%20Physics/General%20Relativity%20Theory/General%20Relativity%20-%20R.%20Wald.pdf> [consultada 11/11/2014].
- WEYL, H. *Symmetry*, Princeton U.P., Princeton New Jersey, 1952. Disponible en: [https://ia700809.us.archive.org/11/items/Symmetry\\_482/Weyl-Symmetry.pdf](https://ia700809.us.archive.org/11/items/Symmetry_482/Weyl-Symmetry.pdf) [consultada 15/10/2014].



# LA MÚSICA EN LA ESPAÑA DE ZURBARÁN

## *THE MUSIC IN THE SPAIN OF ZURBARÁN*

**Miguel del Barco Díaz**

Conservatorio Oficial de Música

Cáceres

mdelbarcodiaz@gmail.com

*RESUMEN: Una de las ideas más extendidas con respecto a la música barroca española, es la de su tradicional aislamiento del resto de Europa y su aparentemente menor calidad en comparación con la de otros países. El objetivo de este artículo es desmentir esta afirmación y mostrar el florecimiento de la música española de la época haciendo un recorrido por las formas musicales profana y religiosa, los instrumentos y los compositores más destacados de este periodo, mostrando el intercambio de influencias con otros países y culturas. Asimismo, se analizarán los elementos musicales de dos obras de Francisco de Zurbarán, concretamente La adoración de los pastores y Tentación de San Jerónimo, relacionándolos con la práctica musical de su tiempo.*

*ABSTRACT: One of the most widespread ideas about the Spanish baroque music is its traditional isolation from the rest of Europe and its seemingly lower quality compared to other countries'. The aim of this article is to refute this assertion and show the blossoming of Spanish music of the time touching on the secular and religious musical forms, instruments, and the most prominent composers of that period, showing the exchange of influences between other countries and cultures. Likewise, we will analyze the musical elements of two works by Francisco de Zurbarán, The Adoration of the Shepherds, and Temptation of St. Jerome, relating them to the musical context of his 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. 209-221  
ISBN: 978-84-606-9665-0



## I. INTRODUCCIÓN

Una de las ideas más extendidas con respecto a la música barroca española, es la de su tradicional aislamiento del resto de Europa y su aparentemente menor calidad en comparación con la de otros países. Los años de ausencia de estudios e interés por nuestra música así como, probablemente, la preferencia por la música extranjera, han hecho que la música española de este periodo quede en un segundo plano salvo en algunos círculos reducidos como el de los organistas y clavecinistas. No hay que olvidar que hasta la década de 1960, no se incluyeron obras y repertorio del Renacimiento y Barroco españoles en los planes de estudio de dichos instrumentos en los conservatorios. Sólo en el campo de la música coral se trabajaban obras de los polifonistas del siglo XVI como Victoria, Morales o Guerrero, pero apenas alguna obra posterior. Si la atención prestada a la música barroca para tecla es reciente, aún lo es más la ofrecida a otros géneros, como la música vocal profana, en la cual se localizan probablemente los mejores ejemplos de esta etapa en España, coincidiendo con el llamado Siglo de Oro.

El presente artículo abordará este tema comenzando con las formas musicales de la música profana y concretamente la escénica, dando paso a los instrumentos más empleados; continuará el recorrido por la música religiosa para culminar con algunos de los compositores más destacados de este periodo.

## II. LA MÚSICA PROFANA: TONOS HUMANOS Y ENTREMESES

Desde finales del siglo XVI y durante la práctica totalidad del siglo XVII, la música española estuvo dominada por la escena y la teatralidad. Numerosas piezas vocales e instrumentales iban asociadas a las representaciones de las obras de teatro de autores como Lope de Vega, Tirso de Molina o Pedro Calderón de la Barca. Fue precisamente este último quien realizó una reforma del teatro elevando la música escénica prácticamente a la misma categoría que la propia obra en sí, llegando en algunos casos a captar más la atención del público que el desarrollo de la trama.

Calderón de la Barca unificó el teatro cortesano y el popular empleando además el recitativo de la ópera Italiana para algunas partes del texto. Esta fórmula del recitativo consistía en un estilo entre la declamación y el canto del texto, acompañado de un instrumento generalmente de cuerda pulsada que realizaba los acordes con un vacío musical entre cada uno, dejando cantar libremente para permitir la correcta y clara audición del texto. Calderón tuvo como colaborador a uno de los más eminentes músicos de su tiempo, Juan Hidalgo (1614-1681), arpista de la Real Capilla en Madrid y responsable de la música escénica y de cámara de la corte de Felipe IV.

La colaboración entre ambos, favorecida por el gusto del monarca por el arte escénico y musical, dio como resultado el estreno de varias óperas y zarzuelas, destacando, entre las primeras, la titulada *La púrpura de la Rosa* del año 1660 que no

ha llegado a nuestro días; también especial atención merece *Celos, aun del aire, matan*, también del año 1660 y estrenada con motivo de la firma de la Paz de los Pirineos y que, además de la música de Hidalgo y el texto de Calderón, contó con la escenografía realizada por el pintor de la corte Diego Velázquez conformando un trío de calidad inigualable e irrepetible en la historia.

Las piezas musicales que solían asociarse a la escena fueron principalmente vocales, a una o varias voces, acompañadas de instrumentos de cuerda pulsada o tecla, con la inclusión, en algunos casos, de flautas o violines solistas o en pareja. No obstante, raras veces se especificaban los instrumentos en las partituras dando libertad para interpretar las piezas con cualquier instrumento capaz de tocar en la tesitura de la melodía. Estas piezas recibían la denominación genérica de *Tonos Humanos*, término que hacía alusión a cualquier pieza vocal sobre texto profano.

Entre los *Tonos Humanos* podían clasificarse diversas formas musicales que podían considerarse danzas e incluso con coreografía propia como las chaconas. Otras formas conocidas eran las jácaras, que se interpretaban generalmente al final de las obras y habitualmente por una mujer; también podemos considerar el zarambeze, forma musical de origen africano importada por los esclavos al igual que la chacona. Ésta última llegaría a convertirse en una danza cortesana en Francia siendo utilizada además para cerrar las grandes sesiones musicales y las óperas.

La mayoría de estas piezas formaban parte de los llamados entremeses, que se interpretaban en los cambios de escena junto a otras piezas que abrían o cerraban las veladas teatrales. No hay que olvidar que el público no permanecía en silencio en el momento de comenzar la obra, como hoy en día, y se hacía necesario, por tanto, anunciar el comienzo con una pieza musical atractiva, brillante y a ser posible sonora, de ahí la aparición de las oberturas en Francia o las Sinfonías en Italia.

Como ya hemos mencionado, los entremeses abarcaban un amplio espectro de piezas de diversas formas y combinaciones vocales e instrumentales llamadas genéricamente *Tonos Humanos*, llegando a interpretarse también obras solo con instrumentos que generalmente consistían en aires de danza o las mismas piezas vocales pero sin cantantes. Paulatinamente, la música irá situándose en el mismo plano que el texto de las obras llegando el público, en algunos casos, a asistir más por la música en sí que por la obra principal que se representaba.

### III. LOS INSTRUMENTOS

Los instrumentos que se empleaban para acompañar estas piezas musicales eran generalmente de cuerda pulsada. Dentro de esta familia destacaban la vihuela - durante el siglo XVI- y la guitarra -ya en el siglo XVII-. Este último difiere considerablemente del actual ya que su tamaño era más reducido, su forma no estaba homologada y disponía de cuerdas dobles que podían tocarse a la vez o de forma

individual haciendo resonar la segunda cuerda por el efecto conocido como “simpatía” al disponer de frecuencias iguales o relativas.

Un instrumento que merece especial atención por la polémica suscitada en torno a él es el laúd, que se empleó profusamente en toda Europa entre los siglos XVI y XVII. Tradicionalmente se ha pensado que en España fue un instrumento proscrito, incluso perseguido y prohibido por la Inquisición. Así lo han afirmado y publicado grandes musicólogos actuales. No obstante, uno de nuestros grandes especialistas en la música del Renacimiento y Barroco en general y del laúd en particular, Juan José Rey, desmiente esta idea aludiendo a una serie de fuentes documentales que mencionan la existencia de estos instrumentos y su práctica en los entornos cristianos desde finales del siglo XV, por ejemplo, en los inventarios de diferentes monarcas españoles y miembros de la familia real como Isabel la Católica, María de Hungría o Felipe II. Los documentos que hacen mención a laudistas en nuestro país son igualmente muy abundantes en el Renacimiento y el Barroco, en algunos casos se menciona a una misma persona como laudista y poco tiempo después, en otro documento como vihuelista, lo cual obedece a que los intérpretes tocaban indistintamente ambos e incluso otros instrumentos de cuerda pulsada, algo muy frecuente a lo largo de la historia de la música con cualquier familia instrumental.

Sí que es cierto que no existe música específica para laúd en España pero también lo es que existía una equivalencia práctica entre el laúd y la vihuela que no sólo afectaba a su nombre sino a las composiciones, ya que podían interpretarse con cualquiera de los dos.

La iconografía musical también nos ofrece abundantes ejemplos de laúdes incluso en el ámbito religioso, desmintiendo totalmente la idea de la prohibición por la Inquisición. En este sentido, es de significativa importancia el lienzo de 1616, titulado *Cristo en el desierto servido por los Ángeles* (fig. 1) en el que aparece un laúd y cuyo autor, Francisco Pacheco, fue nombrado por la Inquisición “Censor y Veedor de las Pinturas” en 1618, lo cual hace impensable que dicho instrumento aparezca en una obra de esta temática y de este autor si realmente estuviera proscrito.

En la obra de Zurbarán podemos encontrar numerosas representaciones de instrumentos y elementos musicales y por supuesto también de laúdes. Sirvan como ejemplo las alusiones musicales de *La adoración de los pastores* de 1638 actualmente en el museo de Grenoble (fig. 2), en el que aparecen tres ángeles músicos, uno de ellos cantando mientras es acompañado por otro que emplea un laúd. En la escena superior se representa a un coro de querubines acompañados al arpa por otro ángel. No sólo esta pintura es representativa de algunos de los instrumentos propios del siglo XVII si no que refleja claramente la práctica habitual de acompañar a las voces con instrumentos de cuerda pulsada tanto en el ámbito de la música profana como de la religiosa.



Fig. 1: Francisco Pacheco, *Cristo en el desierto servido por los ángeles*, 1616, Museo Goya, Castres, Francia



Fig. 2: Zurbarán, *Adoración de los pastores*, 1639, Museo de Grenoble, Francia

También ilustrativa es la obra la *Tentación de San Jerónimo* de 1639 (fig. 3) que se encuentra en el Monasterio de Guadalupe, en el que delante del Santo aparece un grupo de figuras femeninas que emplean así mismo instrumentos de cuerda pulsada con una guitarra y un arpa en primer plano. En segundo plano se aprecia un laúd detrás de la figura que tañe la guitarra y lo que parece una mandolina. Éste último instrumento, asociado hoy a la música tradicional italiana, gozó de gran aprecio en el

Barroco existiendo música escrita a lo largo de todo el siglo XVII. Su aparición en la pintura de Zurbarán sugiere también la influencia italiana que abarcaba todas las artes y por supuesto también la música. En este campo debemos destacar las estancias que realizaron en Italia eminentes músicos españoles como el vihuelista Luís de Milán (1500-ca.1561) o el guitarrista Gaspar Sanz (1640-ca.1710) y así mismo, músicos italianos que residieron en España y que importaron tanto su música como sus instrumentos.



Fig. 3: Zurbarán, *Tentación de San Jerónimo*, 1639, Monasterio de Guadalupe, Guadalupe (Cáceres)

También es importante reseñar que mucha de esta música profana -que iba asociada a la escena- se interpretaba de forma privada en los entornos de la nobleza y la burguesía. La moral de la época, a veces muy estricta, determinaba qué instrumentos eran apropiados para ser tañidos por las manos de una mujer. Así, tradicionalmente, los de cuerda pulsada se vieron como idóneos para el sexo femenino por su dulzura y discreción, lo cual también aparece reflejado en la obra de Zurbarán antes citada en la que la tentación de San Jerónimo aparece en forma de mujeres que tañen instrumentos de esta familia.

El arpa, merece un lugar destacado puesto que fue el instrumento predilecto para el acompañamiento del canto entre los siglos XVI al XVIII, tanto en la música religiosa como en la profana, incluso más que los instrumentos de tecla, incluido el órgano. El empleo del órgano junto con un instrumento de cuerda pulsada fue, en palabras de Claudio Monteverdi, la agrupación idónea para el acompañamiento del canto por su variedad tímbrica y empaste. El arpa también podía emplearse para la interpretación solista con las mismas obras escritas para tecla, sobre todo en la música litúrgica y religiosa.

#### IV. LA MÚSICA RELIGIOSA: TONOS DIVINOS Y CANTADAS

En el ámbito de la música religiosa, las obras de la primera mitad del siglo XVII siguen la línea de las renacentistas en su mayor parte, contando con motetes, misas y villancicos pero también con piezas de origen extranjero, sobre todo italiano, como las cantatas o “cantadas” junto con obras para voces solistas que serán conocidas como *Tonos Divinos* y cuyo texto religioso se escribía en castellano.

La composición polifónica a cuatro voces en contrapunto sigue siendo la fórmula más empleada, aunque a lo largo del siglo XVII se dejará sentir la influencia de algunos compositores extranjeros, sobre todo italianos, que aportan importantes e interesantes innovaciones a la composición y la instrumentación. Estas voces eran dobladas por instrumentos y frecuentemente sustituidas por éstos, sobre todo cuando algún cantante causaba baja por enfermedad u otras causas, lo que hacía imprescindible contar con un grupo de instrumentistas de viento y cuerda que recibían el nombre de *ministriles*.

#### V. LOS INSTRUMENTOS DE LAS CAPILLAS MUSICALES

Los instrumentos empleados en las capillas musicales del siglo XVII también seguían la tradición renacentista. Así junto al principal de ellos, el órgano, encontramos dentro de los instrumentos de viento los bajones, cornetos o cornetas, flautas de pico, chirimías y sacabuches con la inclusión paulatina de los clarines para determinadas obras. Dentro de la cuerda a los ya mencionados instrumentos de cuerda pulsada se unían los de arco o cuerda frotada dominada por las violas da gamba (de pierna) conocidas en España como violones.

Todos estos instrumentos se construían por familias que incluían generalmente un instrumento de cada tesitura de las voces del coro, así lo habitual era disponer de bajones y bajoncillos desde el soprano al bajo, también sacabuches alto, tenor y bajo puesto que la voz de soprano se interpretaba con corneto, flautas de pico igualmente en toda la gama de tesituras, chirimías soprano, alto y tenor (el bajo lo realizaban los bajones), etc. Exactamente igual se hacía con las violas.



La familia del violín que desde principios del siglo XVII ya ha irrumpido en Italia, desbancando a la familia de las violas da gamba, aun tardará en llegar a España y ser incluido en las plantillas de las capillas musicales, no siendo hasta el siglo XVIII cuando lo veremos ya como el instrumento principal de las capillas. Conviene hacer por tanto una matización y distinguir entre familia de las violas da gamba y de los violines. Las primeras son de caja ovalada, disponen de seis cuerdas en el siglo XVII y trastes móviles como las guitarras, laúdes y vihuelas. El arco se sujeta con la palma de la mano hacia arriba lo que unido a su construcción, confiere al instrumento un timbre próximo a la voz humana. Actualmente sólo el contrabajo ha llegado nuestros días como instrumento perteneciente a esta familia. Los violines en cambio son de forma rectangular y el arco se sujeta con la palma de la mano hacia abajo lo que produce un ataque más enérgico y un timbre que lo aleja de la voz humana.

Los instrumentos de viento mencionados, evolucionarán hasta nuestros días de tal manera que tendríamos los bajones que darán lugar al fagot, aunque ambos instrumentos coexistirán, las chirimías que culminarán en el oboe y los sacabuches que son los actuales trombones de varas, sin apenas cambios desde el siglo XVI.

Los cornetos desaparecieron a mediados del siglo XVII en toda Europa sin correspondencia con instrumentos actuales. Se trata de un instrumento que en origen era un cuerno de res vaciado y agujereado para poder emitir diferentes notas. Se soplaba directamente dentro del hueco más estrecho haciendo vibrar los labios exactamente igual que en los instrumentos de metal actuales. Entre los siglos XV y XVII el instrumento se perfecciona realizándose completamente en madera o marfil y añadiéndosele posteriormente una boquilla de porcelana. Fue posiblemente uno de los instrumentos que más se acercaron a la voz humana y de los más expresivos que se han construido hasta la fecha.

Las flautas de pico, desaparecen a principios del siglo XVIII siendo sustituidas por las traveseras aunque hoy en día es un instrumento popular y conocido por su vinculación a la pedagogía infantil pero con un gran desconocimiento por parte del público de la importancia que tuvo en el Barroco y de su amplio y excelente repertorio así como de su dificultad técnica y sus recursos.

Dentro de los instrumentos de tecla contamos con claves y clavicordios y todos los derivados del primero. El clave es un instrumento de cuerda pulsada cuyas cuerdas se pulsan con unas púas o plectros accionados por las teclas, dentro de la extensa gama de instrumentos de esta familia contamos con virginales, espinetas, muselares, etc, que difieren unos de otros en la orientación de las cuerdas y el timbre dado por la dureza de los plectros, el punto donde hieren a la cuerda o la forma de la caja.

El clavicordio o monocordio, es un instrumento que emplea un sistema de percusión de la cuerda manteniendo en todo momento el contacto con ella. Mediante una pieza de metal llamada tangente en forma de cuña invertida, la cuerda es golpeada y

enganchada produciendo el sonido al tiempo que permite al instrumentista hacer vibrar el sonido con el movimiento de la tecla. Este instrumento, a diferencia del clave o del órgano, permite además poder tocar más suave (Piano) o más fuerte (Forte), aunque su sonoridad es muy reducida debido a su sistema de producción del sonido, por lo que se empleaba fundamentalmente en la música de cámara o como instrumento de estudio.

Todos estos instrumentos se empleaban tanto en la música profana como en la religiosa ya que, por ejemplo, durante la Cuaresma, no podía emplearse el órgano para la interpretación de obras a solo por tratarse de un instrumento que evocaba la alegría y la exaltación y, por tanto, poco apropiado para dicha época litúrgica por lo que quedaba relegado al acompañamiento del canto dejando las intervenciones solistas para el clave o el arpa. Huelga decir que los intérpretes de clave o clavicordio lo eran igualmente de órgano y de cualquier instrumento de tecla de su tiempo.

Dejamos para el final el que antes aludíamos como principal instrumento de las capillas musicales, el órgano, siendo sus intérpretes los músicos más cualificados de las capillas junto al propio Maestro de la misma, de hecho muchos organistas ejercieron como maestros de capilla sustituyendo puntualmente al titular y en otros casos ocupando posteriormente el cargo de forma permanente.

Al hablar del órgano en el siglo XVII hay que distinguir entre las diferentes zonas geográficas y religiosas de Europa ya que no es igual la forma de construir y las características de un órgano italiano, francés o español dentro de la zona católica y de un órgano alemán luterano. Los órganos ibéricos del siglo XVII, experimentaron una serie de innovaciones que afectaron a varios aspectos. Por un lado el teclado se amplió de 42 a 45 teclas, aunque seguían disponiendo de uno solo a diferencia de los alemanes o franceses que tenían dos o tres. Aumentó el número de juegos de tubos o registros confiriendo al instrumento una mayor riqueza tímbrica. Aunque tal vez la innovación más importante fue la aparición del medio registro o lo que es lo mismo, la posibilidad de dividir la sonoridad del teclado en dos haciendo que cada mitad sonara de una manera diferente.

Las formas musicales más habituales para los instrumentos de tecla, siguen siendo los tientos, fórmula adoptada del motete en el siglo XVI aunque en el siglo XVII suelen escribirse ya para voces solistas interpretadas por la mano derecha e izquierda, aprovechando el recurso del medio registro. Estos tientos partidos de mano derecha o mano izquierda, que era como se conocían, son un reflejo del nuevo concepto de la composición barroca, que va abandonando paulatinamente la idea de las cuatro voces en contrapunto para centrarse en las dos voces extremas, Soprano y Bajo. También la influencia italiana se deja sentir en las tocatas que algunos compositores comienzan a interpretar y componer y en algunas obras en principio españolas como el "Tiento a modo de Canción" de Francisco Correa de Araujo, que imita a las *canzonas* italianas.

Todo lo expuesto hasta ahora sirve igualmente para la música que se desarrolló en las colonias americanas, el conocido como barroco colonial, aunque sí que es cierto que existen algunos matices diferentes con respecto a la música de la metrópoli. Los compositores que desarrollaron su labor en América, emplearon frecuentemente ritmos y melodías indígenas así como de los esclavos africanos llevados allí por portugueses y españoles. Así es habitual encontrar piezas en lengua maya o quechua junto con los célebres “Guineos” que imitaban tanto las melodías y los ritmos de los negros, como su forma de hablar.

## VI. LOS COMPOSITORES

Hemos hablado hasta aquí de los aspectos generales de la música de finales del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII y, aunque a lo largo del texto han surgido nombres de compositores de importancia, conviene hacer un breve repaso de algunos de los principales autores españoles del Barroco, siendo imposible abarcarlos a todos dado el gran número de excelentes ejemplos con los que contamos en este periodo.

Comenzaremos por el ya citado JUAN HIDALGO (1614-1685), arpista de la Real Capilla y responsable de la música de cámara de Palacio. Dominó la música en sus tres ámbitos: teatral, de cámara y eclesiástica. Además de sus óperas, antes mencionadas: *La púrpura de la Rosa* y *Celos, aun del aire, matan*, es autor también de numerosos tonos humanos para voz y bajo

JOSÉ MARÍN (ca.1619-1699) fue tenor de la Real Capilla desde 1664 y posteriormente de la del Real Monasterio de la Encarnación fue además ordenado sacerdote en Roma. Su vida es propia de una novela picaresca de su tiempo ya que en 1654 fue encarcelado en Madrid por hurto, siendo desterrado por intento de fuga. Regresó a los dos años a Madrid con varias muertes a sus espaldas, y fue apresado de nuevo por cometer un robo junto a otro clérigo. Sus obras, tonos humanos de una gran elegancia, se encuentran en el *Cancionero de Cambridge*.

SEBASTIÁN DURÓN (1660-1716) nacido en Brihuega (Guadalajara), pasó por varias catedrales españolas hasta conseguir en 1691 el puesto de Organista de la Real Capilla ostentando también el de Maestro de la misma hasta la muerte de Carlos II. Fue, sin lugar a duda, la figura más importante de la composición vocal profana y religiosa de su tiempo. Sufrió el exilio con la llegada de Felipe V por su apoyo a los Habsburgo en la Guerra de Sucesión. Combina el estilo español con el italiano empleando los dobles coros a la manera veneciana creando efectos estereofónicos, algo que en España no llamó demasiado la atención a pesar de su espectacularidad. Es autor de numerosas zarzuelas y óperas como *La Guerra de los Gigantes* (1702), así como de cantatas y tonos humanos y divinos empleando ya el violín, solo o en pareja, para acompañar a la voz junto al bajo continuo a la manera italiana. También se conocen tres obras para órgano.

El también mencionado GASPAR SANZ (1640-ca.1710), de origen aragonés, compositor, intérprete y teórico con su célebre obra *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza 1674). Realizó un viaje y estancia en Italia lo que le permitió conocer y departir con los grandes laudistas italianos lo que influyó notablemente en sus composiciones que son de estilo italiano y español. Entre sus obras destacan sus Folías, canarios y pasacalles.

BARTOLOMÉ DE SELMA Y SALAVERDE (ca.1595-1638) perteneció a una saga de músicos y constructores de instrumentos. Célebre bajonista y constructor, fue autor de las primeras obras conocidas para este instrumento. Residió principalmente en Italia donde editó toda su obra conocida en la actualidad y posteriormente en Polonia.

FRANCISCO CORREA DE ARAÚJO (1584-1654) organista en la Iglesia de el Salvador de Sevilla y posteriormente en la Catedral de Segovia donde está enterrado. Excelente organista, compositor y teórico y autor de una de las obras teórico-prácticas más importantes del siglo XVII, su tratado *Facultad orgánica* publicado en Alcalá de Henares en 1626 y que contiene obras de nivel progresivo con sus explicaciones para los principiantes y una introducción sobre la teoría musical de su tiempo.

El aragonés PABLO BRUNA (1611-1679) conocido como “el ciego de Daroca”, fue autor de obras para órgano y vocales en forma de tonos divinos.

## VII. LA MÚSICA COLONIAL

En las colonias americanas podemos hablar de varios centros musicales de importancia, sobre todo en la música religiosa, como fueron Cuzco, Lima y Sucre en el Virreinato del Perú y México y Puebla en el de Nueva España.

Entre los principales compositores podemos citar a GASPAR FERNÁNDEZ (1566-1629) cuyo origen -español o portugués- aún no ha sido aclarado. Fue organista en Santiago de Guatemala y posteriormente maestro de capilla de la Catedral de Puebla ejerciendo el cargo desde 1605 hasta 1629. Son célebres sus villancicos en lengua castellana y lenguas indígenas y su dominio de la polifonía en unión a los ritmos nativos americanos y africanos.

Mención especial merece JUAN DE ARAÚJO (1646-1712) cuyo origen, hoy aceptado por la mayoría de investigadores, se sitúa en Villafranca de los Barros. Obtuvo el nombramiento de Maestro de Capilla de la Catedral de Lima en la década de 1670, tras pasar por diferentes catedrales americanas entre ellas Cuzco, ocupa el puesto de Maestro de Capilla en la de Sucre (Bolivia) en 1680 hasta su muerte en 1712. Autor igualmente de diversas obras religiosas como cantadas y villancicos, une igualmente el estilo polifónico europeo con las melodías y ritmos indígenas americano y africano.

TOMÁS DE TORREJÓN Y VELASCO (1644-1728) natural de Villarrobledo (Albacete) se cree que estudió con Juan Hidalgo en Madrid a donde se trasladó con su padre que servía como cazador de Felipe IV. En 1676, después de trasladarse a Perú, es nombrado Maestro de Capilla de la Catedral de Lima sucediendo a Juan de Araujo y donde permanecería hasta su muerte en 1728. Autor de numerosas obras vocales religiosas en forma de tonos divinos.

## VIII. CONCLUSIONES

Todo texto que hable de música queda desnudo sin ejemplos sonoros que ilustren las palabras, siendo esa, sin duda, la mejor manera de comprobar la calidad de las obras que nuestros compositores barrocos nos dejaron. Por ello creo importante llamar la atención sobre la necesidad de escuchar ejemplos musicales siempre que se aborde un texto sobre dicho tema.

A pesar de las influencias extranjeras, sobre todo italiana, la música española del siglo XVII contó con una personalidad propia gracias a la fusión de diversos elementos culturales, tanto europeos como americanos y africanos, lo que confieren a estas obras una riqueza y variedad que no se dio en otras partes de Europa.

Nuestros músicos siempre estuvieron atentos y pendientes de los cambios y avances musicales que se producían fuera de nuestras fronteras y en algunos casos, como hemos comprobado a lo largo de este breve recorrido histórico, fueron ellos los que viajaron a otros países y contactaron con sus colegas europeos.

El Siglo de Oro abarcó obviamente a todas las artes y a pesar de que tradicionalmente han sido la literatura y la pintura las disciplinas que han servido de referencia para ejemplificar este florecimiento, la música nunca quedó en un segundo plano.

## *BIBLIOGRAFÍA*

- LÓPEZ CALO, J. *Historia de la Música Española 3 (Siglo XVII)*, Madrid, 1996.
- REY, J.J. "Dos retoques críticos al libro *A History of the Lute (I)*", *Hispanica Lyra*, X, 2006, pp. 24-29.
- "Laúdes, vihuelas y cencerros para don Quijote", ([www.veterodoxia.es](http://www.veterodoxia.es))
- COTARELO Y MORI, E. *Colección de entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII*, Granada, 2000.
- ANDRÉS, R. *Diccionario de instrumentos musicales: de Píndaro a J.S. Bach*, Barcelona, 1995.
- ROBLEDO, L. *Música en tiempos de Velázquez* (Comentarios al CD), El Escorial (Madrid), 1995.



# LA CERÁMICA EN LA PINTURA DE ZURBARÁN

## CERAMIC IN ZURBARÁN'S PAINTING

**Francisco Javier Rodríguez Viñuelas**

Cronista Oficial de Bienvenida (Badajoz)  
amilaplumaylaespada@gmail.com

*RESUMEN: Desde el descubrimiento del Nuevo Mundo, Sevilla, con su monopolio de comercio y exportación con las Indias, se convertirá en un gran centro productor de cerámica durante los siglos XVI y XVII. La variedad de las tipologías y su contexto arqueológico, son cada vez mejor conocidos gracias a la labor llevada a cabo en los últimos años por la arqueología urbana. Otra forma de aproximación a la cerámica del XVII y a sus ámbitos de uso es la pintura de la Escuela Sevillana, en la que Zurbarán es una figura esencial. En la obra del pintor de Fuente de Cantos, la cerámica cobra un sentido y un significado especial. El presente trabajo pretende mostrar la presencia de objetos cerámicos en su producción artística y remarcar más, si cabe, su valor como documento histórico, ya que en su marcado realismo, se nos muestra el repertorio arqueológico en pleno uso cotidiano.*

*ABSTRACT: After the discovery of the New World, Seville enjoyed the monopoly of trade and export with the Indies and became a large centre of production of ceramic during the XVI and the XVII centuries. The variety of ceramic typologies and their archaeological context are nowadays becoming better known thanks to the urban archaeology works carried out in recent years. Another approach to the ceramic of the XVII century and its field of use is the painting of the Seville school, in which Zurbarán is an essential figure. Ceramic keeps a special sense and meaning in the works of Zurbarán. This present work aims to show the presence of ceramic objects in its artistic production and highlight even further its value as a historical document, since in its accentuated realism it is possible to notice the archaeological set being used in a quotidian context.*

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. 223-243  
ISBN: 978-84-606-9665-0





## I. INTRODUCCIÓN

Las obras de arte, aparte de ser objetos de contemplación estética o vehículos de expresión y comunicación, también pueden llegar a ser valiosos documentos históricos por poner ante nuestros ojos realidades cotidianas del pasado con marcado realismo. En la pintura y el grabado antiguos se refleja la cultura material de épocas pasadas perfectamente integrada en su día a día y podemos observar además, que en numerosas ocasiones los objetos se convierten en elementos alegóricos y trascienden a la esfera de lo simbólico desde su aparente cotidianidad. En la arqueología de períodos históricos es conocida y utilizada la pintura, así como otras disciplinas artísticas, como es el caso de la literatura para arrojar luz acerca del papel y el uso de los diferentes artefactos.

La escuela sevillana de pintura del siglo XVII es sin duda alguna, una herramienta fundamental para el estudio de la cerámica y de otros elementos de la cultura material del Siglo de Oro. Las escenas representadas complementan de un modo ideal la información acerca de las diferentes funcionalidades para las que estaban destinados los objetos cerámicos, además de otros aspectos, como la circulación de mercancías, y muestran al espectador del siglo XXI las características de los contextos en los que se usaban. El realismo que destila cualquiera de estas representaciones pictóricas las convierte en auténticas ventanas abiertas a la realidad doméstica del Barroco. La obra de Zurbarán es, por sus características estilísticas, estéticas, técnicas y temáticas, un excelente testimonio sobre los usos y costumbres relacionados con enseres cerámicos en la España de los Austrias.

En los últimos 20 años, el ritmo de la actividad arqueológica de empresa que se realiza en España y la estructura del proceso administrativo que desencadena, ha dificultado sobremanera que en muchas memorias de excavación puedan realizarse este tipo de referencias y contrastes con otros ámbitos de la historia en la profundidad adecuada (se presta poca atención a estos materiales y contextos por desconocimiento de los mismos), ciñéndose meramente a lo descriptivo en infinidad de casos, a veces con sucintas descripciones debido a la falta de interés o de especialización de muchos arqueólogos en estos períodos históricos.

En la investigación arqueológica practicada desde el ámbito académico ha sido diferente, pues sobre todo desde finales de los años noventa, algunos especialistas universitarios relacionados con la arqueología medieval y postmedieval han unido voluntades, inteligentemente y de forma espontánea, con profesionales procedentes de la empresa privada para poder realizar un estudio sistemático de las producciones cerámicas en los contextos urbanos. Este acercamiento ha propiciado un conocimiento enormemente exhaustivo de la evolución de las tipologías, la producción y otros aspectos en ciudades como Sevilla, que al igual que la gran mayoría de las capitales españolas, estaba inmersa en plena vorágine constructiva.

Este nuevo impulso que ha tomado la arqueología postmedieval significa un salto cualitativo para la arqueología española y nos pone a la altura de la investigación estadounidense y latinoamericana, ya que al otro lado del Atlántico, los yacimientos arqueológicos pertenecientes al período colonial español ha sido objeto de profundo estudio desde el primer tercio del siglo XX. Este hecho, ha allanado muchísimo el camino de la investigación arqueológica aquí, en la que fue la metrópolis exportadora, pues ya estaban bien constituidas las tablas tipológicas cerámicas y perfectamente fechadas, ingente labor llevada a cabo por los arqueólogos estadounidenses.

La colaboración entre el profesor Fernando Amores, de la Universidad de Sevilla y la arqueóloga Pina López<sup>1</sup>, marca un hito en cuanto a la relación que pretendemos remarcar en este trabajo, la de Zurbarán y la cerámica arqueológica (también la relación entre la Universidad y la empresa privada). En su artículo, aparte de establecer relaciones evolutivas entre formas cerámicas almohades y modernas, llaman la atención sobre el papel ilustrativo de la pintura de Zurbarán (y de otros pintores) para algunas producciones cerámicas sevillanas del XVII. Amores y López cuentan con precedentes, pues en los años sesenta del siglo XX, el arqueólogo estadounidense John M. Goggin ya utilizó dos obras de Zurbarán (San Hugo de Grenoble visitando el refectorio y Virgen niña dormida) para ilustrar las tipologías cerámicas sevillanas que estudia en los contextos coloniales americanos.

Desde la Historia del Arte son varias las aproximaciones que se han realizado a este tema desde los años cincuenta, como la que efectuaría Joan Ainaud de Lasarte. También lo tratará Luis Carlos Gutiérrez Alonso al hablar de la presencia de las artes decorativas en la obra del pintor extremeño. Asimismo, al final de los años noventa, el profesor Alfonso Pleguezuelo, de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, experto en las producciones sevillanas, elaboró un interesante estudio sobre las cerámicas para el agua en el Barroco<sup>2</sup> en el que habla de la obra de Zurbarán.

Las obras de arte actúan como una pieza más en la construcción del conocimiento histórico y están a disposición del arqueólogo para completar la lectura de elementos arqueológicos. La gran cantidad de datos de la más diversa índole que tenemos para los períodos históricos, máxime para algunos lugares, como es el caso de la Sevilla del siglo XVII, nos permite una lectura contrastada de múltiples elementos. La conjunción de los análisis pormenorizados de un contexto arqueológico, un mapa antiguo, la escena de un cuadro, un pasaje de una obra literaria, un legajo administrativo o un documento judicial, son esenciales en la difícil tarea de aproximarse a un período histórico. Alguna literatura científico-administrativa, demuestra que esta afirmación, que puede parecer evidente a priori, no se cumple en una gran cantidad de publica-

---

<sup>1</sup> AMORES CARREDANO, F. y LÓPEZ TORRES, P. "Las cerámicas finas-alcarrazas blancas- de Sevilla en la Edad Moderna, la expresión barroca de una tradición almohade", *Estudios de Prehistoria y Arqueología en Homenaje a Pilar Acosta Martínez*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009, pp. 563-573.

<sup>2</sup> PLEGUEZUELO, A. "Cerámicas para agua en el Barroco español: Una primera aproximación desde la literatura y la pintura", *Ars Longa*, nº 9-10, 2000, pp. 123-138.

ciones. Ante esta variedad y, en no pocas ocasiones, calidad de las fuentes susceptibles de ser utilizadas, se materializa con más énfasis la posibilidad de trazar un perfil rico y sorprendentemente aproximado de la realidad existente dentro de unas determinadas coordenadas de espacio y tiempo.

## II. SEVILLA, CENTRO DE PRODUCCIÓN CERÁMICA EN EL SIGLO XVII

El monopolio del comercio con las Indias de la Casa de Contratación sevillana abre una nueva era para los sectores productivos de la ciudad. La necesidad de suministrar los fletes de la flota de Indias será un revulsivo, entre otros, para el gremio de los olleros, pues las embarcaciones no solamente transportaban los enseres de la tripulación o vajilla de mesa destinada a su venta en las colonias americanas, sino también pesadas cargas de recipientes de almacén llamados botijas, llenas de productos de primera necesidad como aceite, vino, cereales, aceitunas, frutos secos o jabón. Eran cargamentos destinados a surtir a las recién fundadas ciudades del otro lado del Atlántico en un período todavía de cierta dependencia con la metrópolis en lo concerniente a este tipo de abastos. Se hacía necesario al mismo tiempo el abastecimiento de toda clase de objetos cerámicos a la propia población hispalense, en continuo crecimiento demográfico durante todo el siglo XVI. La conjunción de todos estos factores desencadenará una serie transformaciones de profundo calado en la industria alfarera de Sevilla, actividad que contaba entonces con una antigua tradición industrial, que ya a época romana alcanzó grandes volúmenes de producción y una considerable especialización. Hay que añadir también las grandes cantidades de cerámica que se vendían a embarcaciones extranjeras y que encontramos diseminadas por ciudades portuarias de Inglaterra, Flandes, Italia o el Norte de África.

La llegada de artesanos ceramistas extranjeros a la ciudad, procedentes de otros lugares de Europa como Italia y Flandes, está constatada documental y arqueológicamente a partir de la centuria del quinientos. Familias genovesas como los Pésaro (con taller en la Puerta de Goles), acuden al hervidero mercantil en que se ha convertido la ciudad del Guadalquivir y traen con ellos innovaciones tecnológicas que abaratarán los costes y agilizarán el trabajo en unos talleres que cada vez alcanzan más cotas de especialización en sus producciones a medida que avanza el siglo. El ceramista italiano Francisco Niculoso, conocido como *Pisano*, introdujo no sólo novedades estilísticas y técnicas, como la cocción a través de cajas refractarias, sino también nuevas ideas de concebir el negocio de la cerámica, llegando a ser una suerte de empresario protocapitalista<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> En la excavación arqueológica que tuvo lugar en el solar número 44 de la calle Pureza entre los años 1986-87 se documentó un horno de Pisano. En el estudio de los testares se descubrieron una serie de fragmentos de plato cuyo fondo estaba decorado con la figura del héroe del momento, acompañada de una cartela con la inscripción Amadís de Gaula. Esto nos da una idea del ingenio de este ceramista, que

Otra técnica novedosa en los talleres sevillanos será el azulejo “de cuenca” o “arista” que sustituiría la decoración a mano alzada por la estampación de una matriz portadora del motivo decorativo sobre la arcilla fresca. En lo que concierne a formas cerámicas, una de las grandes innovaciones será la producción en serie de la “botija perulera”, cuya forma se obtenía por completo en el torno, sin necesidad de más apliques, lo que hacía más rápida su producción. Será la estrella como recipiente destinado a la exportación de alimentos.

Diversos factores, entre los que se encuentran el cercano emplazamiento del puerto, la accesibilidad a los barreros tradicionales (situados en el entorno del Monasterio de la Cartuja y otras zonas como Tablada), el suministro de combustibles vegetales desde el Aljarafe (leña de olivo y borujo de aceituna procedente de las almazaras), o la existencia de edificaciones amplias con grandes espacios abiertos en su interior (grandes corrales), determinarían que el arrabal histórico de Triana, de honda tradición alfarera, catalizara la mayor parte de la industria cerámica de la ciudad en sus innumerables talleres u “ollerías” desde el siglo XVI.

El gremio de alfareros de Sevilla nunca contó con un corpus de ordenanzas específicas que lo regulase, esta característica es fundamental para comprender los cambios que se producen en este sector. La transformación será beneficiada por la inexistencia de un marco legal rígido, que en el caso contrario pudiera haber constreñido la expansión de esta actividad industrial.

Las producciones destinadas al mercado local, se vendían en tiendas situadas en la zona conocida entonces como Alcaicería de la Loza, situada en la collación de El Salvador, así consta en los protocolos notariales que aluden al alquiler de locales para venta de ollería en esta zona. Allí podían encontrarse objetos como tinteros, especieros, albarellos o botes de farmacia. También se vendían lozas en el propio barrio de Triana, en las tiendas del Altozano y en la conocida entonces como “Calle Larga de Santa Ana”.

Las lozas o mayólicas que se producen en Triana eran generalmente de base estannífera, lo que les confería un color blanco y opaco. La base era obtenida por la mezcla de óxidos de estaño y plomo con arena. El procedimiento habitual de decoración se efectuaba a pincel por individuos especializados.

La loza que solamente estaba vidriada en blanco, cuyas formas principales son el plato y la escudilla, además de otras piezas de vajilla de mesa, son conocidas tipológicamente en arqueología como la serie “Blanca Sevillana” (traducción de la denominación tipológica norteamericana: *Seville White*). Son piezas ampliamente representadas en la pintura. Se encuentran en la obra de Zurbarán, su obrador, así

---

se atrevió incluso con algo tan de nuestros días como es la comercialización de productos (“merchandising”) relacionados con la obra literaria que causaba furor en el momento, el libro de caballerías *Amadís de Gaula*. El artesano aprovechó la fama de la obra para vender cerámica (Pleguezuelo, 1992).

como en la de otros pintores sevillanos como Velázquez y Murillo.

Durante todo el siglo XVII se fabricará mayólica de imitación, al estilo de los otros grandes centros de producción de la época. Así encontramos imitaciones sevillanas de la porcelana china, conocidas en la "Tassa general de precios" de 1627 como "loça de vidriado contrahecho de la China", que imita en formas y decoración a la porcelana de la Dinastía Ming. Se mencionan también los "contrahechos de Talavera", o la loza de imitación de Puente del Arzobispo, conocida como "de la Puente". No obstante, estos centros también mantendrán relación comercial con Sevilla, y aunque la imitación era la tónica general (se denominan "talaveras" también las producciones locales), también se vendieron en Sevilla cargas de cerámica originarias de estos lugares. Así como los recipientes de importación, entre ellos, las codiciadas porcelanas de la dinastía Ming, o los conocidos como "búcaros de Indias", destinados al consumo de agua.

Existió durante todo el siglo XVII una gran producción de cerámicas de imitación italiana, como una serie bien conocida en el ámbito colonial, la denominada por los investigadores estadounidenses "Blue on Blue" (Azul sobre Azul), que reproducen la cerámica italiana conocida como "berettina", presente en la pintura de Zurbarán.

Además de la cerámica vidriada, se realizará paralelamente en los alfares Sevillanos una variada tipología de alfarería común o de basto, bien representada en las colecciones de recipientes defectuosos o loza quebrada procedentes de los rellenos de las bóvedas (también llamados alcatifas) de edificios sevillanos como la Iglesia de Santa María de Jesús, la de la Trinidad, el antiguo convento de los Terceros, etc. Nos referimos a las cerámicas de cocina, de despensa, de transporte de agua, como los cántaros de aguador o azacán, los anafes (estos dos últimos tipos aparecen en obras de Velázquez), etc.

En estos mercados sevillanos, contemporáneos de los pícaros cervantinos Rinconete y Cortadillo, podían también encontrarse cerámicas procedentes de otros centros peninsulares como Badajoz, Salvatierra, Saelices y Portugal (Estremoz); o cerámicas italianas de importación, procedentes de los grandes núcleos de producción, como Montelupo, Faenza, Albisola, Génova o Savona, destinadas a un público con especiales necesidades suntuarias.

La producción de cerámica en Sevilla, al igual que todos los sectores económicos, sufrirá un profundo golpe asestado por la peste que asoló Sevilla entre abril y julio de 1649, pues la ciudad sufrió una pérdida demográfica de alrededor de la mitad de su población. El propio hijo de Zurbarán, el pintor llerenense Juan de Zurbarán, moriría en el transcurso de esta terrible epidemia. Las palabras del cronista Diego Ortiz de Zúñiga, testigo de los acontecimientos, son bastante elocuentes cuando dice: "...los gremios de tratos y fábricas quedaron sin artífices ni oficiales, los campos sin cultivadores... y otra larga serie de males, reliquias de tan portentosa calamidad". A las consecuencias de la peste, habrá que sumar la pérdida del monopolio comercial de

Sevilla con América en favor de Cádiz. La industria de la cerámica protagonizará entonces un giro, enfocándose en buena medida al mercado local.

### III. SIMBOLOGÍA DE LA CERÁMICA EN LA PINTURA DE ZURBARÁN

Carecemos a día de hoy de datos documentales para poder trazar un retrato de la personalidad de Francisco de Zurbarán, aunque en los últimos años los investigadores procedentes del entorno extremeño que le vio dar sus primeros pasos como persona y como artista, han sacado a la luz interesantes datos sobre su entorno familiar. A falta de documentos, tradicionalmente su obra ha servido como fuente para recabar información acerca de su manera de ver el mundo.

En las calidades de su obra podemos rastrear la maduración de un espíritu sensible, capaz de manejar el color de forma increíblemente personal. En la representación de ropas litúrgicas, realizada con escrupulosa corrección, se vislumbra un más que profundo conocimiento de la iconografía. El de Fuente de Cantos materializa a la perfección los nuevos postulados que promulga el Concilio de Trento en cuanto a la representación de las imágenes sagradas. Tras el expedito mensaje de sus obras parece estar el estudio de los tratados iconográficos que están siendo difundidos por la Europa católica en la etapa postconciliar. La Iglesia pretende transformar el arte sacro en una herramienta fundamental para la propaganda de la fe. Los templos se llenarán de programas decorativos destinados a combatir la Reforma a través de obras con un marcado poder catequizante y divulgador de los principios del catolicismo.

El retrato psicológico que logrará en muchos de los protagonistas de sus cuadros y el halo de misticismo que impregna toda su obra, clara influencia del espíritu místico español del momento, sitúan a Zurbarán como un hombre de su tiempo, sosegado y meditativo en el ejercicio de su arte, quién sabe si en un plano mucho más intelectual, más lejos de esa visión como pintor artesano (concepción que existía de su oficio en la sociedad de la época) que han tenido sobre él algunos autores.

En el estilo magistral de Zurbarán entra en escena un condicionante que ya apuntó Juan Antonio Gaya Nuño<sup>4</sup>, se trata de su "extremeñismo". El paisaje extremeño ha forjado unas características muy determinadas en las personas que interaccionan con él desde su nacimiento. La austeridad y la recia inmensidad de un territorio extremo en lo climático, configurado históricamente como tierra de frontera, imprime cierto carácter de gravedad y hermetismo en sus habitantes. En la misma dirección apunta Cees Noteboom, quien parece comprender la obra del pintor extremeño tras contemplar el territorio en el que transcurre su infancia y juventud.

En este contexto de la mística de lo cotidiano hay que imbricar las represen-

---

<sup>4</sup> GAYA NUÑO, J.A. "Para una teoría sobre el extremeñismo de Zurbarán", *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 2-3, mayo-diciembre, 1961, pp. 247-256.

taciones de recipientes cerámicos. En la literatura religiosa de los siglos XVI y XVII se utilizan de forma metafórica, sin ir más lejos, los encontramos en la afirmación de Teresa de Ávila “también entre los pucheros anda el Señor” o en la obra del Padre Sigüenza, que al referirse al recogimiento de los novicios expresa “en saliendo del choro y con grande silencio, porque no exhale en palabras vanas el espíritu, y el licor precioso que lleva el vaso, baxan al claustro con su maestro”. Nuestro pintor a veces utiliza los vasos cerámicos (llenos de agua cristalina), como alegoría de la pureza de la Virgen María y para reflejar su atributo como “fuente de agua viva”. Esta expresión de los conceptos religiosos a través de imágenes corrientes, pero a la vez cargadas de potencia contenida, será la clave para el éxito de Zurbarán entre las congregaciones religiosas. A estas cuestiones, habría que añadir la omnipresencia en su obra del concepto barroco del “cuadro dentro del cuadro”, representado por una maestría extraordinaria en el bodegón, que en sus producciones pictóricas posee una semántica propia.

#### IV. PRESENCIA Y TIPOLOGÍA CERÁMICA EN LA PINTURA DE ZURBARÁN

En el catálogo razonado de la doctora Odile Delenda, magna obra que se convierte en fundamental para el estudio de Francisco de Zurbarán y su estela artística, encontramos 286 obras que salieron de la mano del pintor de Fuente de Cantos, conocidas a fecha de hoy. En 21 (algo más del 7% de la obra total del maestro) de estos cuadros encontramos la presencia de recipientes cerámicos.

Además de algunos de importación, la mayoría de las formas cerámicas representadas presumiblemente estarían fabricadas en Sevilla, aunque en algunos existe la posibilidad de que sean manufacturas de Talavera de la Reina, pues esta ciudad tuvo un fluido comercio de cerámicas con la capital hispalense (en Sevilla eran imitadas tanto las cerámicas de Talavera como las de Puente del Arzobispo). Ambas ciudades fueron dos centros productores en constante competencia. Determinados aspectos, como el color de las pastas o el estudio arqueométrico de las mismas, aportan información acerca de su procedencia real. La arqueología urbana llevada a cabo en los últimos años, demuestra que las imitaciones locales de lozas talaveranas llegan a un alto grado de perfección y tienen un predominio sobre las fabricadas en la ciudad manchega.

A continuación trataremos las diferentes tipologías cerámicas presentes en la obra del pintor fuentecanteño.

##### *IV.1. Cerámicas para el consumo de agua*

##### *IV.1.1. Las “alcarrazas” blancas (fig. 2)*

Este tipo cerámico es muy abundante en la obra del artista, ya que era de uso

muy común en la Sevilla del seiscientos. Aparece en las siguientes obras:

- *Curación milagrosa del beato Reginaldo de Orleans* (nº2 DELEND. Iglesia Parroquial de la Magdalena, Sevilla. Ca. 1626-1627)<sup>5</sup>.
- *Taza de agua y rosa sobre plato de plata* (nº 25 DELEND. The National Gallery, Londres. Ca. 1630).
- *Familia de la Virgen* (nº 44 DELEND. Colección Juan Abelló, Madrid. Ca. 1630-1635).
- *Bodegón con cidras, naranjas y rosa* (nº 57 DELEND. Norton Simon Museum, Pasadena. 1633).
- *Virgen niña en éxtasis* (nº 180 DELEND. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Ca. 1640-1645).
- *Santa Rufina* (nº 201 DELEND. National Gallery of Ireland, Dublín. Ca. 1645-1650), (nº202 DELEND. State Museum Preserve, Smolensk. Ca. 1645-1650).
- *Virgen con el niño* (nº 252 DELEND. Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin, Moscú. 1658).
- *Virgen de la Anunciación* (nº 276 DELEND. Colección Privada, Madrid. Ca. 1660).

“Alcarraza” o “talla” era la denominación que recibía un tipo de recipiente destinado al consumo de agua, en muchas ocasiones aromatizada con varios productos. Se trata de un recipiente de tradición andalusí, con formas derivadas del mundo almohade. Presenta paredes finas (denominadas en muchos casos “de cascarón de huevo”) y unas pastas muy porosas, que permiten, a través de la sudoración del agua que contienen, que el contenido se refresque. Estas alcarrazas tienen generalmente dos o más asas (a veces rematadas por un aplique cónico) y suelen presentar formas lisas o con decoración a base de bullones, gallones o varios tipos de impresiones. La extrema delicadeza de estos vasos, hace muy difícil que aparezcan completos en los contextos arqueológicos. Amores y López en su estudio sobre la alcarracería sevillana nos muestran algunos ejemplos procedentes de excavaciones en solares y edificios históricos de la ciudad. Existe un amplio abanico de formas y decoraciones que se vuelven más abigarradas durante la época moderna, pues hay que tener en cuenta el hecho del uso personalizado del recipiente por parte de su dueño, que quiere identificarlo como de su propiedad de manera bien diferenciada. Su ubicación cotidiana en los contextos domésticos estaría localizada en zonas umbrías que permitan mantener el agua a buena temperatura. La utilización de este tipo de recipientes quedará fosilizada en los conventos hispalenses, donde hasta el siglo XX, las monjas tenían su alcarraza personal refrescándose en repisas de madera, colgadas para este

---

<sup>5</sup> Las obras de Zurbarán irán referenciadas en adelante con su número de catálogo correspondiente a la obra de DELEND, O. Zurbarán 1598-1664: *Catálogo Razonado y Crítico*, vol. I, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2009.



menester en las galerías de los claustros.

#### IV.1.2. Los “búcaros de Indias” (fig. 3)

Estas cerámicas, que podrían calificarse como productos exclusivos de importación en la Sevilla del XVII, se representan en las obras:

- *Bodegón con cacharros, fruta, pepinillo y pimientos* (nº 193 DELEND. Colección privada. Ca. 1644-1645).
- *Casa de Nazaret* (nº 190, 191, 192 DELEND. The Cleveland Museum of Art, Fondo Cultural Villar Mir de Marid y Colección Colomer de Madrid respectivamente. Ca. 1644-1645).
- *Bodegón con cacharros* (nº 215 DELEND. Museo Nacional del Prado, Madrid. Ca. 1650-1655; nº 216 DELEND. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona. Ca. 1650-1655).

También conocidos como “tierras o lozas de olor”, estos vasos fabricados en el Nuevo Mundo hicieron furor en la España del siglo XVII. De color rojizo, poseían la propiedad de aromatizar el agua que contenían por las cualidades aromáticas de la arcilla con la que estaban realizados. Desprendían un olor agradable, especialmente cuando estaban mojados. Se les atribuían propiedades medicinales y psicotrópicas. Se extendió la costumbre de comerlos, fundamentalmente en las damas, pues tenían la creencia de que su consumo blanqueaba la tez del rostro. Este consumo, que a veces producía obstrucciones intestinales fatales, está ampliamente documentado en la literatura de la época. Lope de Vega menciona en *El Acero de Madrid*, una fuente de agua ferruginosa a la que se recurría para contrarrestar los efectos de la ingesta de búcaros (*Niña del color quebrado/O tienes amor o comes barro*). Incluso llegó a ser una costumbre calificada como vicio y a estar perseguida por la Iglesia.

Se trataba, por tanto, de una cerámica que podría considerarse de lujo. La pintura barroca nos da testimonio del valor que poseía en su momento, formaba parte de las colecciones que atesoraba la aristocracia europea en sus gabinetes de curiosidades.

Estos vasos presentaban variedad de formas y decoraciones plásticas e impresas. Muchos están bruñidos en su superficie. Los centros productores estaban en México (eran famosos los de Tonalá o Tlaquepaque), Perú, Chile, Colombia o Panamá, como han demostrado las series tipológicas documentadas en el yacimiento de Panamá Viejo, Lima, Bogotá o Cartagena de Indias. En España merecen mención los pertenecientes a la colección de la condesa de Oñate.

#### IV.2. La porcelana (fig. 4)

- *Virgen Niña Dormida* (nº 237 DELEND. Colección privada. Ca. 1655), (nº 238. Colección Banco Central Hispano, Madrid. Ca. 1655; nº 246 DELEND. Museo Catedralicio de Jerez de la Frontera. Ca. 1655-1660).

Los recipientes de porcelana oriental se conocen en Europa desde el siglo XIII. La actividad comercial portuguesa entre sus factorías (especialmente Macao) y extremo oriente aumentará, durante todo el siglo XVI, el volumen de porcelanas introducido en los mercados europeos. Será en el XVII, una vez afianzada la ruta comercial con Filipinas por el Pacífico, a través del Galeón de Manila (también conocido como Galeón de Acapulco o Nao de la China), cuando penetren grandes cantidades de porcelana en la Península ibérica, no sólo vía Lisboa, como venía siendo común, sino también por el puerto de Sevilla. Las porcelanas eran muy demandadas como producto de lujo por la aristocracia sevillana. Las encontramos documentadas arqueológicamente en la Casa de los Mañara, son producciones de la Dinastía Ming (1368-1644), del tipo Hung-Chi y de la dinastía Ching (1644-1912), sucesora de la anterior. En este lugar se documentan también las imitaciones locales de porcelana china, los llamados en la *Tassa de Mercaderías* (1627), “platos y escudillas de vidriado contrahecho de la China”, muy apreciados y caros (28 maravedíes, por encima de otras lozas). Estos productos, que son, al fin y al cabo lozas, con paredes más finas y con una superficie muy cuidada, imitarán los motivos decorativos orientales de la porcelana sobre recipientes con formas tradicionales, aunque también se da la imitación de las formas originales chinas. Estas imitaciones sevillanas las encontramos bien documentadas en el repertorio arqueológico de la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera. Asimismo, en la intervención arqueológica llevada a cabo en Palacio de Altamira de Sevilla, se documentaron imitaciones de porcelanas Ming procedentes de Lisboa.

Este tipo de recipientes solamente aparece en una obra de Zurbarán (que cuenta con tres copias), conocida como *Virgen Niña Dormida* (se representa lleno de agua clara con flores alegóricas). Parece tratarse de una pieza original china de la Dinastía Ming, del tipo Kraak, que se comienza a importar en grandes cargamentos a Europa durante el reinado del emperador Wanli (1563-1620). El recipiente posee la típica decoración radial de azul cobalto sobre blanco a base de motivos vegetales y pequeños medallones. Según la profesora Maura Rinaldi, este tipo de tazones se fabricaba exclusivamente con objeto de responder a la demanda del público europeo, ya que en China se usaban de menor tamaño. En el cuadro de Zurbarán, este objeto, que podríamos clasificar como de prestigio social, aporta un punto de distinción de manera sencilla y elegante a la estancia en la que se encuentra la virgen.

#### IV.3. Las “lozas” o mayólicas (fig. 5)

Estas cerámicas de mesa poseen una variedad enorme en el repertorio sevillano. Están representadas en las siguientes obras:

- *Cena de Emaús* (nº 148 DELEND. Museo Nacional de San Carlos, México D.F. 1639).
- *San Hugo en el refectorio* (nº 242 DELEND. Museo de Bellas Artes, Sevilla. Ca.

1655)

- *Adoración de los pastores* (nº 122 DELEND. Musée de Grenoble. 1638).

#### IV.3.1.- Tipo “Seville White” o “Blanca Sevillana”

Estas cerámicas estaban cubiertas totalmente por una capa de vedrío a base de óxidos de plomo y estaño, lo que les da el color blanco que presentan en apariencia. Su granulometría suele ser muy fina, las pastas presentan además un color blanquecino-amarillento muy característico de las lozas sevillanas. Las formas más comunes son el plato y la escudilla. Es muy común que en las intervenciones arqueológicas con contextos del XVII realizadas en Sevilla, figuren estas lozas entre las más abundantes del registro. Como es el caso de la excavación (y en el seguimiento arqueológico de la construcción de un bloque de viviendas) realizada en un solar situado en la esquina entre las calles San Bernardo y Cofia, donde se localizaron niveles pertenecientes a un ámbito doméstico. Se documentan también en los contextos americanos de exportación, por ejemplo en Buenos Aires, así como en los pecios de las embarcaciones que las transportaban, como en un galeón descubierto por la empresa estadounidense Odyssey en Las Tortugas o en la carga del galeón Nuestra Señora de Atocha (1622).

En lo referente a la obra de Zurbarán, la encontramos en la *Cena de Emaús*, donde aparecen dos platos, y en *La adoración de los pastores*, donde vemos en la parte inferior izquierda del cuadro cómo una escudilla de este tipo se utiliza también con otra funcionalidad, la de tapadera de una pequeña tinaja u orza del tipo Azul Lineal.

#### IV.3.2. Tipo Yayal Blue on White (EEUU)/ Lineal Blue (GB)/Azul Lineal (fig. 4)

Se trata de cerámicas vidriadas total o parcialmente en blanco. Están decoradas, normalmente al interior y al exterior con líneas azul cobalto. La decoración suele consistir en pequeños trazos paralelos o líneas concéntricas. Las formas son variadas, desde las escudillas, los lebrillos, los platos, los bacines o las fuentes, a las orzas o los jarros destinados al servicio de vino o agua.

Los trabajos arqueológicos en la Casa de los Mañara, en el Palacio de Altamira y otros muchos solares sevillanos dan testimonio de la gran difusión de este tipo de cerámica. Tanto en el mundo colonial americano, como en los puertos europeos y en los pecios aludidos anteriormente, es posible encontrarla. Hemos detectado este tipo de platos incluso puestos a la venta en el mercado de cerámica antigua de Internet.

En el cuadro de Francisco de Zurbarán *San Hugo de Grenoble en el refectorio de los cartujos*, encontramos representados sobre la mesa seis platos de este tipo, con decoración de líneas paralelas concéntricas en el interior. En la *Cena de Emaús*, aparece sobre la mesa un jarro de las mismas características. Asimismo en *La adoración de los pastores*, encontramos la única pieza que aparece en el repertorio cerámico de Zurbarán que pertenece al ámbito de las formas destinadas a despensa o almacén. Se trata de una orza, cuyo vidriado parcial exterior está decorado con trazos

azul cobalto.

#### IV.3.3. Tipo Decorated Blue/Santo Domingo Blue on White/Azul Figurativo

Son cerámicas con decoración figurativa en azul cobalto sobre vidrio blanco. Las fabricadas en Sevilla son en muchos casos, imitaciones de la cerámica de Talavera. Los motivos decorativos pueden ser zoomorfos, motivos vegetales, símbolos religiosos, motivos epigráficos o motivos heráldicos. Las formas son varias, abundan los platos, las escudillas y las jarras. Muchas de estos recipientes están relacionadas con el ajuar conventual, como es el caso de la colección estudiada en la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión de Jerez de la Frontera.

En la obra *San Hugo de Grenoble en el refectorio de los cartujos*, reposan sobre la mesa dos jarras de este tipo con el blasón del fundador del monasterio de Santa María de las Cuevas, Gonzalo de Mena. En el mercado de cerámica antigua de Internet hemos encontrado un jarro de características muy parecidas, con el mismo blasón, procedente según aparece en el anuncio, de la cartuja sevillana. El estado del mismo, junto con otras piezas contemporáneas anunciadas por el mismo vendedor, nos hace suponer la procedencia ilícita de este material arqueológico.

#### IV.3.4. Blue on Blue/Azul sobre Azul (fig.1)

La cerámica de esta tipología tiene una gran aceptación en Sevilla desde finales del siglo XVI. Esta imitación de la cerámica italiana conocida como "berettina", presenta unas pastas blanquecino-amarillentas, como el resto de las producciones sevillanas. Las formas más comunes son los platos y los cuencos, aunque también se conocen jarras. Poseen motivos decorativos no figurativos, como las flores, aspas y sol; también se registran motivos figurativos, como los antropomorfos (cabeza de querubín), arquitectónicos y zoomorfos.

Abunda en el registro arqueológico hispalense y en el americano, en donde está documentado su envío a la actual República Dominicana y a Honduras. De la misma manera, está presente en los pecios, como en el citado de Las Tortugas.

En *San Hugo de Grenoble en el refectorio de los cartujos*, podemos ver un cuenco o escudilla Azul sobre Azul con decoración vegetal y lineal en el exterior, colocado boca abajo sobre la mesa, en la parte izquierda del cuadro.

## V. CONCLUSIÓN

Entre los elementos tratados en la obra de Francisco de Zurbarán destaca la cerámica, sencilla, grave, rígida y paradójicamente frágil al mismo tiempo. Su maestría la transformará en bella y acertada alegoría. A través de los artificios del clarooscuro y de las texturas, consigue impregnar de mística las representaciones de los vasos, con una capacidad sublime de materializar en ellas toda la filosofía Barroca encerrada en las *vanitas*.

Los objetos cerámicos también serán objeto de representación por parte de los demás componentes del obrador pictórico de Zurbarán. Encontramos, por ejemplo, en los bodegones de su hijo, Juan de Zurbarán, recipientes como jícaras o pocillos, alcarrazas... También encontramos lozas y alcarracería en otras obras realizadas por los diferentes pintores que forman parte lo que vendríamos a llamar la "estela artística" de Zurbarán, es decir, otros oficiales de su obrador y seguidores que fueron contemporáneos del pintor extremeño.

Es la presencia de la cerámica sevillana, afortunadamente cada vez mejor estudiada y conocida en sus contextos de origen, lo que nos ha llevado a remarcar la importancia de la obra del pintor de Fuente de Cantos para ilustrar y completar la información arqueológica, que es en última instancia, enriquecer el conocimiento acerca de un período histórico a través de la expresión artística contemporánea de ese momento determinado.

Entendemos por tanto, que se hacen necesarias todas las fuentes posibles para tener un enfoque multidisciplinar sobre un período histórico, pues posibilitarán una lectura del pasado mucho más completa y ajustada. A través de la colaboración constante entre distintas disciplinas humanísticas, podremos entender los procesos históricos en toda su envergadura, además de enriquecer y completar la imagen que, desde el presente, construimos del pasado.

#### ANEXO



Fig. 1: Cuenco o escudilla del tipo "Azul sobre azul" de *San Hugo en el refectorio de los cartujos*, debajo, fragmentos hallados en el ámbito arqueológico americano y forma de un cuenco similar hallado en una intervención del casco urbano de Sevilla



Fig. 2: Alcarrazas blancas en la obra de Zurbarán y materiales arqueológicos procedentes de varias intervenciones arqueológicas en el casco urbano de Sevilla

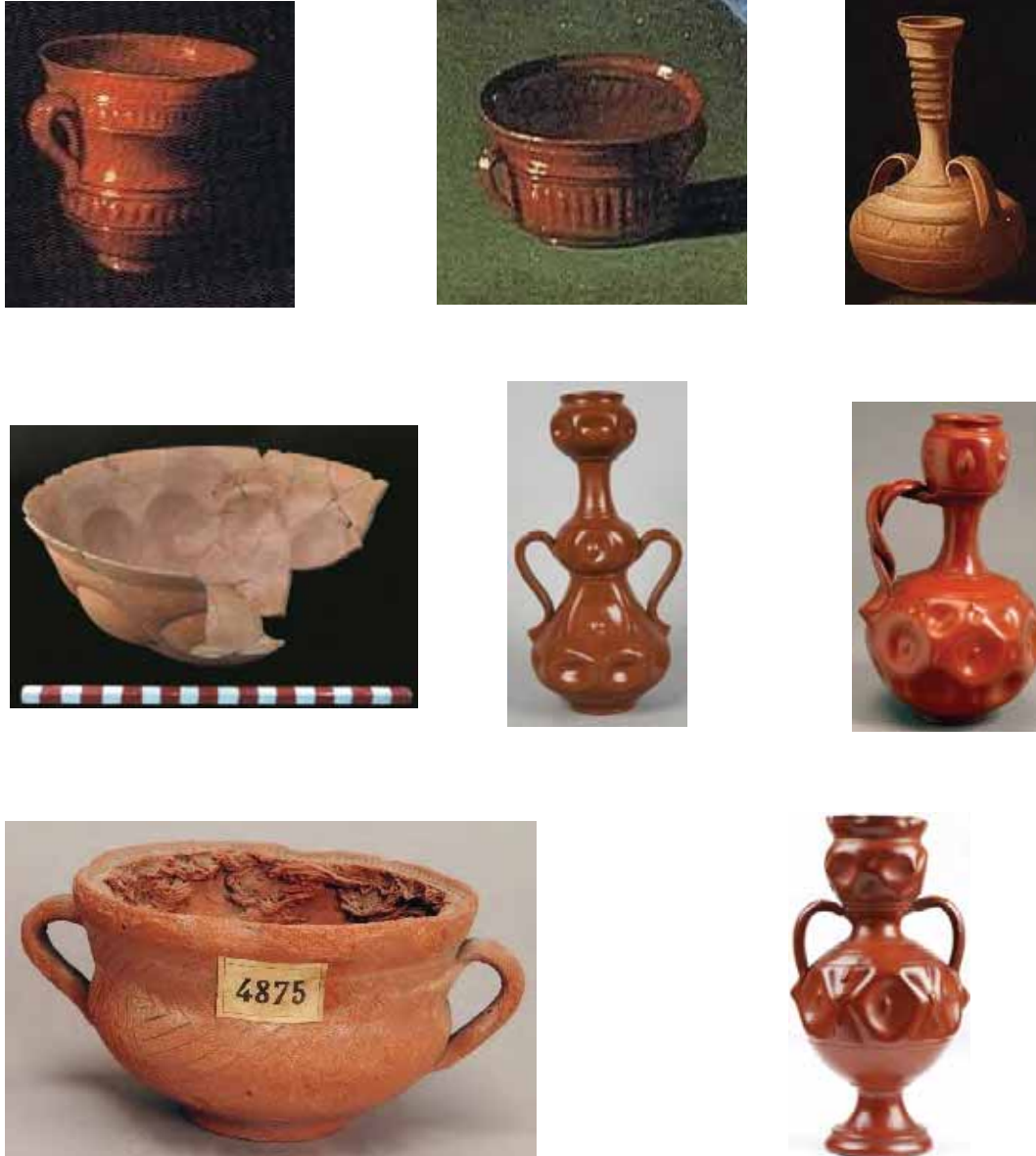


Fig. 3: Diferentes tipologías de "búcaros de Indias" representados en la obra de Zurbarán, otros procedentes de yacimientos arqueológicos latinoamericanos, así como algunos ejemplos de la colección Oñate, actualmente en los depósitos del Museo de América de Madrid



Fig. 4: Tazón de porcelana Ming representado en *Virgen Niña Dormida* y ejemplos de recipientes similares



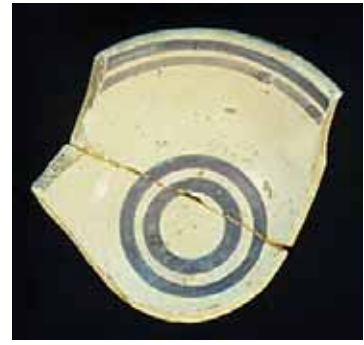


Fig. 5: Representación de lozas sevillanas en varias obras de Francisco de Zurbarán, recipientes procedentes de la excavación arqueológica llevada a cabo en el Monasterio de la Cartuja y en el pecio de Las Tortugas (Odyssey Marine Exploration)

## BIBLIOGRAFÍA

- AMORES CARREDANO, F. y CHISVERT JIMÉNEZ, N. "Tipología de la cerámica común medieval y moderna (SS. XV-XVIII): I, La loza quebrada de relleno de bóvedas", *Spal*, nº2, Sevilla, 1993.
- AMORES CARREDANO, F. y LÓPEZ TORRES, P. "Las cerámicas finas-alcarrazas blancas- de Sevilla en la Edad Moderna, la expresión barroca de una tradición almohade", *Estudios de Prehistoria y Arqueología en Homenaje a Pilar Acosta Martínez*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009, pp. 563-573.
- FOX, A. y ULRICH, K. *A Guide to Ceramics from Spanish Colonial Sites in Texas*, Center for Archaeological Research-University of Texas at San Antonio, 2008.
- AZCÁRATE RISTORI, J.M. "Alegorías y símbolos de Zurbarán", *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 43, nº 1, 1987, pp.65-68.
- BATICLE, J. *Zurbarán (Cathalogue of a Exhibition)*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988.
- DELENDÁ, O. *Zurbarán 1598-1664: Catálogo Razonado y Crítico*, vol. I, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2009.  
*Zurbarán 1598-1664: Los Conjuntos y el Obrador*, vol. II, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2010.
- DUMORTIER, C. "Frans Andríes, ceramista de Amberes en Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 8, Sevilla, 1995, pp. 51-60.
- GAYA NUÑO, J.A. "Para una teoría sobre el extremeñismo de Zurbarán", *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 2-3, mayo-diciembre, 1961, pp. 247-256.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, Tipografía "La Andalucía Moderna", 1904.
- GOGGIN, J.M. *Spanish Majolica in The New World: Types of the Sixteenth to the Eighteenth Centuries*, New Haven, Connecticut, Yale University Publications in Anthropology, 1968.
- LISTER, F.C. y LISTER, R.H. "Italian Presence in Tin Glazed Ceramics of Spanish America", *Historical Archaeology*, vol. 10, Society of Historical Archaeology, 1976, pp. 28-41.  
*Andalusian Ceramics in Spain and New Spain: A Cultural Register from The Third Century B.C. to 1700*, Tucson, University of Arizona Press, 1987.
- LÓPEZ TORRES, P. "La cerámica moderna del palacio de Altamira", *La Restauración del Palacio de Altamira*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2005, pp. 269-276.
- LÓPEZ TORRES, P. y RUEDA GALÁN, M<sup>a</sup>.M. "La imitación de la "berettina" en las producciones sevillanas", *XXXI Convegno Internazionale Della Ceramica*, Albisola, 1998, pp. 171-177.
- MAGALOTTI, L. *De los búcaros de las Indias occidentales*. México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1976.
- NOTEBOOM, C. *Zurbarán: el pintor del misticismo*, Madrid, Siruela, 2011.
- PASINSKY, T. "Informe sobre la cerámica de importación. Siglos XVI-XVIII", en *Resumen del Estudio. Proyecto Arqueológico Ex-Convento de Santo Domingo, La Antigua Guatemala*, Tomo I, Guatemala, 2004.
- PÉREZ PÉREZ C. J. y LÓPEZ ROSENDO, E. "Ocupación y función del solar de la antigua bodega de la C/ Zarza nº 3. Aportación arqueológica a la historia de El Puerto de Santa María", *Revista de Historia de El Puerto de Santa María*, nº 27, El Puerto de Santa María, Cádiz, 2001.
- PLEGUEZUELO, A. et alii. "Loza quebrada procedente de la capilla del Colegio-Universidad de Santa María de Jesús (Sevilla)", *Spal*, nº 8, Sevilla, 1999, pp.263-292.

- PLEGUEZUELO, A. "Sevilla y Talavera: entre la tradición y la colaboración y la competencia", *Laboratorio de Arte*, nº 5-1, Sevilla, 1992, pp. 275-293.
- "Cerámicas para agua en el Barroco español: Una primera aproximación desde la literatura y la pintura", *Ars Longa*, 9-10, 2000, pp. 123-138
- "Francisco Niculoso Pisano. Datos arqueológicos", *Bolletino del Museo Internazionale della Ceramica de Faenza*, Anna LXXVIII, Faenza, 1992, pp. 171-191.
- RODRÍGUEZ VIÑUELAS, F.J. "Aspectos sobre la producción de cerámica en Triana durante la Edad Moderna", en *I Congreso de Historia de Triana*, Sevilla, Asociación Ametrana, 2006.
- ROMERO, L.A. "La cerámica de importación de Santo Domingo, Antigua Guatemala", en *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 2006, pp. 1529-1545.
- ROVIRA, B. y GAITAN, F. "Los Búcaros. De las Indias para el mundo", *Canto Rodado*, nº 5, Panamá, 2010, pp. 41-80.
- VALENSTEIN, S.G. *A Handbook of Chinese Ceramics*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989.
- VALOR PIECHOTTA, M. "Noticia sobre el hallazgo de cerámica genovesa en Sevilla (siglos XVI-XVII)", *Presencia italiana en Andalucía, Siglos XIV-XVII*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1989.
- VV. AA. *Anuario Arqueológico de Andalucía. Volúmenes 1996-2006*, Sevilla, Dirección General de Bienes Culturales e Instituciones Museísticas, Junta de Andalucía.
- VV. AA. *Ceramics from The Tortugas Shipwreck: A Spanish Operated Navio of the 1622 Tierra Firme Fleet*, Tampa, Florida, Odyssey Marine Exploration, 2013.



# EL BODEGÓN Y LA ALFARERÍA TRADICIONAL

*STILL LIFE AND TRADITIONAL CERAMIC*

## **José Ángel Calero Carretero**

Asociación Histórica de Almendralejo  
jacaleroc@hotmail.com

## **Juan Diego Carmona Barrero**

Asociación Histórica de Almendralejo  
juendiegocarmona@gmail.com

*RESUMEN: El bodegón es un género pictórico de una gran tradición, representa naturalezas muertas que incluyen flores, frutas, caza, pescado, vidrio y cerámicas. Es una pintura decorativa, realista y cotidiana. Estas obras, y especialmente los bodegones cerámicos, tienen para los estudiosos de la alfarería tradicional un gran valor porque se convierten en una fuente de información de primer orden, formas y técnicas en desuso o desaparecidas, por ejemplo, y proporcionan detalles etnográficos en muchos casos olvidados. Junto a los grandes maestros, Velázquez, Zurbarán, Murillo, Luis Meléndez o Goya, en la provincia de Badajoz principalmente se desarrolla durante el siglo XIX y primeras décadas del XX una corriente de pintores costumbristas y de bodegones entre los que destacan Caballero, Checa, Hermoso, Covarsí, Beltrán, etc. que reproducen en sus obras piezas de la alfarería tradicional de Portugal, Manises, Talavera, Fregenal de la Sierra y Salvatierra de los Barros.*

*ABSTRACT: Still-life painting is a pictorial genre with a long tradition which represents still life, including flowers, fruits, game, fish, glass and ceramic. It is a decorative and realistic painting that captures the everyday life. These works, especially still-life paintings of ceramic, are highly valuable for experts in traditional ceramic, as they are a first-order source of information about, for instance, forms and techniques into disuse or disappeared and provide ethnographic details which have been, in many cases, forgotten. Together with the great masters, Velázquez, Zurbarán, Murillo, Luis Meléndez or Goya, a movement of costumbrist painters and still-life painters arose mainly in the province of Badajoz during the XIX century and the first decades of the XX century. Among those painters we can emphasise Caballero, Checa, Hermoso, Corvasí, Beltrán, etc. Their works capture traditional ceramic from Portugal, Manises, Talavera, Fregenal de la Sierra and Salvatierra de los Barros.*

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. 245-273  
ISBN: 978-84-606-9665-0



La presencia de piezas de cerámica tradicional en la pintura no es exclusiva de los bodegones aunque es cierto que es en este género, entendido en sentido amplio, donde advertimos que constituye un elemento fundamental independientemente de que, como objeto de uso diario y su consiguiente convivencia con los seres humanos, les otorgan un papel de documento y testigo de la vida cotidiana que puede ayudar a interpretar su evolución. Pero al margen de este protagonismo, entendemos no siempre bien valorado por su carácter *popular*<sup>1</sup>, los cacharros se han convertido en objetos imprescindibles que acompañan al hombre a lo largo de su vida sin cambiar su función, su forma, su sencillez y su valor pues sus cambios no están tanto en relación con las modas o los gustos, sino de su utilidad, así la alfarería tradicional puede convertirse en objeto de indiscutible valor artístico, sin restar protagonismo a otros elementos de la obra, cuando el pintor es capaz de integrarla en el cuadro llegando a tener una presencia determinante.

Pero junto a este incuestionable papel de documento de lo cotidiano y artístico, las piezas de cerámica que los pintores reproducen en sus obras tienen para la ceramología un gran interés por cuanto, precisamente por su cotidianidad, son elementos de gran valor para profundizar en el conocimiento de los diferentes centros productores, de las formas de las piezas, de su transformación, de sus técnicas decorativas, de la difusión de los productos, de su comercio. En definitiva, de la dinámica de un sector económico vital para las sociedades tradicionales de la que son un dato etnográfico de primer orden pues, algunas de estas piezas, están en desuso o han desaparecido y su presencia en las obras de arte es, en muchos casos, un testimonio único de una actividad casi olvidada.

Por tanto, la pintura se convierte en una fuente primaria de información sobre la alfarería tradicional, de las piezas desaparecidas por su falta de uso habitualmente, tanto de la loza fina como en basto, estudiada por Natacha Seseña a nivel nacional<sup>2</sup>, de gran importancia porque era la que utilizaba la mayoría de la población y el sector alfarero en el que precisamente se ha producido la crisis más importante. La desaparición de un buen número de talleres, si tomamos como referencia los datos de mediados de la década de los 70 del siglo pasado en relación con la actualidad<sup>3</sup>, es una evidencia que va unida a la pérdida de muchos detalles etnográficos y, por último, a su cambio de valoración, de elemento de uso a pintoresco o a objeto artístico de indiscutible calidad.

Esta aproximación a las piezas de cerámica que aparecen en los cuadros de los pintores extremeños dedicados al bodegón y la temática costumbrista, especialmente en la provincia de Badajoz, pueden ayudar a comprender el panorama del retroceso

---

<sup>1</sup> En este sentido se expresa Natacha Seseña al valorar la presencia de objetos de barro en la pintura. SESEÑA, N. "Rango de la cerámica en el bodegón", *El Bodegón*, Barcelona, 2000, pp. 131-132.

<sup>2</sup> SESEÑA, N. *Cacharrería popular. La alfarería de basto en España*, Madrid, 1997.

<sup>3</sup> VOSSEN, R., SESEÑA, N. y KÖPKE, W. *Guía de los alfares de España (1971-1973)*, Madrid, 1975.

de la alfarería en el que la dinámica de la sociedad de las últimas décadas del siglo XX ha incidido de forma determinante. La alfarería de uso, tanto para agua como para fuego, pierde importancia ante las piezas de adorno y ornamentación, lo que trae como consecuencia la desaparición de una parte significativa de la artesanía tradicional que es necesario conservar antes de que se pierdan en el imaginario colectivo.

Con respecto al panorama de los centros alfareros extremeños en torno a 1975, unos 100 talleres en toda la región repartidos por 23 localidades con dos núcleos verdaderamente destacables -Salvatierra de los Barros con 50 y los 7 de Arroyo de la Luz<sup>4</sup>-, la situación fue analizada por Velasco<sup>5</sup> en su estudio sobre la artesanía de la región señalando su problemática, sus dificultades y la crisis que se anunciaba y que Alba Calzado<sup>6</sup> confirmó para la provincia de Cáceres posteriormente.

Para el caso de Salvatierra de los Barros, posiblemente el centro alfarero más importante de la península, hemos puesto de manifiesto la evidente crisis del sector que el 2010 se había reducido de manera drástica, solo 22 talleres, pero que buscaba soluciones<sup>7</sup>. Es evidente que Salvatierra ha basado su producción en la alfarería para agua<sup>8</sup>, aunque se trabajaran otro tipo de piezas para contener vino y aceite<sup>9</sup> y para fuego, y también es bien sabido que la calidad de sus cacharros posibilitó su exportación ya en el siglo XVII a Sevilla<sup>10</sup>, pese a ser Triana uno de los centros alfareros más importantes de España, y que determinadas piezas salvaterreñas como el botijo, serán conocidas por todo el territorio nacional en la última centuria gracias a la extraordinaria tarea de los arrieros<sup>11</sup>. Es precisamente esta crisis y la paulatina desaparición de ciertos elementos de la alfarería tradicional de la localidad, lo que puso de manifiesto la necesidad de crear el Museo de Alfarería para mantener sus señas de identidad, promocionar la artesanía como forma de vida del pueblo,

---

<sup>4</sup> *Ibídem*, pp. 41-49 y 61-67.

<sup>5</sup> VELASCO, H.M. *Guía de la artesanía de Extremadura*, Madrid, 1980, pp. 17-20, 45-61, 85-101 y 103-118.

<sup>6</sup> ALBA CALZADO, M. *La alfarería tradicional altoextremeña. Aspectos socioeconómicos. Trayectoria y problemática*, Cáceres, 1990.

<sup>7</sup> CALERO CARRETERO, J.Á. y CARMONA BARRERO, J.D. "Un arte en crisis que busca soluciones: La alfarería de Salvatierra de los Barros", 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, 2010, pp. 197-220.

<sup>8</sup> *Ibídem*. "La alfarería tradicional para agua de Salvatierra de los Barros", en LORENZANA DE LA PUENTE, F., IÑESTA MENA, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F.J. (Coords.) *La representación popular. Historia y problemática actual. Y otros estudios sobre Extremadura. XIII Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, 2012, pp. 425-449.

<sup>9</sup> *Ibídem*. "Alfarería tradicional del vino y el aceite en Salvatierra de los Barros (Badajoz)", *XXXII Jornadas de Viticultura y Enología de Tierra de Barros*, Almendralejo, 2012, pp. 159-180.

<sup>10</sup> *Tassa General de los precios a que se an de vender las mercaderías en esta ciudad de Sevilla y su tierra*, Sevilla, 1626.

<sup>11</sup> CALERO CARRETERO, J.Á. y CARMONA BARRERO, J.D. "La identidad colectiva a través de los estereotipos de la cultura popular: el arriero de Salvatierra de los Barros en la prensa del siglo XX", en IÑESTA MENA, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F.J. (Coords.) *España. Nación y Constitución. Y otros estudios sobre Extremadura. XII Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, 2011, pp. 345-360.



conservar tipos y técnicas en desuso, mostrar su historia e investigar su pasado, estudiar su presente y valorar su futuro<sup>12</sup>.

Junto a Salvatierra, Fregenal de la Sierra constituye otro centro alfarero de cierta importancia en el suroeste de la provincia de Badajoz. En la actualidad, pese a la presencia documentada de una decena de olleros desde 1484<sup>13</sup>, cifra que se mantenía después de la Guerra Civil<sup>14</sup>, solo se puede citar el taller de la familia Gallardo<sup>15</sup>. Sin embargo, sabemos de la interesante historia de la alfarería frexnense gracias a las investigaciones de Caso Amador<sup>16</sup> y los restos cerámicos exhumados de las bóvedas de la iglesia de Santa Catalina<sup>17</sup> entre los que encontramos piezas procedentes de alfares sevillanos, como sucede en el convento de San Francisco<sup>18</sup>.

El bodegón es un género que aparece en la pintura de los siglos XVI y XVII, se convertirá en la siguiente centuria en una fórmula pictórica independiente, vivirá en el XVIII un periodo de auge que en el XIX iniciará una decadencia que recuperarán las vanguardias del siglo pasado. El bodegón, en consecuencia, tiene una amplia cronología y está presente en la práctica totalidad de las escuelas artísticas europeas como Holanda, donde en el siglo XVII destaca Willem Glaesz Heda, en Italia iniciada por Caravaggio y continuada por los Recco, en Alemania podemos citar a Jan van Kessel, Francia donde el género del bodegón se empieza a desarrollar más tarde y tiene extraordinarios creadores como Manet, Monet y Cézanne, entre otros, y, naturalmente, en España desde los primeros bodegones de Sánchez Cotán pasando por las obras de Pereda, Tomás Yepes, Francisco de Zurbarán o Luis Meléndez.

Sin duda que esta amplia cronología y dispersión geográfica explica que el bodegón sea un género pictórico diverso y que su diversidad nos permita hablar, como afirma Hernández Nieves, de (...) “bodegones frutales, cinegéticos, con fondo de paisaje, naturalezas muertas clasificables según los objetos representados: dulces, cerámicas instrumentos musicales, libros, armas, flores, etc. Otras naturalezas muertas especiales como la vanitas, los cuadros que representan los cinco sentidos,

---

<sup>12</sup> Ibídem. “El Museo de Alfarería de Salvatierra de los Barros: un factor de recuperación de la artesanía del barro extremeño-alentejana”, *Revista de Estudios Extremeños*, LXV, I, 2009, pp. 75-100.

<sup>13</sup> BORRERO FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>.M. “El concejo de Fregenal de la Sierra: población y economía en el siglo XV”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 5, 1978, p. 160.

<sup>14</sup> SESEÑA, N. *Cacharrería...*, p. 194.

<sup>15</sup> CASO AMADOR, R. y SERRANO BLANCO, J.A. “Los alfares de Fregenal, ¿una artesanía en regresión? *La Fontanilla*, 19, 1992, pp. 36-37.

<sup>16</sup> Ibídem. Aportación a la historia de la alfarería en el suroeste de la provincia de Badajoz”, *II Jornadas de Historia de Almendralejo y Tierra de Barros*, Almendralejo, 2011, pp. 267-286.

<sup>17</sup> BERROCAL RANGEL, L. y CASO AMADOR, R. “Sobre la conservación de bóvedas en las iglesias bajoextremeñas: el depósito cerámico de Santa Catalina, Fregenal de la Sierra”, *V Jornadas de Rehabilitación de Edificaciones Antiguas*, Almendralejo, 1997, pp. 161-183.

<sup>18</sup> VILLA MARTÍN, M. “Una aproximación a las cerámicas de importación en Fregenal de la Sierra en los siglos XVI y XVII. El convento de San Francisco”, *El Frescor de los Montes. Arias Montano y sus orígenes*, Fregenal de la Sierra, 2001, pp. 83-113.

etc.<sup>19</sup>". Pero además del bodegón propiamente dicho, la pintura nos ofrece un buen conjunto de obras que, aun cuando no sean bodegones en sentido estricto, incluyen estas naturalezas muertas que forman parte de las obras pero que, constituyen un verdadero bodegón en el que las piezas de cerámica no son un objeto más sino un elemento protagonista.

En este sentido y por lo que a Extremadura se refiere, Francisco de Zurbarán pintó uno de los primeros ejemplos de bodegón corrido con el protagonismo de platos y jarras talaveranas para vino en su conocida obra *San Hugo en el refectorio de los cartujos*. Unos años antes, Velázquez había pintado con incuestionable éxito su *Vieja friendo huevos*, una escena costumbrista donde la freidera, el anafre, las jarras y el plato de clara filiación trianera tienen un papel muy destacado, al margen de los detalles etnográficos que nos informan sobre la época en la que se realizó la obra.

Posiblemente este cierto confusionismo con respecto al bodegón radique en su propio concepto. En efecto, Covarrubias define bodegón como "el sótano o portal bajo, dentro del cual está la bodega, adonde el que no tiene quien le guise la comida la halla allí aderezada y juntamente la bebida, de manera que se dijo de bodega<sup>20</sup>". En esta misma línea insiste Hernández Nieves cuando afirma que "El término bodegón deriva del tratamiento de la luz que, al menos en origen, se practicaba en este género de pinturas y que evocaba la luz en una bodega<sup>21</sup>". Sin embargo, el propio Hernández Nieves entiende que el vocablo debe ser definido con precisión y escribe "En definitiva y en la intención de clarificar el concepto puede afirmarse que todo lo que entendemos por bodegón cabe en el término más amplio de naturaleza muerta pero lo que englobamos en éste, sobrepasa el concepto más reduccionista del bodegón puro<sup>22</sup>". En esta misma idea, la complejidad del término bodegón, se expresa María José López Terrada que, en su estudio sobre las obras de Tomás Yepes, asevera: "El término naturaleza muerta o bodegón se utiliza para designar de modo muy amplio la pintura de objetos o seres inanimados, englobando por extensión otro tipo de temas, como la pintura de los cinco sentidos, la de animales vivos o las escenas venatorias. A lo largo del tiempo, este tipo de representaciones han recibido distintas denominaciones de carácter descriptivo vinculadas al asunto representado" (...) tal como pueden ser despensas, frutereros, floreros, mesas servidas, etc.<sup>23</sup>

A partir del siglo XVII, cuando el bodegón se convierte en género pictórico perfectamente definido, toma cuerpo un concepto que recoge el *Diccionario de Autoridades* señalando que "En la pintura se llaman los lienzos en que están pintados trozos de

---

<sup>19</sup> HERNÁNDEZ NIEVES, R. *La Naturaleza Muerta en la pintura extremeña. Exposición*, Badajoz, 2010, p. 41.

<sup>20</sup> COVARRUBIAS OROZCO, S. (DE) *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1995, p. 195.

<sup>21</sup> HERNÁNDEZ NIEVES, R. "Bodegones de Felipe Checa en el Museo de Bellas Artes de Badajoz", *Norba-Arte*, XVII, 1997, p. 215.

<sup>22</sup> *Ibíd.* *La naturaleza...*, p. 13.

<sup>23</sup> LÓPEZ TERRADA, M<sup>a</sup>.J. "La pintura de bodegones de Tomás Yepes (ca. 1600-1674)", *Ars Longa*, 21, 2012, p. 234.

carnes y de pescados y comidas de gente baxa<sup>24</sup>". En este mismo sentido la R.A.E. define bodegón insistiendo en la idea de que se trata de un "Cuadro donde se representan cosas comestibles, vasijas, cacharros y utensilios vulgares<sup>25</sup>". También Triadó comparte este concepto al afirmar que "A nivel terminológico, hemos de convenir que en la actualidad entendemos como bodegón aquel cuadro que representa frutos, frutas y elementos relacionados con el comer y beber<sup>26</sup>". Es precisamente en esta idea de presentar en los cuadros cosas para comer, de la que Calvo Serraller<sup>27</sup> se hace eco de la expresión popular castellana de "comer con los ojos", que relaciona el despertar de los sentidos que supone la contemplación de viandas en un cuadro en el que éstas se presentan plenas de naturalismo, realismo y fidelidad al apetitoso modelo original.

Si el concepto de bodegón plantea diversas interpretaciones, algo parecido sucede con el origen del género que, al decir de María José López Terrada, (...) "entendido en su sentido amplio es una cuestión compleja que todavía no ha sido suficientemente explicada<sup>28</sup>". Hay, sin embargo, un consenso generalizado entre los investigadores en la idea de que el bodegón tiene su origen en los *xenia*, pavimentos y pinturas murales que en la antigüedad clásica ornamentaban determinadas estancias de las viviendas de la buena sociedad greco romana, a lo que no es ajeno el hecho de la mejora generalizada de la producción agraria que, como señala Bryson<sup>29</sup>, ponía de manifiesto la necesidad de mostrar la riqueza frente a la pobreza anterior. La traducción práctica eran escenas de tiendas, mercados, carnicerías, pescaderías, cocinas, e, incluso, "pavimentos no barridos" para confundir a los invitados y posteriormente obsequiarlos con alimentos en bandejas, que también se pintaban, como símbolo de opulencia, hospitalidad y agasajo<sup>30</sup>. Esta misma opinión es compartida por Calvo Serraller<sup>31</sup> al entender los *xenia* como las ofrendas que se presentan a los invitados en el recibidor y que terminan por convertirse en decoración mural.

Confirmando esta lectura, podemos citar el mosaico encontrado en una *villa* cerca de Marbella y publicado por Balil<sup>32</sup>. Se trata de un pavimento esquemático y bícromo en el que el mosaísta, a fines del siglo II o principios del III, nos presenta una naturaleza muerta, algo más que un bodegón, en el que aparecen animales, piezas de vidrio, metal y cerámica, útiles de cocina y tocador en una desordenada amalgama de objetos.

---

<sup>24</sup> R.A.E. *Diccionario de autoridades A-C*. Ed. facs., Madrid, 2002, p. 634.

<sup>25</sup> *Ibidem*. *Diccionario de la lengua española*, 19ª ed., Madrid, 1970, p. 189.

<sup>26</sup> TRIADO, J.R. "Bodegones y pintura de bodegón", *El Bodegón*, Barcelona, 2000, p. 34.

<sup>27</sup> CALVO SERRALLER, F. "El festín visual. Una introducción a la historia del bodegón", *El Bodegón*, Barcelona, 2000, p. 30.

<sup>28</sup> LÓPEZ TERRADA, M<sup>a</sup>.J. "La pintura de bodegones...", p. 235.

<sup>29</sup> BRYSON, N. *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturaleza*, Madrid, 2005, pp. 19 y ss.

<sup>30</sup> HERNÁNDEZ NIEVES, R. *La Naturaleza...*, p. 22.

<sup>31</sup> CALVO SERRALLER, F. "El festín visual...", p. 15.

<sup>32</sup> BALIL, A. "Un bodegón en mosaico hallado en Marbella (Málaga)", *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 6, 1983, pp. 159-174.

En cuanto a las características del bodegón que ha sintetizado Hernández Nieves como pintura silenciosa, doméstica, decorativa, realista y cotidiana<sup>33</sup>, encontramos una evidente relación con la conocida disputa contada por Plinio<sup>34</sup>, entre Zeuxis y Parrasio en cuanto al verismo de sus obras: Zeuxis engañó a los pájaros con sus uvas y, por su parte, Parrasio pintó una tela que Zeuxis trató de apartar para ver el cuadro. En todo caso, el carácter burgués del bodegón, estriba también en su pequeño formato que lo hace más asequible en el mercado del arte, aunque, ciertamente, su valoración es relativamente reciente ya que era considerado un género menor por las Academias y las Escuelas de Arte. Quizá por esta razón, la bibliografía sobre la cuestión es relativamente escasa e igualmente reciente. Hasta hace pocos años no se han programado por Museos y Centros Culturales exposiciones y publicaciones como las que, por ejemplo, el Prado dedicó a Luis Meléndez en 1982<sup>35</sup> y al Bodegón Español en el Siglo de Oro<sup>36</sup> o el Bellas Artes de Badajoz a la Naturaleza muerta en la pintura extremeña en 2010<sup>37</sup>, entre otros acontecimientos.

La presencia de cerámica en la pintura tampoco ha sido, lógicamente, un tema muy estudiado. De hecho, podemos citar entre los pioneros a Fuentes Guerra<sup>38</sup> que publicó en 1965 una primera aproximación a las piezas de barro presentes en los muros de las iglesias aragonesas y catalanas, como San Clemente de Tahull, o castellanas, el caso de San Isidoro de León, entre los siglos XI y XIII. En el XIV cita al Maestro de Játiva, en el XVI la *Santa Cena* del cordobés Pablo de Céspedes para, finalmente, valorar a Velázquez, Zurbarán o Goya. Recientemente no debemos olvidar las investigaciones de Gutiérrez Alonso y Natacha Seseña a las que nos referiremos más adelante.

Sin tratar de agotar el tema, no puede ser nuestra intención como es lógico, vamos a repasar una serie de obras en las que la cerámica tradicional tiene un papel protagonista, tanto si se trata de bodegones como de otro tipo de cuadros, que podemos denominar escenas con bodegón, con el objetivo de valorar la importancia de la actividad artesana y su repercusión económica, cultural, etnográfica y también artística por cuanto estas sencillas y humildes piezas adquirirán la categoría de obra de arte.

Además de los antecedentes reseñados sobre el tema, en nuestra opinión, habría que destacar la obra del pintor catalán Bernardo Martorell (¿? -1452), un artista adscrito al Estilo Internacional, autor de obras de temática religiosa, de cierta influencia flamenca e intencionalidad didáctica con el objetivo de llegar al espectador. Entre

---

<sup>33</sup> HERNÁNDEZ NIEVES, R. *La Naturaleza...*, pp. 36-37.

<sup>34</sup> CAYO PLINIO SECUNDO. *Naturalis Historiae*, XXXV, 64.

<sup>35</sup> LUNA, J.J. *Luis Meléndez. Bodegonista español del siglo XVIII*, Madrid, 1982. También CHERRY, P. y LUNA, J.J. *Luis Meléndez. Bodegones*. (Catálogo de la exposición), Madrid, 2004.

<sup>36</sup> CHERRY, P. *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999.

<sup>37</sup> HERNÁNDEZ NIEVES, R. *La Naturaleza...*, pássim.

<sup>38</sup> FUENTES GUERRA, R. "La cerámica en la pintura española", *Boletín Sociedad Española de Cerámica*, Vol. 4, nº 5, 1965, pp. 457-459.

las obras de Martorell nos fijamos en una escena de las *Bodas de Caná* (fig. 1) del *Retablo de la Transfiguración* de la Catedral de Barcelona en la que vemos a Jesús junto a su Madre y frente a varias tinajas que una joven está llenando de agua. Destacamos la habilidad del artista, en línea con la pintura flamenca de calidades, y gran miniaturista para hacernos ver la transparencia del agua, que será convertida en vino, y que, al tiempo, nos permite ver el borde de la tinaja, su ejecución es una buena muestra de la maestría del pintor. Por otra parte, la fidelidad a los modelos, nos informa sobre la tipología de las tinajas, de formato pequeño y probable fabricación local, cacharros de fondo plano, cuerpo globular y boca ancha de borde plano y engrosado.



Fig. 1: Bernardo Martorell, *Bodas de Caná* (Retablo de la Transfiguración)

El siglo XVII es, como ya se ha dicho, un periodo de auge con respecto al bodegón y a obras que incluyen piezas de cerámica tradicional tratadas por grandes maestros que las van a elevar a la categoría de arte. En este bloque se deben citar, entre otros, a Zurbarán, Velázquez, A. Pereda, Murillo y Juan Fernández *el Labrador*.

Francisco de Zurbarán (1598-1664), nacido en Fuente de Cantos, a quien estas *XV Jornadas* rinden un merecido homenaje en el 350 Aniversario de su muerte, no fue propiamente un pintor de bodegones, como dice Trinidad de Antonio, con uno solo firmado de gran calidad, *Bodegón con cesta de naranjas*<sup>39</sup>, su nombre se suma a la nómina de los grandes pintores de mesas servidas -*La cena de Emaús*-, naturalezas muertas, -*Fray Gonzalo de Illescas*- y bodegones corridos como *San Hugo en el refectorio de los Cartujos* (fig. 2) donde pinta platos blancos con carne que se convierte en ceniza y jarras con piquera vertedora de Talavera. Sin embargo, su bodegón más

<sup>39</sup> ANTONIO, T. de. "Zurbarán y la pintura de bodegones", *El Bodegón*, Barcelona, 2000, p. 259.

conocido es el *Bodegón con cacharros*, del que hay dos versiones, una en el Prado y otra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña que es exacta a la anterior, pero menos conocida. La autoría de estas dos obras ha sido discutida pues algunos investigadores, como M. Soria, consideraron que las dos eran de su hijo Juan<sup>40</sup>, estudiado por M<sup>a</sup> Luisa Carturla<sup>41</sup>, por el contrario C. Pemán asignó la del Prado al padre y la de Barcelona al hijo<sup>42</sup>. En el estado actual de la investigación, las dos copias se atribuyen a Francisco y se fechan entre 1658 y 1664<sup>43</sup>.



Fig. 2: Zurbarán, *San Hugo en el refectorio de los cartujos*

Para confirmar que (...) “funcionalidad y ornamentación son principios básicos de la alfarería” (...) como afirma Natacha Seseña<sup>44</sup>, basta con contemplar el excepcional *Bodegón con cacharros* (fig. 3). Sobre una mesa y envuelta la escena en un cierto tenebrismo para destacar la calidad de los sencillos objetos de cerámica, con una simplicidad y austeridad encomiable, se disponen linealmente un bernegal de plata<sup>45</sup> sobre una salvilla, platillo de borde plano y ancho que también se elaboraba de barro, una alcarraza<sup>46</sup> trianera de cascarón de huevo, un búcaro de Indias<sup>47</sup> y otra alcarraza

<sup>40</sup> SORIA, M.S. *The Painting of Zurbarán*, Londres, 1955, nº 72.

<sup>41</sup> CATURLA, M<sup>a</sup>.L. “Don Juan de Zurbarán”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 141, 1957, pp. 269-286.

<sup>42</sup> PEMÁN, C. “Juan de Zurbarán”, *Archivo Español de Arte*, 158, 1958, pp. 203-204.

<sup>43</sup> ANTONIO, T. de. “Zurbarán...”, p. 268.

<sup>44</sup> SESEÑA, N. “Rango de la cerámica...”, p. 135.

<sup>45</sup> El bernegal era una pieza de la vajilla doméstica que se utilizaba para beber agua y se fabricaba habitualmente de barro. *Cfr.* COVARRUBIAS OROZCO, S. de. *Tesoro de la lengua...*, p. 50.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 182.

trianera de boca ancha sobre otra salvilla de peltre, una aleación de estaño y plomo. En esta obra de F. de Zurbarán hay, además de un canto a la belleza sencilla de la materia prima, la arcilla, glosada por R. Alberti<sup>48</sup>, una valoración de la alfarería tradicional y una excelente información de la tipología y las formas de la producción trianera que el artista conocía bien por residir en Sevilla.



Fig. 3: Zurbarán,  
*Bodegón con cacharros*

El sevillano Velázquez (1599-1660) es autor, entre otras grandes obras, de dos bodegones con figuras de gran belleza y extraordinaria calidad, ambos de juventud y relacionados con su periodo de aprendizaje. La *Vieja friendo huevos* (fig. 4) que se fecha en 1618, desarrolla una escena llena de realismo y naturalismo, de indudable valor etnográfico que nos ayuda a comprender la sociedad de su época. Una anciana, en una freidera de cerámica vidriada de fondo plano sobre un anafre, también cerámico<sup>49</sup>, fríe -o escalfa según otros autores- con una cuchara de madera unos huevos, mientras en su mano izquierda sostiene otro dispuesto para cascar en el borde de la freidera, ante la atenta mirada de un niño que sujeta entre su brazo y su mano derecha un melón de invierno, conserva las cuerdas para colgarlo, y un frasco de vidrio en la izquierda. La escena tiene lugar en una cocina estrecha, iluminada con un evidente claroscuro gracias a una luz que penetra desde la izquierda del espacio. En una mesa baja delante de la anciana, en primer término, aparecen una jarra de loza vidriada en blanco, otra en verde, un almirez con su mano, un plato blanco con un cuchillo dentro y un puñado de cebollas y guindillas.

<sup>47</sup> ROVIRA, B.E. y GAITÁN, F. "Los búcaros. De las Indias para el mundo", *Canto Rodado*, 5, 2010, pp. 41-80.

<sup>48</sup> Nos referimos el poemario *A la pintura. Poema del color y la línea* publicado en 1948. En el libro dedica un poema al bodegón de Zurbarán. Cfr. ARTIGAS ALBARELLI, I.M<sup>a</sup>. "El exilio de la cotidianidad", *Anuario de Letras Modernas*, Vol. 15, 2009/10, pp. 179-189.

<sup>49</sup> Estos anafres, con una tipología semejante, se elaboran por encargo en la actualidad en Salvatierra de los Barros pero, hasta hace medio siglo, eran una pieza de habitual. Cfr. CARRETERO PÉREZ, A. *et alii*. "Alfarería popular en Andalucía Occidental, sur de Badajoz y Huelva", *Etnología Española*, 1, Madrid, 1980, p. 142; p. 233, fig. XVIII, 1. y p. 261, lám. XXXII, 1.



Fig. 4: Velázquez, *Vieja friendo huevos*



Fig. 5: Velázquez, *El aguador de Sevilla*

*El Aguador de Sevilla* (fig. 5), datado entre 1618 y 1622, nos cuenta una escena habitual en la época. Un aguador de edad avanzada, vestido con capote, entrega a un adolescente una copa de cristal fino llena de agua. En el fondo, entre el muchacho y el anciano, otro hombre, confundido entre las sombras, parece beber agua con un bernegal, un jarrillo globular de doble asa. En primer término, un cántaro rechoncho y “sogelao”, adorno de la superficie exterior de la pieza mediante surcos circulares que facilitan la manipulación del cacharro y evitan que resbale<sup>50</sup>. Sobre una mesa baja, recurso utilizado también en la *Vieja friendo huevos*, el artista dispone una alcarraza que se tapa con una taza de color blanco. Los cacharros son objetos de uso, reales, formaban parte de la vajilla de las casas de la Sevilla de principios del siglo XVII. Velázquez vuelve a hacer en *El Aguador* otro nuevo alarde de sus capacidades y recursos a la hora de realizar el dibujo, de plasmar los efectos táctiles -las gotas de agua que resbalan por la superficie de la cerámica-, o la expresión de la emociones demuestran su extraordinaria calidad artística. *El Aguador*, pese a su aparente sencillez es una obra que ha sido interpretada de diversas maneras, como la lectura de ceremonia de iniciación de un joven por un anciano de Gallego<sup>51</sup> o la más reciente de Manuela Mena como representación de Diógenes el cínico que educa a los hijos

---

<sup>50</sup> Este tipo de cántaros está documentado en rellenos de bóvedas de edificios religiosos sevillanos. Cfr. AMORES CARREDANO, F. de y CHISVERT JIMÉNEZ, N. “Tipología de la cerámica común bajomedieval y moderna sevillana (ss. XV-XVIII): I, la loza quebrada de relleno de bóvedas”, *SPAL*, 2, 1993, pp. 287 y 313, nº 98.

<sup>51</sup> GALLEGO, J. *Velázquez en Sevilla*, Sevilla, 1974, p. 132.



Xeníades<sup>52</sup>. Natacha Seseña, una de la más importantes especialistas en la alfarería tradicional española, que ha abordado el estudio de los cacharros en la obra de Velázquez<sup>53</sup>, señala que el pintor parece querer homenajear a los artesanos del barrio sevillano de Triana y sus producciones que tan bien conocía<sup>54</sup> y que se había convertido en centro de una floreciente industria que sentaba sus reales en América desde el siglo XVI<sup>55</sup>.



Fig. 6: Antonio Pereda, *Bodegón*

Otro gran bodegonista del siglo XVII será el vallisoletano Antonio Pereda (1611-1678). Pereda fue un pintor dotado de exquisita y excepcional técnica que hacía gala de una minuciosidad y cuidado detallismo que le permitía captar las calidades de los objetos, especialmente en las piezas de alfarería talaverana como se aprecia en su *Bodegón* (fig. 6). Las talaveras fueron, a lo largo del siglo XVII, adquiriendo notoriedad y su uso se convirtió en signo de distinción social que tuvo su reflejo en la literatura<sup>56</sup> y que, por su aceptación en el mercado, fueron imitadas en otros centros productores

---

<sup>52</sup> MENA MARQUÉS, M. "El Aguador de Velázquez una meditación sobre la cultura clásica: Diógenes y los hijos de Xeníades", *Archivo Español de Arte*, T. 72, nº 288, 1999, pp. 391-413.

<sup>53</sup> SESEÑA, N. "El búcaro de las Meninas", *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, Madrid, 1991, e *Ibídem*. "Los barros y lozas que pinto Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 64, 254, 1991, pp. 171-180.

<sup>54</sup> *Ibídem*. "Rango...", p. 134.

<sup>55</sup> SÁNCHEZ, J.M<sup>a</sup>. "La cerámica exportada a América en el siglo XVI a través de la documentación del Archivo General de Indias. I Materiales arquitectónicos y contenedores de mercancías", *Laboratorio de Arte*, 9, 1996, pp. 125-142, e *Ibídem*. "La cerámica exportada a América en el siglo XVI a través de la documentación del Archivo General de Indias (II). Ajuares domésticos y cerámica cultural y laboral", *Laboratorio de Arte*, 11, 1998, pp. 121-133.

<sup>56</sup> PORTUS PÉREZ, J. "Que están vendiendo claveles. Notas sobre el aprecio de la cerámica en el Siglo de Oro", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, I, 1993, pp. 255-274.

como Sevilla, dato que ya Gestoso y Pérez puso de manifiesto<sup>57</sup> y que ha estudiado Pleguezuelo en diversas investigaciones<sup>58</sup>.

La obra de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), otro gran maestro de la escuela sevillana es, además, de la demostración palpable de su indiscutible calidad artística, un documento histórico imprescindible para conocer la Sevilla de su época porque refleja el mundo en el que el pintor se mueve. Sus vecinos se convierten en personajes bíblicos o pícaros y los objetos de su casa en elementos de sus cuadros. En lo que a la alfarería tradicional se refiere, en la obra de Murillo encontramos todo un catálogo de piezas tanto en basto como en fino entre las que podemos citar cántaros, pucheros, jarras, alcarrazas, platos, escudillas, etc., un verdadero muestrario de la rica y variada artesanía trianera que producía obra para fuego, la vajilla de cocina, las piezas “en blanco” para agua y vasijas de mesa y cerámica vidriada de tradición musulmana vigente hasta hace pocos años<sup>59</sup>.

En la pintura de Murillo de temática religiosa, no exenta de misticismo, y alegórica, vemos como se embellece la realidad de forma que la miseria y la pobreza se convierten en amables escenas llenas de atmósferas doradas, cálidas y coloristas. Son numerosas las obras en la que Murillo incluyó cacharros, podemos citar como ejemplos *El niño espulgándose* en el que aparece el característico cántaro “sogelao” tan común en la artesanía trianera; *La Magdalena penitente* donde vemos un pequeño ungüentario fusiforme; en *La Vieja comiendo gachas con un chico y un perro* nos encontramos una jarra blanca con piqueta y un plato trianero blanco decorado en azul; la *Santa Justa* lleva en sus manos un cuenco con “repulgos”<sup>60</sup> y una cantarilla; *Santa Rufina* atesora entre sus brazos dos alcarrazas, con los “repulgos” característicos, semejantes a la que Velázquez sitúa sobre la mesa en *El Aguador*. Por último, en la obra *Rebeca y Eliezer* (fig. 7), Murillo pinta cuatro cántaros “sogelao” ovoides y panzudos que hemos visto en *El niño espulgándose* pero que el pintor modifica morfológicamente como le apetece y sabemos se producían hasta hace pocos años en algunos centros alfareros andaluces como El Campillo en Huelva<sup>61</sup>.

---

<sup>57</sup> GESTOSO Y PÉREZ, J. *Historia de los barro vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, 1903, pp. 309-311.

<sup>58</sup> Se pueden citar entre otros artículos: PLEGUEZUELO, A. “Sevilla y Talavera: entre la colaboración y la competencia”, *Laboratorio de Arte*, 5, 1992, pp. 257-293, e *Ibíd.* “Lozas contrahechas, ecos de Talavera en la cerámica española”, *Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo en la Colección Beltrán y Musitu*, Barcelona, 2001, p. 37-53.

<sup>59</sup> *Cerámica popular de Andalucía*, Madrid, 1984, (Artes del tiempo y el espacio 11), pp. 40-41.

<sup>60</sup> COVARRUBIAS OROZCO, S. de. *Tesoro de la lengua...*, p. 861. El término repulgar, que se aplica a las labores textiles, también se utiliza en alfarería para referirse a una decoración que consiste en pellizcar la pieza en fresco.

<sup>61</sup> *Cerámica...*, pp. 14-15 y 62.



Fig. 7: Bartolomé Esteban Murillo, *Rebeca y Eliezer*

Sobre la biografía de Juan Fernández “*el Labrador*” tenemos pocos datos, aunque se documenta su actividad artística entre 1629 y 1636. Palomino, autor del *Museo pictórico*, le consideró extremeño y discípulo de Luis de Morales sin ningún fundamento. Es posible que su apelativo de “*el Labrador*” le venga por su profesión, lo que le hizo tener poco contacto con la Corte que, sin embargo, valoró sus bodegones con flores y frutas, especialmente racimos de uva en diferentes estados de maduración y distintas variedades, en platos talaveranos como en su *Plato con racimos* (fig. 8). Una reciente exposición sobre su obra<sup>62</sup> ha puesto en valor su calidad como bodegonista y pintor de claroscuros de tradición caravaggista utilizando fondos negros, luces para conformar volúmenes y ricos cromatismos por lo que la crítica le ha considerado uno de los creadores del género de naturaleza muerta<sup>63</sup>.



Fig. 8: Juan Fernández “*el Labrador*”, *Plato con racimos*

<sup>62</sup> ATERIDO FERNÁNDEZ, A. *Juan Fernández “el Labrador”. Naturalezas muertas. (Catálogo de la exposición)*, Madrid, 2013.

<sup>63</sup> ALBA CARCELÉN, L. y ATERIDO FERNÁNDEZ, A. “Juan Fernández *el Labrador*, Miguel de Pret y la “construcción” de la naturaleza muerta”, *Boletín del Museo del Prado*, Vol. 31, nº 49, 2013, pp. 34-53.

A principios del siglo XVIII van a llegar a España algunos bodegonistas napolitanos<sup>64</sup> que si bien no influyeron de forma decisiva, no debieron pasar inadvertidos para los pintores españoles. Nos estamos refiriendo a Andrea Belvedere, autor de *Flores en un paisaje*, en el que se representa un jarrón de cerámica con flores, Elena Recco, hija de Giuseppe, que pintó *Flores y frutas* del Palacio de la Zarzuela y, por último, su hermano Nicolo María a quien se atribuye el *Bodegón de peces*, obra de calidad pero de factura torpe.

También de origen napolitano es Luis Meléndez (1716-1780), uno de los más grandes bodegonistas españoles, además de excelente retratista. Pese a su vida complicada, su obra de formato pequeño gozó de éxito y ha sido valorada en excelentes exposiciones citadas anteriormente, por obras en las que las frutas tienen una presencia destacada por el cuidado tratamiento de detalle de sus pieles, junto a viandas y objetos diversos que aparecen amontonados en los que destacan las piezas de cerámica como la jarra de vino de Manises, con la misma tipología de las vidriadas que se fabrican en Salvatierra de los Barros<sup>65</sup>, de su conocido *Bodegón: ciruelas, brevas, pan* (fig. 9) o la hermosa alcarraza del *Bodegón con peritas, pan jarra, frasco y tartera*. En la obra de Meléndez, además de cerámica de Manises, hay alfarería de otros centros productores como ha explicado Gutiérrez Alonso precisando el origen de algunas piezas pintadas por Meléndez en sus obras presentes en la exposición del Prado en 1982<sup>66</sup>, y confirma Natacha Seseña<sup>67</sup> citando los de Alcorcón, Camporreal, Madrid y Talavera y sus jarras de bola decoradas en azul.



Fig. 9: Luis Meléndez, *Bodegón: ciruelas, brevas, pan*

<sup>64</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, A. "Nuevos bodegones napolitanos en España", *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, 311, 2005, pp. 323-331.

<sup>65</sup> CALERO CARRETERO, J.Á. y CARMONA BARRERO, J.D. "Alfarería tradicional del vino...", p. 176, fot. 15.

<sup>66</sup> GUTIÉRREZ ALONSO, L.C. "Precisiones a la cerámica de los bodegones de Luis Egidio Meléndez", *Boletín del Museo del Prado*, 4, 12, 1983, pp. 162-166.

<sup>67</sup> SESEÑA, N. "Rango de la cerámica...", p. 140.

En el tránsito entre los siglos XVIII y XIX nos encontramos con la figura descollante de Francisco de Goya (1746-1828), uno de los más grandes pintores del arte universal. En la amplia y variada obra de Goya, y de manera especial en sus cartones, vemos aparecer tipos y escenas populares que servirán de base para la producción de la Real Fábrica de Tapices. De esta temática podemos citar, entre otros, *El cacharrero* de 1778, *Las cuatro estaciones* y *La gallina ciega* con su rico colorido. El éxito de sus cartones le permitió conocer a los Reyes y descubrir en el Palacio Real, entre otros artistas, a Velázquez que influyó decisivamente en su evolución estética. No es nuestra intención analizar la obra de Goya pero conviene citar entre su producción los frescos de *San Antonio de la Florida*, *Los desastres de la guerra*, sus extraordinarios retratos, *Las Majas*, los grabados de *La Tauromaquia*, etc.

Por lo que a nosotros respecta, nos interesa destacar *Las mozas del cántaro* (fig. 10) que se enmarca en la línea popular de otros cartones para tapices en los que muestra las costumbres de su época. Tres mozas, vestidas a la usanza, transportan agua desde una fuente llevando dos de ellas sobre sus cabezas sendos cántaros, otros en sus brazos y una en el cuadril mientras un niño, personaje habitual en las obras de Goya, sostiene una cantarilla con su mano derecha. La composición rectangular, estructurada en función de los cuatro cántaros exteriores, es consecuencia de la formación neoclásica del pintor que le hace ser fiel a estos modelos geométricos. En cuanto a los cántaros se refiere, son piezas de uso, elaboradas en alguno de los centros productores de la provincia de Madrid, como Camporreal, que en su momento fabricó cántaros que abastecían a la capital y donde la alfarería ha desaparecido en la actualidad<sup>68</sup>.



Fig. 10: Francisco de Goya, *Las mozas del cántaro*

<sup>68</sup> *Ibidem. Cacharrería...*, pp. 254-257.

Parece fuera de toda duda que Extremadura vive a lo largo del siglo XIX una serie de transformaciones que afectan a una sociedad, especialmente a los sectores de mayor formación intelectual, que les lleva desde posiciones conservadoras y tradicionalistas, con gran arraigo religioso, a posturas más liberales y burguesas, en consonancia con la realidad nacional. Como sucede a nivel del Estado, este proceso de cambios está íntimamente vinculado a la difusión de las ideas enciclopedistas e ilustradas que llegan a nuestra región a través del ejército francés que participa en la Guerra de la Independencia. Finalizada la contienda, pese a la esterilidad de la época fernandina, las Sociedades Patrióticas, la difusión del krausismo y el impulso y la dinamización que supone la creación de las Sociedades Económicas de Amigos del País, la de Badajoz se funda en 1817, desde el punto de vista económico, cultural y artístico da lugar a la organización de un buen número de actividades relacionadas con el arte y la cultura e, incluso, la creación del primer Instituto de Enseñanza Secundaria de la capital, la puesta en marcha de la Escuela Normal, la Academia Provincial de Ciencias Médicas y la Caja de Ahorros y Monte de Piedad con su doble papel de entidad crediticia y ayuda a los necesitados a través de su Tienda Asilo<sup>69</sup>.

Como afirma Francisca Rosique Navarro<sup>70</sup>, en la Baja Extremadura “el siglo XIX había dejado planteados no pocos desafíos a todos los niveles”. En este sentido, a fines de XIX, las distancias entre España y Extremadura habían aumentado de manera significativa, incluyendo los aspectos culturales. Por lo que a la Baja Extremadura se refiere, se evidencian los problemas estructurales heredados de las últimas décadas del siglo XIX porque son la traducción de una economía agraria basada en el cereal, el viñedo y el olivar complementada con la explotación de la dehesa, utilizando técnicas muy atrasadas, con una fuerte presión demográfica, estructuras políticas y económicas dominadas por la oligarquía rural y los caciques que reforzaban un evidente atraso que está en la base de los problemas que desembocarán en los tristes acontecimientos de nuestra Guerra Civil.

Pese a lo dicho, no cabe duda de que en Extremadura se va a producir a lo largo de los siglos XIX y XX un verdadero renacimiento de la pintura. Este renacimiento es especialmente significativo en Badajoz con el protagonismo, en la segunda mitad de la centuria, de Felipe Checa y Nicolás Megía y en el XX con las figuras de Eugenio Hermoso y Adelardo Covarsí. Sin duda que esta renovación, pese a la desaparición de los mecenas, como señala Yolanda Fernández<sup>71</sup>, no es ajena a la dinamización cultural del Badajoz decimonónico en torno a la Sociedad Económica de Amigos del País y los profesores del Instituto Provincial que tuvieron un papel muy destacado. Este hecho obligó a muchos artistas a vivir una existencia bohemia alejada de los círculos de la

---

<sup>69</sup> PEDRAJA MUÑOZ, F. “Las artes plásticas en el siglo XIX”, *Historia de la Baja Extremadura*, Badajoz, 1986, Tomo II, p. 1217.

<sup>70</sup> ROSIQUE NAVARRO, F. “La Baja Extremadura desde 1900 a 1936”, *Historia de la Baja Extremadura*, Badajoz, 1986, Tomo II, p. 1239.

<sup>71</sup> FERNÁNDEZ MUÑOZ, Y. “Bermudo y la pintura costumbrista”, *Norba-Arte*, XVIII-XIX, 1998/1999, p. 257.

pintura oficial y académica que recibía ayuda institucional que les permitió estar pensionados en Roma o Madrid.

La pintura extremeña de estos siglos se enmarca en una corriente costumbrista que no se diferencia mucho de lo que está sucediendo en el resto de España, por cuanto artistas como Felipe Checa podrán salir de su tierra y asimilarán y difundirán las influencias y enseñanzas recibidas lo que su puso su incuestionable éxito<sup>72</sup>. La corriente costumbrista, que vivirá sucesivas orientaciones, desde una tendencia romántica en las primeras décadas del siglo XIX, a otra más realista coincidiendo con la crisis finisecular y el regeneracionismo, tendrá como temática principal el bodegón, el paisaje y la pintura de género que serán para nosotros una fuente de información, independientemente de las cuestiones artísticas que, como es obvio, no podemos abordar<sup>73</sup>.

En la nómina de pintores extremeños que incluyen piezas de cerámica en sus obras en los siglos XIX y XX vamos a referirnos a José Caballero Villarroel, Felipe Checa Delicado, Eugenio Hermoso Martínez, Adelardo Covarsí Yustas, Antonio Beltrán Rivero, Manuel Fernández Mejías, José María Collado, Leopoldo Gragera y Antonio Vaquero Poblador siendo conscientes de que, incuestionablemente, faltan obras y artistas.

El barcarroteño José Caballero Villarroel (1842-1887), que vio truncada su carrera por una muerte prematura, fue un artista de tendencia clasicista y académica, no en vano estudió en la Academia de San Fernando siendo condiscípulo de Felipe Checa, que se traduce en un minucioso detallismo de rico colorido.



Fig. 11: José Caballero Villarroel, *Peces y frutas*

---

<sup>72</sup> PIZARRO GÓMEZ, F.J. "El costumbrismo extremeño de los siglos XIX y XX en el panorama pictórico español", *Alcántara*, 9, 1986, pp. 83-84.

<sup>73</sup> Sobre la evolución de la pintura extremeña, *Cfr.* MÉNDEZ HERNÁN, V. "La pintura extremeña: costumbrismo y regionalismo como señas de identidad en 1898", *Revista de Estudios Extremeños*, LV, I, 1999, pp. 187-263.

En su obra *Peces y frutas* (fig. 11), Caballero dispone los objetos de forma muy cuidadosa, incluyendo una gallina, dos barbos, diferentes productos de huerta, una botella de vino, una sartén y dos piezas de cerámica. Una aceitera casi esférica, vidriada y decorada con “chorreones”<sup>74</sup> y un plato hondo vidriado en blanco con un motivo vegetal en el fondo y una línea ondulada, enmarcada en dos paralelas, cerca del borde. Ambas piezas son productos de la alfarería de Salvatierra de los Barros.

Felipe Checa Delicado (1844-1906) es uno de los más grandes maestros de la pintura extremeña. Además de bodegones, Checa fue un excelente retratista, copió en su periodo de formación en la Academia de San Fernando a los grandes pintores, cultivó la pintura histórica, los paisajes, los cuadros de delicadas flores, la temática soldadesca y religiosa y el costumbrismo, destacando sus escenas de cocina y la pintura monaguillista.

Son muchas las obras de Checa<sup>75</sup> en las que la cerámica tiene un papel destacado. Sin tratar de repasar toda la obra, no es nuestra intención, citamos el *Bodegón* donde encontramos elementos habituales en las naturalezas muertas de Checa: frutas, limones, pescados, cacharros de cobre de diferentes formas y tamaños y piezas de cerámica, en este caso, una cazuela o pastelera vidriada de asas enfrentadas y tapadera con mamelón de procedencia salvaterreña<sup>76</sup>. Mención especial merece el *Bodegón del jarro de Talavera* (fig. 12) en el que Checa hace un alarde de virtuosismo técnico realizando una ejecución magnífica y cuidando la colocación de los objetos. La escena, glosada de forma magistral por E. Fuentes<sup>77</sup>, está dominada por un hermoso jarrón talaverano de doble asa y compleja decoración, al que acompañan frutas variadas, una pieza de cobre, un hermoso frutero plano de vidrio y como novedad una cortina y unas plumas.

Destacan en la pintura costumbrista de Checa las obras que se desarrollan en una cocina, que incluyen escenas con cerámicas, y son conocidas como “cuadros del cura y el ama”. Estos cuadros fueron criticados en su época por anticlericales y porque ofendían a la moral lo que obligó a su retirada. Estas obras presentan una serie de elementos comunes: la escena, que se ilumina desde la derecha a través de una ventana, se desarrolla en una cocina con un fogón frente al espectador, sobre el que se dispone un “topetón” en el que se presenta un bodegón corrido que, a veces, se completa con otras naturalezas muertas sobre el poyete de la cocina, en la pared o sobre el suelo. Los protagonistas de la obra son un cura de aspecto obeso, que aparece sentado al lado de una mesa en el que ha comido o se prepara para comer, servido por un ama de aspecto joven lo que plantea una cierta ambigüedad entre la

---

<sup>74</sup> CARRETERO PÉREZ, A. et alii. “Alfarería popular en...”, pp. 136 y 230, fig. XV, 3.

<sup>75</sup> Para conocer en profundidad la obra de Felipe Checa, Cfr. *Felipe Checa Delicado (Badajoz, 1844-1906). Primer centenario de su muerte*, (Textos: Román Hernández Nieves), Badajoz, 2005.

<sup>76</sup> CARRETERO PÉREZ, A. et alii. “Alfarería popular en...”, pp. 133 y 228, fig. XV, 3.

<sup>77</sup> FUENTES, E. “Bodegón del “Jarrón de Talavera” de Felipe Checa”, *Revista de Estudios Extremeños*, Miscelánea, LXVIII, I, 2012, pp. 493-497.



decrepitud del cura y la lozanía de la muchacha. Pero, al margen del mensaje cargado de anticlericalismo, la pintura de género de Checa es una descripción etnográfica de las costumbres de su tiempo y, especialmente, de los menajes de cocina.

En la obra *Vaya Chavó* aparecen, además de los personajes conocidos, el cura y el ama, un bailaó que actúa subido en la mesa mientras la mujer toca la guitarra. El “topetón” del fondo, que es el lugar elegido para el bodegón corrido, ha sido desprovisto en parte de los objetos para no distraer la atención de la figura del *bailaó* por ello, en la parte izquierda, junto a la pared, aparecen un farol y un perol de cobre. En la derecha, un brasero de cobre, una botella de cristal encordada y un típico barril de cazador<sup>78</sup> bruñido para mantener el agua fresca<sup>79</sup>, una suerte de cantimplora de barro cocido con dos asas pequeñas con la cuerda anudada para su transporte, una pieza tradicional de la alfarería de Salvatierra de los Barros. En *Soplándole después de harto o La siesta del cura*, el obeso sacerdote acaba de comer y la joven le alivia la digestión echándole aire con un fuelle. En el “topetón”, de izquierda a derecha, se disponen una chocolatera vidriada, una tetera de cobre, una jarra vidriada de doble asa, un perol de cobre, una aceitera de latón, un pucherito vidriado con la técnica del “babero”<sup>80</sup>, una botella de cristal de color negro, un azarcón<sup>81</sup> vidriado decorado con “chorreones”, y una cazuela también vidriada. En el suelo, detrás del sillón donde se sienta el cura, pinta un cántaro gordo, naturalmente en basto, sin vidriar ni bruñir, para mantener el agua más fresca y sobre la pared del fogón, otra cazuela vidriada en blanco y un par de piezas que no es posible distinguir con claridad, aunque podría tratarse de una jarra y otro puchero. Las piezas de cerámica que se presentan en el cuadro, por su tipología y acabado, las consideramos procedentes de Salvatierra de los Barros.

En *La cocina del Sr. Cura* (fig. 13), el cura gordinflón está comiendo al tiempo que se lleva a la boca un copa pequeña de porcelana, mientras la mujer, sentada detrás de él, sostiene una sartén de hierro donde hay unos huevos que va a servir en el plato hondo de cerámica vidriada en blanco con un trozo de pan. En un puchero de dos asas puesto al fuego se termina de cocinar la comida y en el “topetón”, de izquierda a derecha, otro bodegón corrido con una vinagrera vidriada, pieza semejante a la aceitera pero de color oscuro, una tetera de cobre, una chocolatera vidriada, un plato hondo también vidriado, una botella de cristal, un puchero de un asa decorado con “babero”, un farol de bronce, un azarcón y otro perol de cobre. Entendemos que también los cacharros de cerámica de esta obra han sido fabricados en Salvatierra de

---

<sup>78</sup> CARRETERO PÉREZ, A. *et alii*. “Alfarería popular en...”, pp. 137-231, fig. XVI, 1 y lám. XX, 1.

<sup>79</sup> El bruñido tiene tres objetivos: decorar las piezas, mejorar su limpieza y matizar la permeabilidad de su superficie. *Cfr.* CALERO CARRETERO, J.Á. y CARMONA BARRERO, J.D. “El bruñido: una faena exclusiva de la mujer en la alfarería de Salvatierra de los Barros”, *III Jornadas de Historia de Valencia de las Torres*, Valencia de las Torres, 2009, pp. 250-251.

<sup>80</sup> En Salvatierra de los Barros se denomina “babero” a la técnica de vidriado que consiste en aplicarlo en una parte de la superficie exterior cerca de la boca.

<sup>81</sup> CARRETERO PÉREZ, A. *et alii*. “Alfarería popular en...”, pp. 135 y 230, fig. XV, 4.

los Barros. Por último, en *Venga lo fresco*, la escena la protagonizan un cura más delgado que está sentado a la mesa en la que acaba de comer, mientras la chica retira una bandeja con frutas. En el “topetón”, el habitual bodegón corrido donde predominan los cacharros de cobre, encontramos una jarrita globular vidriada, una aceitera y una vinagrera mientras sobre el suelo de baldosas de barro, en primer plano, junto a un caldero de cobre, se ha depositado una jarra vidriada de doble asa. Como en las anteriores obras de Checa, las cerámicas proceden de Salvatierra de los Barros.

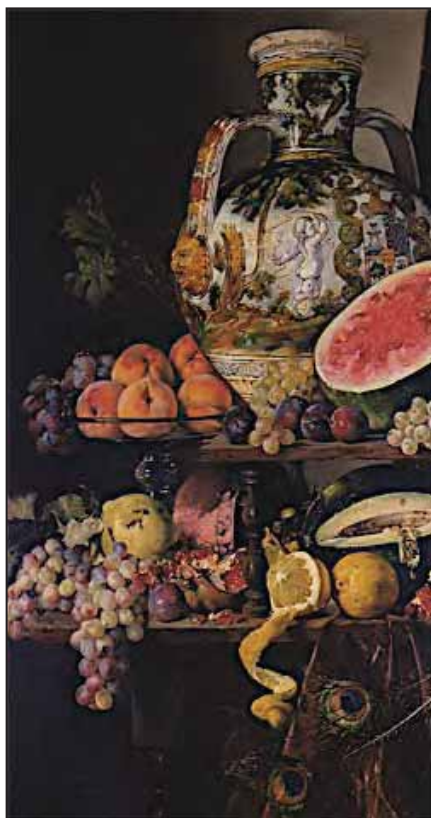


Fig. 12: Felipe Checa, *Bodegón del jarrón de Talavera*



Fig. 13: F. Checa, *La cocina del Sr. Cura*

Eugenio Hermoso Martínez (1883-1963), nacido en Fregenal de la Sierra, “fue el más puro y auténtico representante”<sup>82</sup> de la pintura regionalista extremeña, una pintura que debemos relacionar con la crisis del 98 y el deseo de volver a lo auténtico, a las raíces, lo que suponía descubrir Extremadura, al tiempo que su obra proponía una evolución estética sin cambios rotundos, insistiendo en un rico cromatismo que

---

<sup>82</sup> MÉNDEZ HERNÁN, V. “La pintura extremeña...”, p. 227.

supera el costumbrismo más tradicional para que el paisaje adquiriera un papel protagonista<sup>83</sup>.

No fue Hermoso un artista que practicara de forma asidua el bodegón o el paisaje, sin embargo, los dos géneros se conjugan en dos exquisitos *Bodegón con paisaje* que muestran frutas variadas con objetos de vidrio o metal en primer término con un fondo paisajístico. Este paisaje sirve de marco para *A la fiesta del pueblo* y *La Juma, la Rufa y sus amigas* (fig. 14) en el que la cerámica vuelve a ser protagonista porque la Juma y sus amigas, con sendos voluminosos cántaros en el cuadril, lo que puede considerarse un bodegón lineal cerámico, caminan alegremente hacia la fuente para llenarlos de agua. La escena, si la analizamos desde la tipología de los cántaros sorprende. Por su capacidad, su forma globular y su acabado exterior vidriado, incluso con “chorreones” como los azarcones, se alejan de la tipología habitual de los cántaros que suelen tener perfil más o menos fusiforme, carecen de vidriado exterior porque evita la evaporación y el consiguiente enfriamiento del agua y su conservación<sup>84</sup> a no ser que sean decorativos, y son excesivamente voluminosos para transportarlos<sup>85</sup>. En conclusión, nos parece que estos cántaros deben entenderse como modelos idealizados y no reales pese a que, sin duda, Hermoso conocía la alfarería por ser Fregenal de la Sierra un centro activo en su época.



Fig. 14: Eugenio Hermoso, *La Juma, la Rufa y sus amigas*

<sup>83</sup> Para profundizar en la obra de E. Hermoso, Cfr. *Eugenio Hermoso. Catálogo de la exposición*. Textos: Francisco Javier Pizarro Gómez, Antonio Gázquez Ortiz, Rosa Perales Piquera y María Teresa Terrón Reynolds, Badajoz, 1999.

<sup>84</sup> CALERO CARRETERO, J.Á. y CARMONA BARRERO, J.D. “La alfarería tradicional para agua...”, pp. 437-438.

<sup>85</sup> CARRETERO PÉREZ, A. *et alii*. “Alfarería popular en...”, pp. 135-136; p. 230, fig. XV, 6 y lám. XIX, 1.

Adelardo Covarsí Yustas (1885-1951), un badajocense de nacimiento y de corazón, fue un artista embarcado en la pintura regionalista no exenta de realismo que contó con una clientela aristocrática y burguesa pues su obra de “pinceladas amplias, jugosas, hábiles y factura suelta (...) combinadas con un alegre colorido”<sup>86</sup> tenía un gran atractivo para sus contemporáneos. En su temática, el paisaje extremeño, iluminado por cielos de nubes de algodón de tonos rosáceos<sup>87</sup>, las escenas de caza, sus cuadros dedicados a los ambientes portugueses llenos de tipismo, conforman un retrato de una Extremadura un tanto idílica<sup>88</sup>.



Fig. 15: Adelardo Covarsí, *Bodegón*

También en la obra de Covarsí encontramos naturalezas muertas. Este es el caso de sus escenas de interior protagonizadas por portugueses que beben, cantan y ríen en tabernas tenuemente iluminadas por una ventana ubicada frente al espectador. En *Portugueses en Badajoz*, el bodegón cerámico se sitúa sobre una mesa, en primer plano un porrón de vidrio, una pieza de cobre, dos bollitos de pan y un plato hondo vidriado sobre un mantel blanco doblado en el que se apoya levemente una jarra de vino vidriada en tonos azules, de la que el tabernero ha servido un vaso para un acordeonista sentado delante. Al fondo, otro parroquiano sostiene una jarra vidriada en verde. Pese a que el tema no es estrictamente un bodegón, está perfectamente integrado en un cuadro de ambiente popular, protagonizado por personajes de la calle dispuestos en tres planos. Naturalmente las piezas de cerámica son portuguesas,

<sup>86</sup> MÉNDEZ HERNÁN, V. “La pintura extremeña...”, p. 239.

<sup>87</sup> CRUZ SOLÍS, I. (DE LA) “El sentimiento del paisaje en Adelardo Covarsí”, *Norba-Arte*, V, 1984, pp. 231-241.

<sup>88</sup> Para un conocimiento más profundo de la pintura de A. Covarsí, *Cfr. Adelardo Covarsí. Catálogo de la exposición*. Textos: Margarita Alba Morales, Vicente Méndez Hernán, Florencio Javier García Mogollón, Rosa Perales Piquera, M<sup>a</sup> Teresa Terrón Reynolds, M<sup>a</sup> Teresa Rodríguez Prieto, Francisco Javier Pizarro Gómez y Lourdes Román Aragón, Badajoz, 2001.

posiblemente de Reguengos o Estremoz. Su *Bodegón* (fig. 15) de tipo cinegético incluye, estructurado en dos niveles, una repisa y la mesa, una serie de elementos relacionados con la caza y la pesca, como un canto a estas actividades deportivas. Aparecen así una cabeza disecada de venado, peces de río, cobres, armas, cañas de pescar, cestas, redes y dos piezas de cerámica. En la repisa dos jarras, una de mayor tamaño decorada con una escena de caza de jabalí en tonos amarillentos y la boca rota y otra más pequeña en tonos azules de procedencia talaverana y, sobre la mesa, un barril de cazador bruñido de Salvatierra de los Barros.

De la biografía y la obra del albuerense Antonio Beltrán Rivero (1892-1957) nos falta información. Sabemos que estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz y que fue Profesor Auxiliar de Pintura Industrial en la Escuela Profesional de Artesanos y el Instituto Nacional de Enseñanza Media de Badajoz en el Curso 1943-44. Participó en diversas exposiciones aportando paisajes y bodegones en los que demostró cierta pericia.

En su obra *Bodegón del plato de loza* (fig. 16) la composición y los elementos representados nos recuerdan los bodegones de F. Checa. Sobre una mesa aparecen frutas -granadas, uvas, higos, membrillos, cerezas y en una cesta con más uvas y melocotones-, acompañadas de una tetera de cobre con las características abolladuras y en la parte derecha un plato llano vidriado de borde inclinado y ancho decorado en negro con un tema vegetal y justo a su lado una jarra de la tipología de las aceiteras y vinagreras de Salvatierra de los Barros, decorada con un hermoso y brillante vidriado verde oscuro que lleva dentro una pluma de pavo real como adorno.

El badajocense Manuel Fernández Mejías (1911-1989), fue un pintor con clara dedicación al género de la naturaleza muerta en el que llegó a destacar con una estética clásica, hasta que se embarcó en la corriente impresionista. Sus bodegones, definibles como cinegéticos, destilan una cierta influencia de A. Covarsí por lo que, además de las habituales comidas y vajillas, aparecen conejos, liebres, perdices, patos, zorros, gallos y peces de río que se mezclan en la composición con armas y cañas de pescar en un buscado desorden, sin dejar espacios libres, un verdadero *horror vacui*, en un espacio, una cocina, iluminadas desde una imaginada ventana desde la derecha, como lo hiciera F. Checa. Su estilo resulta naturalista y realista pero sin lograr las calidades de otros bodegonistas extremeños.

Fernández Mejías incluye en sus obras piezas de cerámica. De su producción destacamos, el *Bodegón de la costera* presidido por un estilizado azarcón de Salvatierra de los Barros y el *Bodegón del gallo* (fig. 17) en el que, en torno a un caldero sobre un estrevede preparado con leña de alcornoque, se compone una escena en la que aparecen todos los elementos del bodegón, incluyendo dos gallos, que se desangran sobre un plato blanco, un cesto con pimientos, una fuente con frutas y cuelgan de la pared del fondo, dos cuernos para aceite y vinagre. Sobre el poyete de la cocina, a la

izquierda, una aceitera decorada con “chorreones” de origen salvaterreño y junto a la pared, a la derecha, en el suelo, una tinaja pequeña fusiforme de boca ancha, de las que se fabricaban en Bailen decorada con “babero” en el borde que, seguramente, procede de la localidad onubense de Trigueros donde se producían hasta hace poco tiempo<sup>89</sup>.



Fig. 16: Antonio Beltrán Rivero, *Bodegón del plato de loza*

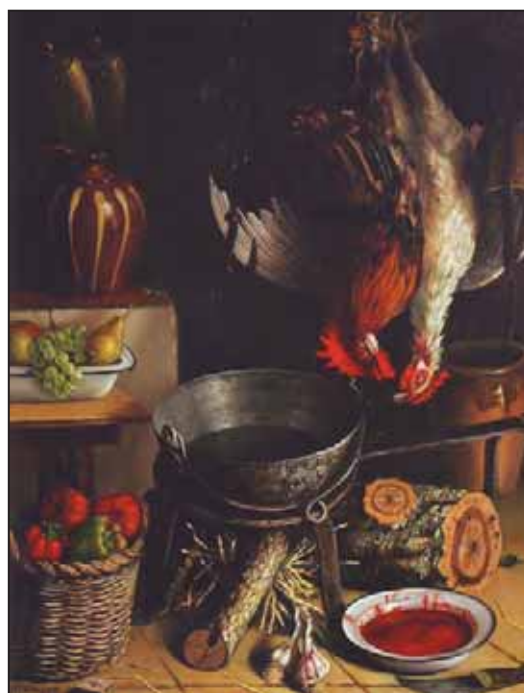


Fig. 17: Manuel Fernández Mejías, *Bodegón del gallo*

José María Collado Sánchez (1913-1981) nacido en La Garrovilla, también se inició en el mundo del arte en la escuela de Artes y Oficios de Badajoz con Adelardo Covarsí, más tarde en Madrid en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y, finalmente, en Valencia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. A su vuelta a Badajoz, fue Profesor de Pintura y Dibujo en la Escuela de Artes y Oficios, cargo que ocupó a la muerte de Covarsí, obtuvo la Cátedra de Dibujo del Instituto Bárbara de Braganza y desempeñó el cargo de Director del Museo de Bellas Artes de Badajoz<sup>90</sup>.

Collado fue un bodegonista de estilo clásico y academicista en el que destaca el cromatismo y el amontonamiento de los elementos, una suerte de *horror vacui* en el que las cerámicas, por su volumen, juegan un papel determinante. En un *Bodegón* de la Colección particular de Don Carlos Covarsí, una jarra de Talavera junto a una copa de cristal transparente llena de agua y una tetera de cobre protagonizan el cuadro

<sup>89</sup> CARRETERO PÉREZ, A. *et alii*. “Alfarería popular en...”, pp. 191-192; p.237, fig. XXII, 4 y p. 255, lám. XVI, 4.

<sup>90</sup> HERNÁNDEZ NIEVES, R. *La Naturaleza...*, p. 152.

que se completa con unas piezas de fruta sobre la mesa. En el *Bodegón* (fig. 18) del Museo de Bellas Artes de Badajoz, dos copas de cristal llenas de vino y agua, una naranja dentro de un pequeño lebrillo vidriado en blanco, en posición forzada, decorado en el interior con una línea quebrada al borde<sup>91</sup>, la aceitera adornada con “chorreones” -ambas piezas de Salvatierra de los Barros-, unas manzanas, una ramita de naranjo y una rosa componen una obra en la que el pintor mezcla planos, texturas y colores de forma un tanto abigarrada.



Fig. 18: José M<sup>a</sup> Collado, *Bodegón*

Leopoldo Gragera (1911-1995), nacido en Puebla de la Calzada, es un pintor ligado a una corriente costumbrista y regionalista heredada del romanticismo, preocupado por el dibujo, interesado por la figura humana, el pueblo, que hace presente en tipos populares y su realidad cotidiana, como la suya propia, ligada a la agricultura y la ganadería. Sus obras consiguen, mediante un adecuado uso de las luces y las sombras, un acertado modelado de los objetos<sup>92</sup>.

Sus bodegones, con fondos casi abstractos, está llenos de objetos de la vida diaria, familiares, adoptando un punto de vista alto para captar el entorno habitual de sus protagonistas que reflejan una situación de gestos estudiados mientras los elementos que les acompañan, mediante una pincelada suelta y un adecuado uso del color, dejan ver sus ricas texturas. Este esquema se repite en *Las niñas Joaquina y Manuela* (fig. 19), un retrato con cerámica en el que el pintor reproduce una aceitera de Salvatierra de los Barros con decoración de “chorreones”, que ya hemos visto en otras obras

<sup>91</sup> CARRETERO PÉREZ, A. et alii. “Alfarería popular en...”, p. 131; p. 227, Fig. XII, 3 y p. 253, Lám XIV, 2. El lebrillo se elabora en diferentes tamaños y decoraciones.

<sup>92</sup> Para profundizar en la obra de L. Gragera, Cfr. *Leopoldo Gragera (1919-1995). Catálogo exposición*. Textos: Amalia Gragera Alonso, Badajoz, 2014.

aunque ahora, como sucede en el *Bodegón con flores*, es un cacharro decorativo, un florero, donde apreciamos, comparándolos, como el estilo de Gragera evoluciona porque el dibujo que en sus inicios marcaba los contornos, va dando paso a contrastes fondo-forma menos acusados.

El último de los artistas a quien nos hemos acercado es Antonio Vaquero Poblador (1933-2004), un badajocense comprometido con su realidad y con su tiempo, se definirá a sí mismo como “un artista fluctuante entre el impresionismo y el expresionismo, casi siempre de tipo social, aunque rechazaba a los que durante los años sesenta se denominaron pintores sociales por puro snobismo”<sup>93</sup>. Para huir de este vacío esnobismo, Vaquero se inspiraba en la gente de la calle de su Badajoz natal, con los que se alegraba, lloraba, compartía sus dramas y hasta sus tragedias. Para expresar estos sentimientos, utiliza líneas negras delimitando los contornos que se rompen, a veces, introduciendo colores rojos, naranjas y amarillos que dan luz a las obras.

Los personajes de sus obras se representan de cuerpo entero o casi, aunque normalmente de frente. Así, en su sugerente dibujo a rotulador sobre papel, *Cacharrerero*, vemos una escena de la vida cotidiana elaborada a partir de trazos sueltos de gran fuerza expresiva. Como en su óleo *Alfarero* (fig. 20), el protagonista es un personaje estereotipado, un hombre mayor, que simboliza la experiencia en una profesión que se enseña y aprende de padres a hijos, rodeado de los objetos de su vida cotidiana con sus botas y su gorra y trabajando en la rueda o vendiendo el resultado de su tarea.



Fig. 19: Leopoldo Gragera, *Las niñas*



Fig. 20: Antonio Vaquero Poblador,

---

<sup>93</sup> Antonio Vaquero Poblador. *Exposición*. Textos: María Teresa Rodríguez Prieto, Badajoz, 2007, p. 63.



Nuestra investigación ha pretendido ser un humilde homenaje a Francisco de Zurbarán, autor de uno de los más hermosos bodegones cerámicos de la pintura universal y, al mismo tiempo, una aproximación a la evidente relación entre alfarería tradicional y las naturalezas muertas en la provincia de Badajoz en los siglos XIX y XX. Es evidente que no hemos pretendido, ni podido, ser exhaustivos por cuanto faltan, como hemos dicho, pintores y obras, pero aun sabiendo que esto es así, el hecho de que los cacharros que los pintores incluyen en sus obras, de forma específica en los bodegones, responden a objetos de la realidad cotidiana y de uso, son una fuente de información para el conocimiento de una actividad económica importante y, de paso, para profundizar en las relaciones humanas de una sociedad de la que éstos formaban parte.

El tema es, sin duda, apasionante, plantea toda una serie de posibilidades, abre caminos para estudiar una artesanía que, por mor de los cambios que se han producido en las costumbres y la tecnología, ha perdido importancia económica y lo que es, también, muy importante hace desaparecer un cultura material enraizada en la tradición, lo que supone perder nuestras señas de identidad. Recuperarlas es una tarea urgente, se lo debemos a quienes nos precedieron y no podemos olvidarlo.



# LA ADMINISTRACIÓN DE LA MEMORIA. FUENTE DE CANTOS Y ZURBARÁN, 1887-2014

*THE MANAGEMENT OF THE MEMORY. FUENTE DE CANTOS AND ZURBARÁN, 1887-2014*

## **Felipe Lorenzana de la Puente**

Sociedad Extremeña de Historia  
felilor@gmail.com

*RESUMEN: Desde que el ayuntamiento de Fuente de Cantos decidiera colocar en su fachada la lápida en recuerdo de Francisco de Zurbarán en 1887, hasta los actos del 350 aniversario de su fallecimiento en 2014, su villa natal ha tributado con variadas fórmulas y en momentos precisos su homenaje al pintor universal que viera nacer en 1598. Unas manifestaciones que, aunque dignas, han estado limitadas por la escasez de recursos y la escasa implicación de las instituciones extra-municipales en proyectos que ayuden verdaderamente a perpetuar su memoria y a conocer mejor su obra entre la ciudadanía.*

*ABSTRACT: From 1887, when Fuente de Cantos council put a stone plaque in memory of Francisco de Zurbarán on its façade, until 2014, year of the 350<sup>th</sup> anniversary of his death, his home town has paid tribute to his worldwide-known painter born in 1598 in various ways. Those occasions in which Fuente de Cantos has paid homage to Zurbarán were honourable, but also limited by a shortage of resources and involvement on the part of regional institutions in projects helping significantly to keep his memory alive and to bring his work closer to the people.*

XV JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS  
ZURBARÁN. 350 Aniversario de su muerte (1598-1664)  
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2013  
Pgs. 275-309  
ISBN: 978-84-606-9665-0



Con la muerte en 1675 de María de Zurbarán, nieta de Luis de Zurbarán y sobrina del pintor, desaparecen las referencias documentales sobre él o su familia en Fuente de Cantos. No cabe deducir de esto que esta villa olvidase a su más ilustre vástago, sino que las fuentes, escasas y con muchas lagunas, como se sabe, no nos proporcionan pistas sobre el recuerdo que de él aquí se tenía. De todas formas, si tal recuerdo no hubiera existido, no estaríamos sino constatando una realidad generalizada. Durante el Siglo de las Luces y del Racionalismo, la pintura barroca religiosa no obtuvo un reconocimiento suficiente como para promover estudios solventes que rescatasen a buena parte de sus artífices de un olvido seguro. Entre tales artífices olvidados se encontraba Zurbarán. El primer esbozo biográfico sobre su figura es de 1715, medio siglo después de su fallecimiento, y corresponde a Antonio Palomino, quien sin embargo habla de oídas (“tiénese por cierto...”), y así, sabe que es de Fuente de Cantos pero no puede precisar su fecha de bautismo ni tampoco atina en la de su fallecimiento, que situaba en 1662<sup>1</sup>. Fue el primero en desvelar su residencia en Sevilla y su paso por la Corte, y también el primero en estimar en grado muy notable su obra, pero introdujo errores e imprecisiones que con el tiempo se repetirán y se incrementarán con nuevos contenidos legendarios alejados de lo puramente demostrable.

Poco más se dio a conocer sobre Zurbarán en el siglo XVIII. En 1800, el *Diccionario Histórico* de Ceán Bermúdez añadió algunos datos importantes, como el de su bautismo, pero incrementó la nómina de yerros, basados en conjeturas contextuales, relacionados con su familia y su formación<sup>2</sup>. En pleno siglo XIX, los movimientos culturales vinculados al Romanticismo y el Historicismo vinieron a devolverle a la pintura barroca, y con creces, su verdadera y merecida dimensión, y entonces también renació el interés por Zurbarán. Pero lo que se seguía echando en falta eran estudios que clarificasen una biografía y un catálogo que continuaban siendo enormemente ambiguos a principios del siglo XX. Y es precisamente en este momento cuando se van a dar a conocer las primeras realizaciones monográficas sobre nuestro pintor: la exposición del Museo del Prado organizada por Salvador Viniegra en 1905 y el libro del extremeño José Cascales Muñoz, publicado en 1911: *Francisco de Zurbarán, su época, su vida y sus obras*. Se puede decir que a partir de entonces comienza realmente la reconstrucción de su vida y de su trayectoria artística bajo presupuestos científicos, lo que servirá de estímulo a las autoridades políticas para reivindicar su figura a través de iniciativas que, tal y como veremos a continuación en el ámbito local, suponen todo un ejercicio de administración de la memoria.

---

<sup>1</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, reed. de 1797, t. II,

<sup>2</sup> CEÁN BERMÚDEZ, J.A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. VI, pp. 44-52.

## I. SIGLO XIX: LA LÁPIDA DE JERÓNIMO SUÑOL

En su villa natal poco se podía hacer por rellenar las enormes lagunas que se tenían en relación al pintor en este siglo. El tiempo había borrado su memoria, los documentos precisos para reconstruirla e incluso las dos obras que presuntamente realizó según lo contratado en 1622, recordemos: el retablo con los misterios del Rosario para la iglesia parroquial y la decoración de unas andas para la Hermandad de la Madre de Dios. El ya citado Ceán Bermúdez visitaría la población antes de publicar su *Diccionario* en 1800 constatando “que no se halla pintura alguna de su mano en la villa de Fuente de Cantos”, ni tampoco documentos para seguirle la pista<sup>3</sup>.

Lo único que quedaba de Zurbarán en Fuente de Cantos era su recuerdo inmaterial, y antes de que esto también se perdiera definitivamente decidió el Ayuntamiento en torno a 1880-1881 encargar una lápida “en conmemoración del insigne pintor natural de esta villa D. Francisco de Zurbarán”. A tal efecto se destinaron quinientas pesetas de la tesorería municipal más lo recaudado en una suscripción popular que gestionaron directamente el pintor Nicolás Megía Márquez y su cuñado y varias veces concejal Timoteo Pagador y Rodríguez; en concreto, este último tenía el dinero de la tesorería y el primero el de la suscripción. En 1884, el alcalde, Antonio Naranjo, reclamaba a ambos los caudales que se habían puesto a su disposición, puesto que la obra no se había realizado<sup>4</sup>.

Nicolás Megía había nacido en Fuente de Cantos en 1845 y había estado pensionado por la Diputación de Badajoz para sendas estancias formativas en Roma y París, de donde regresaría en 1881 para establecerse en Madrid<sup>5</sup>. No sabemos si su cometido era realizar en persona la placa o derivar el trabajo a un escultor, ya que su especialidad era realmente, como se sabe, la pintura. El Ayuntamiento no menciona a Megía cuando en 1887 recibe la obra y liquida el último pago de su importe con Jerónimo Suñol, a quien erróneamente se le nombra Guillermo en las actas plenarias<sup>6</sup>. Pero lo más lógico es pensar que Megía recomendase a Suñol para tallar la placa y le instruyese en la composición de la misma, pues ambos se conocían bien por haber coincidido en Roma entre 1872 y 1875, moviéndose en los mismos círculos artísticos de la capital de España desde 1881. El escultor catalán, nacido en 1839, académico de San Fernando desde 1882, cuenta entre sus obras más destacadas las esculturas de Colón en Madrid y Nueva York, así como el sepulcro del general y presidente del gobierno Leopoldo O'Donnell en la iglesia del convento de las Salesas Reales, inter-

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>4</sup> Esta reclamación se repitió dos veces más en este año de 1884 y de nuevo en 1885: Archivo Municipal de Fuente de Cantos (AMFC), Libros de Actas del Pleno, Libro de 1884-1888, sesiones del 20-IV, 3 y 31-VIII-1884 y 15-III-1885. Agradecemos la ayuda prestada por D. José Luis Martínez y D. Joaquín Barquero en la consulta de los fondos del archivo.

<sup>5</sup> PIZARRO GÓMEZ, F.J. *Nicolás Megía Márquez (1845-1917)*, catálogo de la exposición, Badajoz, 2011, p. 39.

<sup>6</sup> AMFC, Libros de Actas del Pleno, Libro de 1884-1888, sesión del 21-VIII-1887.

viniendo también en la decoración de las fachadas del Museo del Prado y del Banco de España y proyectando el monumento de Alfonso XII en el Retiro<sup>7</sup>.

La lápida, realizada en mármol, llegó a la estación ferroviaria de Usagre en agosto de 1887. El alcalde, Francisco Carrascal y Gordillo, ordena su traslado a Fuente de Cantos y se acuerda que una “comisión de ornato público”, a la que se agrega el concejal Timoteo Pagador, emita un dictamen sobre cuál debería ser el lugar más conveniente para su colocación. Será la fachada de las nuevas casas consistoriales, cuyas obras no habían concluido aún, por lo que se aprovecha la llegada de la talla de Suñol para acometer su revoque y culminar así los trabajos de albañilería. A primeros de noviembre se subasta el proyecto de “enlucido, blanqueo y colores a la aguada de cal de la fachada de las casas consistoriales ... colocándose en la fachada y sitio acordado la lápida de Zurbarán”<sup>8</sup>. En junio del año siguiente las obras aún no habían concluido, pues se notifica por entonces la llegada de las lanchas labradas para la fachada<sup>9</sup>. Ninguna otra noticia sobre la lápida se escritura en el libro de actas municipales de 1888, y no se conserva el del 1889, pero es seguro que se colocaría a lo largo de este último año.

La obra contiene tres elementos en bajorrelieve: un retrato de perfil del artista, una paleta con pinceles orlada con una corona de laurel y el texto siguiente: “Francisco de Zurbarán. 1598 – 1662. Fuente de Cantos, su patria por él famosa, conságrale este recuerdo” (fig. 1)<sup>10</sup>. En cuanto al retrato, parece ser una variación del que pintase Francisco de Goya basándose a su vez en una fuente desconocida, por lo que realmente no se tiene certeza de su veracidad. El texto incluye una de las escasas convicciones que se tenían por entonces de su biografía: que Zurbarán había nacido en Fuente de Cantos, e indirectamente se nos dice que su villa natal había explotado esta circunstancia al ligar su fama a la del artista. La fecha de su defunción es inexacta, pues murió en 1664 y no en 1662, pero es la que habían aportado sus dos únicos biógrafos hasta el momento, Palomino y Ceán Bermúdez. Cascales, en su monografía de 1911, ya sabía que el artista continuaba vivo en febrero de 1664, al habersele localizado en una tasación de cuadros<sup>11</sup>. La fecha precisa de su defunción, 27 de agosto de ese año, fue obtenida por María Luisa Caturla cuando en 1950 halló en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid el inventario de bienes del artista<sup>12</sup>. Desde entonces hasta hoy tiempo ha tenido, desde luego, el Ayuntamiento para rectificar la

---

<sup>7</sup> <http://www.jeronimosunol.net/>

<sup>8</sup> AMFC, Libros de Actas del Pleno, Libro de 1884-1888, sesiones del 21-VIII, 4-IX y 6-XI-1887.

<sup>9</sup> *Ibidem*, 3-VI-1888.

<sup>10</sup> Todas las imágenes que contiene este trabajo, si no se indica otra cosa, pertenecen al autor.

<sup>11</sup> CASCALES MUÑOZ, J. *Francisco de Zurbarán, su época, su vida y sus obras*, Madrid, 1911, pp. 223-229.

<sup>12</sup> Hecho narrado por ella misma en su libro *Fin y muerte de Francisco de Zurbarán*, Madrid, 1964, pp. 5-10.

lápida, a no ser que se considere el error como un testimonio histórico que merece perdurar de las dificultades habidas para reconstruir la biografía de Zurbarán.



Fig. 1: Lápida conmemorativa de Zurbarán, realizada en 1887 y colocada en la fachada del Ayuntamiento de Fuente de Cantos en 1889. A la derecha, arriba, retrato de Zurbarán por Francisco de Goya, en el que supuestamente se basa el de la lápida. Abajo, el autor de la misma, Jerónimo Suñol (gentileza de Enrique Fernández)

La lápida es, pues, el primer recordatorio material de la figura de Francisco de Zurbarán que se instala en Fuente de Cantos, si bien para entonces el nombre de nuestro pintor ya se utilizaba para intitular un club social privado<sup>13</sup> y la calle principal de la villa. Fue el mismo ayuntamiento que trajo la lápida el que fijó los nombres de todos los viales en 1887, acordando denominar como Zurbarán la calle hasta entonces conocida como Llerena, así como la plaza que se forma en la confluencia de las calles Misericordia y Martínez, si bien esta última pasará a llamarse Plaza de Manuel Carrascal antes de la II República<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Se trata del Casino de Zurbarán; de su existencia da fe un vecino que declara en 1873 ser conserje de dicho casino: LAMILLA PRÍMOLA, J. *Fuente de Cantos: su historia con nombres y apellidos*, Badajoz, 2014, p. 219.

<sup>14</sup> AMFC, Libros de Actas del Pleno, Libro de 1884-1888, año de 1887, ff. 23v-24.



## II. SIGLO XX: LAS ESCULTURAS DE ZURBARÁN

La calle Zurbarán sí que mantuvo su nominación durante el reinado de Alfonso XIII y la República, no viéndose afectada por los frecuentes cambios en los nombres de los viales, sobre todo en ese último periodo. El proyecto de pavimentación se aprueba a finales de 1928, acordándose delimitar con claridad la parte de los peatones y la de los carruajes; las obras proseguían en 1932, junto a las de alcantarillado y renovación del alumbrado público, peatonalizándose por entonces definitivamente el tramo que confluye en la Plaza de la Constitución.

También durante el mandato de las corporaciones republicanas se talló la escultura en bronce de Zurbarán que se halla en el parque del mismo nombre. Se trata de una obra del escultor extremeño Aurelio Cabrera Gallardo, réplica de las que el mismo autor realizó para Sevilla y Badajoz. La estatua original fue una iniciativa del Ateneo sevillano, y en concreto del profesor y escritor Enrique Real Magdaleno; le fue encargada a Cabrera con la idea de presidir la entrada al Pabellón de Extremadura de la Exposición Iberoamericana de 1929, situado en el parque de María Luisa, de cuya junta directiva era miembro Magdaleno. La idea inicial era que dicha estatua tuviera tres emplazamientos: Sevilla en primer lugar (por la oportunidad del momento), Badajoz y Fuente de Cantos. Contribuyeron en su realización, entre otras instituciones y particulares, esencialmente extremeños, la Diputación de Badajoz y el ayuntamiento de la capital con mil y dos mil pesetas respectivamente<sup>15</sup>. No obstante, la fecha de realización que aparece grabada en su base es la de 1930 y no fue recibida por el ayuntamiento hispalense hasta 1932, siendo invitada al acto la corporación municipal de Fuente de Cantos, presidida entonces por José Lorenzana<sup>16</sup>. Sobre 1950 fue trasladada desde el citado parque a la Plaza de Pilatos, donde aún se encuentra, aunque sin sus pinceles primitivos, tantos y tan largos, que quizá hubo de modificar el propio autor para evitar o reparar actos de vandalismo; de hecho, tampoco los tienen así las versiones de Badajoz y Fuente de Cantos. Su pedestal cúbico de forma trapezoidal presenta cuatro bajorrelieves, igualmente labrados por Cabrera: en uno está la Torre de Espantaperros de Badajoz (no pocos yerran al identificarla con la Torre del Oro sevillana) y su supuesta casa natal, en un segundo el arco de la Macarena de Sevilla, en un tercero la figura de Santa Casilda (reproducción de la del cuadro del pintor del Museo del Prado) y en el que resta el escudo de Fuente de Cantos (fig. 2). La obra fue restaurada durante el verano de 2007. El autor, al describir su obra,

---

<sup>15</sup> BARRAGÁN-LANCHARRO, A.M. "Fuente de Cantos a principios del siglo XX (1900-1931), *Actas XI Jornada de Historia de Fuente de Cantos*, Badajoz, 2011 (pp. 11-149), pp. 130-131.

<sup>16</sup> AMFC, Libros de Actas del Pleno, libro de 1931-1932, sesión del 26-V-1932: "Dada cuenta de una carta e invitación del Presidente de la Comisión gestora del monumento a Zurbarán en Sevilla, se acordó que el señor alcalde asista el próximo domingo a las once al acto de la entrega de dicha obra al Ayuntamiento de dicha ciudad".

señalaba que en el casquete esférico sobre el que se levanta el pedestal “puede grabarse el plano de Fuente de Cantos”<sup>17</sup>. ¿Alguna vez lo estuvo?

Aurelio Cabrera había nacido en el municipio badajocense de Alburquerque en 1870, formándose en Badajoz y en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Hombre polifacético, fue escultor, pintor, restaurador, arqueólogo y profesor de talla y carpintería en la Escuela Superior de Artes Industriales de Toledo, de la que sería director, ciudad en la que fue fusilado por las tropas franquistas en 1936. Las esculturas de Zurbarán las ejecuta, pues, en plena madurez artística, aunque ya antes había realizado otros proyectos de monumentos públicos dedicados a Balboa, Espronceda, Hernán Cortés y a los soldados caídos en Cuba y Filipinas<sup>18</sup>.

Cabrera posiciona a Zurbarán de pie, con la pierna izquierda adelantada, como en ademán de acercarse y a la vez impregnarse del modelo que está dibujando. Porta en su mano izquierda una enorme paleta con uno o varios pinceles (depende de la versión) y en la derecha el pincel con el que está trabajando. Sorprende que el autor le hiciera llevar una espada al cinto, un atributo más propio de la hidalguía que de los artesanos, en cuyos gremios quedaban encuadrados (Zurbarán con poco entusiasmo, como sabemos) los artistas del Barroco. La realización angulosa de los tejidos y del semblante del retratado constituye una aportación vanguardista para la época, recordando, quizá no por casualidad, al estilo cubista, estilo cuyos adeptos afirmaban inspirarse en las obras del pintor de Fuente de Cantos. Cabrera, no obstante, rechazó siempre su acatamiento a cualquier corriente artística, aunque declaraba que había intentado sintetizar en esta obra concepciones distantes en el tiempo a fin de incardinar el personaje histórico en la modernidad del siglo XX: “... procuré armonizar el pasado con el presente, uniendo la forma real del personaje, tal y como me la imagino, al concepto ideal que por sus méritos excepcionales podemos formar”. ¿La forma real del personaje? En estas mismas declaraciones a la prensa, el escultor añadía que las facciones del rostro estaban basadas en el retrato “de un obispo joven que figuró en la pasada Exposición Iberoamericana de Sevilla, en el cual la crítica y los inteligentes vieron sin duda el fiel autorretrato de Zurbarán, y para su perfil agudo, cortante, a las que caracterizan a uno de los personajes que aparecían detrás de la figura del emperador Carlos V en su cuadro portentoso de *La apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, tenida por verdadero autorretrato del autor”. Así pues, este rostro de Zurbarán también está basado en lo que hoy se consideran meras conjeturas. El resto del cuerpo lo imaginó de contextura fuerte, vivaz y sereno, pero más bien corto, como los eran las figuras de sus cuadros, y para la vestimenta intentó otra síntesis,

---

<sup>17</sup> “La estatua de Zurbarán, que ha de erigirse en Sevilla, Badajoz y Fuente de Cantos. Interesante autocrítica”, *El Castellano. Diario católico de información*, 7 de agosto de 1931 (<http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/CECLM/ARTREVISTAS/Toledo/Castellano/Pdf/6951.pdf>).

<sup>18</sup> BAZÁN DE HUERTA, M. *Aurelio Cabrera Gallardo (Alburquerque, 1870 - Toledo, 1936)*, colección Biografías extremeñas nº 12, Badajoz, 1992; HERNÁNDEZ NIEVES, R. *Museo de Bellas Artes de Badajoz. Catálogo de esculturas, muebles y otras piezas*, Badajoz, 2006, pp. 44-51.

esta vez entre la humildad y la distinción, cualidades que él consideraba inherentes a los extremeños, y que tantas veces observó en los cuadros del pintor<sup>19</sup> (fig. 2).



Fig. 2: Estatua de Zurbarán en la Plaza de Pilatos de Sevilla, obra de Aurelio Cabrera.

A su derecha, personaje de la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, de Zurbarán (Sevilla, Museo de Bellas Artes) cuyo perfil toma el escultor como referencia para tallar el rostro.

Abajo, aspecto original de la estatua en 1932 (<http://exposicioniberoamericana desevilla1929.blogspot.com.es/>).

A la izquierda, relieve del escudo de Fuente de Cantos en el pedestal.

Por las mismas fechas se colocó la escultura de Badajoz en la Plaza de Cervantes, también conocida como de San Andrés, siendo el pedestal sobre la que se erige obra del marmolista Ángel Zoido, casi de igual forma que el sevillano pero liso, con dos inscripciones: en la delantera figuran las fechas 1598-1662, y en el reverso el texto: “Erigido por suscripción pública en 1932 por iniciativa de los artistas extremeños”

<sup>19</sup> “La estatua de Zurbarán...”

(fig. 3). Esta obra repite, pues, el error de la lápida de Fuente de Cantos al anotar la fecha de la muerte, y eso que ya se sabía de sobra que Zurbarán aún no había pasado a mejor vida en 1662. De hecho, Cabrera había grabado en la base del pedestal de Sevilla la fecha del óbito con un interrogante (166?). Este pedestal de Badajoz costó más de seis mil pesetas, pero Cabrera no cobró por su trabajo como agradecimiento a la formación que había recibido en la Academia Municipal de Dibujo (hoy Escuela de Artes y Oficios Artísticos Adelardo Covarsí). El 15 de julio de 1932 se llevó a cabo el montaje y el domingo 28 de agosto se inauguró solemnemente con la asistencia de las autoridades, tocó la banda municipal y hubo numeroso público<sup>20</sup>. El ayuntamiento fuentecanteño participó en este proyecto doblemente: otorgó un donativo de ciento cincuenta pesetas (solicitado por la Comisión Gestora del monumento), lamentando no poder ser más generoso debido a la “mala situación económica en que se encuentra”, y asistió a su inauguración enviando a dos concejales a Badajoz, quienes de paso harían gestiones ante el gobernador civil para buscar solución al problema que realmente interesaba en ese momento: el paro obrero<sup>21</sup>.



Fig. 3: Estatua de Zurbarán en la Plaza de Cervantes de Badajoz, obra igualmente de Aurelio Cabrera

Finalmente, la escultura de Fuente de Cantos se realizó en 1934 y fue adquirida por el potentado y mecenas local Felipe Márquez Tejada, quien ya había contribuido con quinientas pesetas a la realización de la estatua sevillana<sup>22</sup>. En septiembre de este

---

<sup>20</sup> <http://josergonzalezrico.blogspot.com.es/2011/08/conoce-badajoz-monumento-franciscode.html>. También en <http://www.badajozayeryhoy.net/esculturas%20de%20ayer/zurbaran/zurbaran.html>.

<sup>21</sup> AMFC, Libros de Actas del Pleno, libro de 1932, sesiones del 13-II, 27-VIII y 3-IX.

<sup>22</sup> BARRAGÁN-LANCHARRO, A.M. “Fuente de Cantos a principios del siglo XX...”, p. 132.

mismo año, Magdaleno remite al ayuntamiento un cuadro de cerámica con el retrato de Cabrera (actualmente en paradero desconocido) y le solicita que esta tercera escultura, que ya se hallaba en la población, se colocase “en el punto más visible de la localidad, para honra del pueblo donde nació tan excelso pintor”<sup>23</sup>. Se daba por hecho, pues, que Márquez Tejada, quien muere este mismo año, o bien sus sucesores, cederían la obra a la villa. Sin embargo, la instalación en lugar público de la estatua no se verificará hasta varios años más tarde, quedándose mientras tanto en el domicilio familiar del adquirente, esperando, lo más seguro, como en general hicieron las clases altas por su desconfianza hacia la República, a que viniesen vientos políticos más favorables<sup>24</sup>.

En efecto, en mayo de 1937 los herederos de D. Felipe hicieron cesión de la escultura al Ayuntamiento, gobernado entonces por la comisión gestora impuesta por las autoridades franquistas y cuyo presidente era Pedro Jesús Córdón. La donación se aceptó con la condición de construir un monumento sobre el que fijar la estatua en la Plaza del 13 de Septiembre, que pasaría a llamarse Plaza de Zurbarán, plaza en la que se ubicaba la residencia de los donantes, diseñada por Aníbal González, el arquitecto de la sevillana Plaza de España. Era también condición expresa que el monumento no podría trasladarse a otro lugar sin contar con la autorización de aquellos, los cuales podrían exigir la devolución de la obra si en algún momento “no se tuvieran con ella las consideraciones de ornato y honores merecidos”, pagando el consistorio los gastos de restauración si se diera el caso<sup>25</sup>.

Los trabajos de instalación se inician a finales del año siguiente, cuando el municipio acuerda que el maestro de la villa, José Rey Gallardo, se traslade a Zafra para adquirir las planchas de mármol y otros materiales destinados al monumento, procediéndose de inmediato a realizar unas obras que debieron concluir en lo esencial en el verano de 1939. No hubieron de ser gran cosa, de hecho sobraron mil pesetas del dinero presupuestado<sup>26</sup>. La prensa se hace eco de la noticia en enero de 1940, indicando que “acaba de aderezarse el monumento erigido en la Plaza de Zurbarán en memoria del esclarecido hijo de esta villa, Francisco de Zurbarán” cedido por la viuda de Márquez, “la virtuosa dama” Rosario López Megía, con la condición de que se instalase donde está. Añade que “el monumento es muy bello, mide unos dos metros, con peso de unos ochocientos kilos”, lo cual nos confirma la modestia de la obra, añadiendo que es “de un gran parecido con el original, según fotografías del gran pintor”, lo cual no deja de ser sorprendente (¡fotografías del pintor!). Para concluir, el periodista o el corresponsal sentencia: “Felicitémonos de la bellísima

---

<sup>23</sup> AMFC, Libros de Actas del Pleno, libro de 1934, sesión del 20-IX.

<sup>24</sup> Agradecemos a D. José Lamilla Prímola la información sobre el año de la muerte del donante.

<sup>25</sup> AMFC, Libros de Actas del Pleno, libro de 1937, sesión del 26-V.

<sup>26</sup> *Ibidem*, libro de 1938, sesiones del 19-XI (traslado a Zafra del maestro de la villa), 26 (abono de jornales) y 30-XII (pago de materiales); libro de 1939, sesión del 24-VII (baja de mil pesetas en la terminación del monumento).

estatua, admirablemente acondicionada con que cuenta esta villa, que favorece su ornato y da la sensación de progreso que se nota en los pueblos de la España de Franco”<sup>27</sup>.

Pero la España de Franco decidió muy poco tiempo después, sin consultar a la virtuosa viuda de Felipe Márquez, que aún vivía, o a sus herederos, que la estatua se trasladase a otro sitio para dejar su lugar al monumento que patentizaba la consagración de Fuente de Cantos al Sagrado Corazón de Jesús, pero que en realidad no significaba sino la celebración de la victoria de los *nacionales* en la Guerra Civil. En efecto, en septiembre de 1940 se acuerda, a propuesta del alcalde, Federico García Romero, que la estatua “del insigne hijo de esta localidad Don Francisco de Zurbarán” sea colocada en el Paseo del Generalísimo Franco, aprobándose los gastos para derribar el pedestal y construir uno nuevo, en total 1.650 pesetas. En el mismo pleno donde se tomó este acuerdo se decide erigir la cruz de los caídos en la plaza ahora llamada de los Mártires y la estatua del Sagrado en la de Zurbarán<sup>28</sup>. Se actuó con una celeridad inaudita, pues estos dos monumentos fueron inaugurados el domingo 27 de octubre a las once de la mañana, con la presencia de las primeras autoridades religiosas, militares y políticas de la provincia: el obispo, el gobernador civil, el comandante de la guardia civil y el vicepresidente de la Diputación, entre otros<sup>29</sup>.

La reubicación de Zurbarán en el paseo anejo a la carretera nacional 630 se hizo por esas mismas fechas. Se invirtieron dos días en el traslado, pasando la noche nuestro pintor a mitad de camino, en la confluencia de las calles Isabel la Católica y Riego<sup>30</sup>. Su nuevo pedestal hubo de ser aún más modesto que el que tenía antes, pues la cantidad presupuestada fue escasa y la realmente invertida menor aún. Entre los materiales adquiridos figuran la cal, la arena, los ladrillos y unos “polvos negros”, pero no mármol ni piedra ornamental<sup>31</sup>. ¿Por qué no se utilizaron las planchas de mármol adquiridas en Zafra el año anterior? Nos da la impresión de que éstas fueron destinadas, una vez readaptadas, a la cruz de los caídos de la plaza de los Mártires, dada la celeridad con la que se erigió, de forma que cuando se colocó tras ser confeccionada por el marmolista de Zafra Sabán Gil, el pedestal ya estaba situado en el centro de la plaza, sin que se explique la procedencia de sus materiales. Las planchas de granito que actualmente tiene el pedestal de Zurbarán hubieron de ser emplazadas en 1964. Ninguna noticia contienen las actas municipales de ese año

---

<sup>27</sup> Diario *Hoy*, 2 de enero de 1940. La noticia ha sido transcrita por Antonio M. BARRAGÁN-LANCHARRO en su ya citado artículo “Fuente de Cantos a principios del siglo XX...”, pp. 133-134.

<sup>28</sup> AMFC, Libros de Actas del Pleno, libro de 1940, sesión del 12-IX.

<sup>29</sup> BARRAGÁN-LANCHARRO, A.M. “Algunas notas acerca de la institucionalización del régimen franquista en Fuente de Cantos en 1937”, *Actas IX Jornada de Historia de Fuente de Cantos*, Badajoz, 2009 (pp. 221-255), pp. 251-253.

<sup>30</sup> Noticia basada en testimonios orales y que debo, de nuevo, a la generosidad de D. José Lamilla.

<sup>31</sup> AMFC, Libros de Actas del Pleno, libro de 1940, sesiones del 25-IX, 10 y 25-X y 11-XI (aprobaciones de pagos de jornales y materiales para el pedestal de Zurbarán).

sobre este particular, pero sí disponemos de testimonios oculares coetáneos y de la leyenda in situ de su parte frontal: “A Francisco de Zurbarán. Su pueblo natal. Restauración III Centenario. MCMLXIV” (fig. 4).



Fig. 4: Escultura de Zurbarán en Fuente de Cantos, realizada en 1934. A la derecha, arriba, fotografía de su autor, Aurelio Cabrera (<http://memoriaalburquerque.blogspot.com.es>). Abajo, su adquiriente, D. Felipe Márquez Tejada, retratado por Nicolás Megía.

Y ahí sigue la estatua en la actualidad. En 1980 la Delegación Provincial del Ministerio de Cultura sugirió con toda razón al Ayuntamiento su traslado a un mejor emplazamiento, negándose éste aduciendo que donde estaba era vista por todos los forasteros<sup>32</sup>. La verdad es que en la actualidad se ve poco, pues está semioculta por el arbolado, y los forasteros apenas pasan ya por el lugar desde que se construyó la autovía A-66. A nuestro modesto entender, la escultura debería ser devuelta a su localización original, la plaza de Zurbarán, por respeto al deseo del donante y por

---

<sup>32</sup> *Ibídem*, libro de 1980, sesión del 29-II.

respeto al pintor homenajeado, merecedor sin duda de hallarse más próximo a sus paisanos y en un espacio público potencialmente atractivo, una vez, claro está, que se remedie el desatino urbanístico que supone tener en su centro una escultura sin ningún valor artístico (de hecho, es mucho más meritorio el pilar cerámico donde se asienta) ni significación popular, tapada además por palmeras, farolas, reclamos publicitarios y contenedores de basura en nada edificante mezcolanza (fig. 5).



Fig. 5: Fuente de Cantos. Aspecto de la Plaza de Zurbarán, antigua ubicación de la estatua del pintor, sustituida en 1940 por la del Sagrado Corazón. Detrás, en tonos más oscuros, la casa de Felipe Márquez, donante de la obra

Existen en Fuente de Cantos otras dos esculturas de Zurbarán, ubicadas en espacios públicos interiores. Nos referimos, en primer lugar, al busto confeccionado en 1998 con motivo del IV Centenario por el prestigioso escultor y pintor Ángel Luis Pérez Espacio, de padres fuentecanteños. Se trata de una original composición en la que el artista asoma medio cuerpo desnudo alzando la cabeza hacia su modelo con gesto poderoso y arrobado, “acometedor pero reflexivo ante la observación fervorosa del natural”, como diría Aurelio Cabrera, mientras sostiene paleta y pincel. El autor se inspira para tallar las facciones en la escultura de aquel, pero, según su propio testimonio comunicado al que esto escribe, contó con un modelo real en la persona de un vecino de Badajoz de gran parecido a nuestro Zurbarán con el que se encontró casualmente en un centro comercial, el cual se mostró dispuesto a colaborar con el escultor. Labrada en resina de poliéster y fibra de vidrio, se presentó en Fuente de



Cantos con motivo de una exposición monográfica de esculturas del autor, siendo entonces adquirida por el Ayuntamiento y destinada al Centro de Interpretación de Zurbarán, donde figura, sin duda, como la pieza más valiosa (fig. 6); merecedora, creemos, de fundirse en bronce y ajustarse a un soporte más adecuado.

La segunda pieza escultórica, y última en ingresar en nuestro patrimonio artístico, pues fue recibida por el Ayuntamiento el 15 de agosto de 2006, es el busto en chapa corten y bronce donado y forjado por el también fuentecanteño José María Iglesias Martínez, que estuvo afinado en Cataluña. Según informa la leyenda que le acompaña, la obra fue proyectada y montada por Juan Manuel Iglesias Cerdá, el diseño y maquetación corresponden a Pedro Castaño Gallardo y el soldado a José Coca López, tarea efectuada en el taller de Miguel Ángel García Llorente. De la coordinación se ocupó José López León, fundador de la Asociación Cultural Zurbarán de Badalona. Se encuentra en el Centro de Información Cultural y Turística y se trata, en definitiva, de una hermosa ofrenda de la emigración fuentecanteña a su localidad de origen, unidas ambas partes por el recuerdo de Zurbarán (fig. 7).



Figs. 6 y 7: Bustos de Zurbarán de Ángel Luis Pérez Espacio (izquierda), en el Centro de Interpretación del pintor Zurbarán; y de Pedro Castaño / Juan Manuel Iglesias (derecha), en el Centro de Información Cultural y Turística, ambos en Fuente de Cantos

### III. BUSCANDO A ZURBARÁN. OTRAS ACTUACIONES DURANTE EL FRANQUISMO

El régimen franquista potenció una vuelta a la tradición y la revalorización de los episodios más significativos de nuestra historia cultural, además de favorecer la recuperación del estado confesional católico, todo lo cual colocó a Zurbarán en un

lugar privilegiado entre los artistas españoles. Por fin despegan los estudios científicos sobre el pintor gracias a las investigaciones de María Luisa Caturla, Bernardino de Pantorba y el hispanista Martín Soria, entre otros, algunos de los cuales concretan su interés por conocer de cerca el contexto vital del artista, acudiendo a investigar a Fuente de Cantos y a Llerena. Su localidad natal se hace eco de este renovado interés por Zurbarán y advierte, por una parte, lo mucho que le queda por hacer si quiere asumir dignamente el papel de patria de Zurbarán, pero por otra se ve impotente para estimular actuaciones realmente relevantes, si es que no deriva en derechura hacia conductas completamente erráticas.

Los comienzos del nuevo régimen en Fuente de Cantos no fueron precisamente ejemplares en relación al pintor. La Comisión Gestora que sustituyó a la corporación republicana en agosto de 1936 abrió al tráfico rodado la calle Zurbarán (al año siguiente volverá a peatonalizarla) y finalmente le cambió el nombre por el del Capitán Navarrete, el capitán de la guardia civil que “libertó a este pueblo del yugo marxista”, según rezaba la extinta placa cerámica situada en el atrio de la iglesia parroquial; incluso se encargó un rótulo en azulejos para hacer aún más visible el cambio<sup>33</sup>. De todas formas, ni Zurbarán ni Navarrete; el pueblo siguió llamándola calle Llerena. Ciertamente es que antes se había acordado darle su nombre a la Plaza del 13 de septiembre (fecha del golpe de estado del general Primo de Rivera en 1923), que por otra parte siempre se ha conocido y se conoce como *Altozano*, con motivo de la fijación en ella de su estatua, pero ya hemos visto que la misma fue luego desterrada a la carretera en un nuevo acto de acatamiento a las prioridades del régimen franquista.

Hubo de ser la política y no los sentimientos los que causaron tales afrentas a Zurbarán, pues en apariencia las autoridades municipales lo seguían teniendo en alta estima. Así, una de las razones que expuso el alcalde y farmacéutico Federico García Romero al pedir para la corporación municipal el tratamiento de Excelentísima fue el haber sido Fuente de Cantos cuna de Zurbarán, claro que otro de los méritos aducidos nos lo vuelven a enfrentar en un mismo plano a la coyuntura política:

“por ser esta población cabeza de partido judicial, cuna del eximio Zurbarán, gloria del arte pictórico español y del también ilustre pintor Nicolás Megía, tener más de diez mil habitantes y haber sido una de las poblaciones españolas que más sufrieron con los desmanes y crueldades de la horda roja”<sup>34</sup>.

Ya en los estertores del régimen, el alcalde Garfías Olivera terminaba su discurso de toma de posesión ante el gobernador civil con esta rima que denota de nuevo la

---

<sup>33</sup> *Ibíd.*, libro de 1937, sesión del 5-VII: “Ya que han desaparecido las circunstancias extraordinarias que motivaron abrir al tránsito rodado por la calle Zurbarán, se acuerda volverla a cerrar al indicado tránsito, colocando unos postes indicadores, aparte de los que ya se encuentran con arreglo al código de circulación”; sesión del 20-VII: cambio en los nombres de los viales y acuerdo de encargar un azulejo para rotular la calle Capitán Navarrete.

<sup>34</sup> *Ib.*, libro de 1941, sesión del 25-X.

filiación zurbaranesca de los alcaldes franquistas: “Estamos en la tierra de Zurbarán, un hombre que con una paleta y pinceles dio lecciones de armonía para la pintura mundial”. Otra cosa es lo que hicieron en la práctica y cómo lo hicieron.

El caso es que D. Federico, por ejemplo, quiso en 1942 adornar el ayuntamiento con copias de cuadros de Zurbarán, habida cuenta de la imposibilidad de hacerse con originales. El acuerdo tomado deja constancia de la satisfacción que producía la revalorización de la figura del artista a comienzos de los años cuarenta:

“Teniendo en cuenta los señores vocales reunidos que el edificio municipal que constituye la casa Ayuntamiento de esta población carece en absoluto de cuadros auténticos del eximio Zurbarán, gloria del arte pictórico español, natural de esta ciudad, que se siente orgullosa de la universal admiración que dentro de nuestra querida Patria y fuera de ella han producido sus admirables tablas y lienzos, que como obras inseparables en su arte dejó durante su existencia...”

El encargo de las copias tenía como propósito efectuar “un justo homenaje a su memoria y como tributo de admiración y gratitud que le rinde su pueblo natal”. El gasto aprobado fue de 1.222 pesetas y se liquidó antes de concluir el año, por lo que las obras hubieron de llegar por entonces<sup>35</sup>. No se detalla cuántos ni cuáles fueron los cuadros, ni el nombre del copista, pero deben ser las tres magníficas tablas que en los años ochenta formaron parte de la decoración del Museo Zurbarán de la calle Águilas, almacenadas sin cuidado alguno cuando se redactaba este trabajo en los altos de la Casa de la Cultura, acusando bastante deterioro. Las tres son copias de obras realizadas por el maestro para la Cartuja de Jerez y que hoy se encuentran en el Museo de Cádiz: *San Lorenzo*, *San Bruno* y el *Beato John Houghton*; por detrás figura el texto “copia al óleo tomada directamente del original”, y sólo en el tercero de los citados se añade el nombre del copista: “M. López Gil”.

Se trató de una elección idónea, pues Manuel López Gil fue un gran pintor y restaurador gaditano, nacido en 1906, que trabajó en el Museo de Cádiz, lo que explica la selección de las obras, de hecho fue él quien restauró los zurbaranes de la cartuja jerezana ahí expuestos en los años sesenta. Llegó a ser catedrático de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Sevilla y de Madrid y colaboró con César Pemán en sus investigaciones sobre Zurbarán. Falleció en Madrid en 1990 tras ser atropellado por un vehículo<sup>36</sup>.

En el salón de plenos del Ayuntamiento figuran actualmente tres copias de cuadros de Zurbarán ejecutadas por Pérez Espacio en 1981 por encargo del Ayuntamiento: *Santa Margarita*, *Santa Úrsula* y el *Niño Jesús con la corona de espinas en el*

---

<sup>35</sup> Ib., libro de 1942, sesiones del 27-VII y 30-XI.

<sup>36</sup> *Hoja del Lunes*, Cádiz, 6 de septiembre de 1971, entrevista a M. López Gil ([http://gaveta.prensacadiz.org/data/media/HOJA\\_DEL\\_LUNES\\_OCR/HL71/pdf/HL71-328.pdf](http://gaveta.prensacadiz.org/data/media/HOJA_DEL_LUNES_OCR/HL71/pdf/HL71-328.pdf)). Más información la hallamos en <http://www.lavozdigital.es/cadiz/v/20110227/cadiz/manuel-lopez-pintor-restaurador-20110227.html>. Sobre sus restauraciones, vid. BUCES, J.A. (Ed.) *Zurbarán. Estudio y conservación de los monjes de la Cartuja de Jerez*, Madrid, 1998, pp. 143 y ss., entre otras.

*hogar de Nazaret*. Otras copias de obras de Zurbarán en el museo de la calle Águilas son *La visión de San Pedro Nolasco* y el *Bodegón de cacharros*, ambos de 1986, y al menos el último donado por el Banco de Extremadura, según figura en el bastidor. En 2014 el Ayuntamiento adquirió otros seis cuadros, bien copias o interpretaciones de obras de Zurbarán, tras concurso público.

Volviendo a los cuarenta, existe alguna noticia suelta sobre las ayudas otorgadas por el consistorio a los estudiantes de pintura mediante becas y pensiones. No es extraño que el municipio ayudase de algún modo a estudiantes de familias necesitadas que destacaban en los estudios para continuarlos fuera de la población; de ello nos informan las actas municipales en numerosas ocasiones. El primer beneficiado por sus cualidades artísticas del que tenemos conocimiento es José Martín, quien en abril de 1931 consultó a la nueva corporación republicana si le mantenía la subvención por otro año; ante la respuesta positiva, aquel, agradecido, se ofreció a trabajar gratis en las oficinas municipales durante el verano y a elaborar un cuadro alegórico de la República, el cual, si se hizo, ya ha desaparecido<sup>37</sup>. El 1945 el agraciado con una pensión era Diego Guerrero Matamoros, y al fallecer este año la solicita Rafael Becerra, quien estudiaba música en Badajoz ocupando la plaza que le correspondía al Ayuntamiento en el Asilo de la Diputación, pero se le niega por no haber constancia de que estuviese tan adelantado en pintura como en música: “[la pensión] solo debe concederse para apoyar a personas de inteligencia o aptitud privilegiada y de notable aprovechamiento carente de recursos”. No tenemos constancia de que la beca se renovase.

De las estancias de María Luisa Caturla en Fuente de Cantos tampoco tenemos noticias directas. Sabemos que una de ellas ocurrió en 1951, pronunciando una conferencia titulada “Homenaje a Zurbarán”<sup>38</sup>. La concesión que el Ayuntamiento le hizo de Hija Adoptiva de Fuente de Cantos en 1951 la trataremos más adelante, ahora tan sólo queremos indicar que este reconocimiento ya lo había otorgado antes el municipio al capitán Navarrete en 1937 y al párroco Manuel Alemán en 1945<sup>39</sup>, personas muy significadas del régimen franquista que bien poco, más bien lo contrario (fueron actores influyentes en el traslado de la escultura de Zurbarán, por ejemplo, por no hablar de otras actuaciones ajenas a la temática que tratamos aquí), hicieron por el pueblo. Pero las prioridades, de nuevo, estaban claras.

Nada se hizo, o al menos nada consta en la documentación revisada, para celebrar el tercer centenario de la muerte de Zurbarán en 1964 (gracias a María Luisa Caturla no se hizo dos años antes), que es cuando el artista recibe el reconocimiento definitivo por su obra en todo el mundo. Excepto, como ya se ha indicado, restaurar la

---

<sup>37</sup> AMFC, Libros de Actas del Pleno, libro de 1931, sesión del 26-IV.

<sup>38</sup> Agradecemos la notificación de este dato a Odile Delenda, quien lo ha obtenido del archivo particular de María Luisa Caturla.

<sup>39</sup> AMFC, Libros de Actas del Pleno, libros de 1937, sesión del 4-VIII, y de 1945, sesión del 12-VI.

estatua exiliada y también solicitar la construcción de un nuevo grupo escolar que llevaría el nombre del pintor de Fuente de Cantos. Agotaba sus últimos años de alcalde García Romero y usa ahora a Zurbarán como coartada para lograr subsanar las enormes deficiencias que tenía el municipio en educación pública, aunque de la lectura de la propuesta pueda deducirse que esto último carecía de interés:

“Informa la Presidencia que celebrándose en el presente ejercicio el tercer centenario de la muerte del ilustre hijo de este pueblo, el eximio pintor Francisco de Zurbarán, consideraba oportuno formular la presente propuesta de que se solicite del Ministerio de Educación Nacional la construcción de un Grupo Escolar conmemorativo, que además de perpetuar la memoria de tan relevante figura de la Historia de la Pintura española, sería un merecido homenaje más en este tercer centenario de su muerte”<sup>40</sup>.

Aunque la resolución favorable de Madrid para construir un grupo escolar de ocho unidades vino en 1966, eximiendo además al Ayuntamiento de efectuar su aportación económica, aunque no de ceder los terrenos precisos, en lo que se tomó su tiempo, la edificación no se entregó hasta 1972, eso sí, con desperfectos alarmantes y con la clara conciencia de que era insuficiente para atender las necesidades educativas, por lo que este mismo año se resolvió crear un nuevo grupo de otras ocho unidades (fig. 8). El colegio, ya muy mejorado, también sufrió su propio destierro, siendo desalojado a peores instalaciones para dejar paso a la sección delegada del instituto de secundaria en 1998, el año del cuarto centenario del nacimiento del pintor al que se quería homenajear con esta realización. Otra actuación lamentable.

A falta de actos ostentosos con asistencia de autoridades importantes, en agosto de 1964 Fuente de Cantos recibió la visita de un entonces desconocido periodista llamado Francisco Umbral. Buscando a Zurbarán mientras se abrasaba por las calles del pueblo, visualizó la lápida de la fachada del Ayuntamiento, la partida de bautismo (ya ni eso tenemos, pues fue expoliada por el arzobispo García Aracil en 2013), las copias de los monjes de Zurbarán encargadas a Manuel López Gil y que encontró colocadas en el despacho del alcalde para su propia contemplación, la pila bautismal y la presunta casa natal de la calle Águilas, antes Barrigas, cuyo dueño le confiesa: “ahora se habla de instalar aquí un pequeño museo de Zurbarán”. Años después, el consistorio adquiere la casa en una nueva decisión absurda, pero habrán de pasar veinte años para que el museo se materialice y otros veinte para que se cierre por peligro de derrumbe. El periodista, desolado, concluye: “Badajoz y Fuente de Cantos y toda la provincia saben que hay que hacer algo más por la memoria de su artista universal”<sup>41</sup>. Hoy estamos igual: sabemos que hay que hacer algo más.

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, libro de 1964, sesión del 30-VI.

<sup>41</sup> “La fuente y los cantos”, *Mundo Hispánico*, 197, 1964.



Fig. 8: Fuente de Cantos, antiguo Colegio Público Francisco de Zurbarán, construido para conmemorar el III Centenario de la muerte del pintor (1964) y entregado en 1972. Desalojado para ubicar la sección delegada del IES Suárez de Figueroa en 1998, en la actualidad pertenece al Ayuntamiento y es Centro de Asociaciones

#### IV. LAS CASAS DE ZURBARÁN

Nos referimos, como es lógico, a las casas de Luis de Zurbarán, pues su hijo nunca tuvo vivienda propia en su población natal. El plural se explica por el hecho de que Luis tuvo varias casas en Fuente de Cantos, aunque ninguna es la que visitó Umbral en 1964, y también porque en la actualidad podemos diferenciar hasta tres inmuebles relacionados con el pintor: en primer lugar, las casas de morada de Luis de Zurbarán que señala la documentación de hace cuatrocientos años, y que debe ser la casa natal de Francisco; en segundo lugar la casa de la calle Águilas que cierta tradición popular señala como lugar de su nacimiento, en la actualidad museo; en tercero, el Centro de Interpretación.

En cuanto a las casas propiedad de Luis de Zurbarán, vamos a intentar situarlas en la trama urbana, para lo cual nos apoyamos en cuatro documentos coetáneos:

1- El padrón de vecinos de 1588 sitúa a Luis de Zurbarán como uno de los últimos vecinos bajando la calle Misericordia, o de los primeros subiéndola, como se quiera, cerca pues de la plaza mayor; en concreto, es el cuarto vecino, lo que implica que residía en la segunda casa de la derecha o de la izquierda subiendo la calle; a raíz de lo que luego comentaremos, debe ser la de la izquierda (fig. 9, punto 1). En este vial se computan cuarenta hogares, con cuatro artesanos (tres sastres), un regidor y un hidalgo; se infiere por mero sentido de la orientación que la casa estaba en la

confluencia con la calle de los Martínez, que tenía cincuenta y cinco vecinos, entre ellos cuatro clérigos y dos hidalgos. Como sabemos, Luis tenía una tienda importante y por tanto no nos extraña su situación céntrica y en un entorno más bien distinguido, con la Casa de la Encomienda a la derecha, el Ayuntamiento a la izquierda y la parroquia al fondo. Por el contrario, en la calle del Caño de las Barrigas, o Banegas, como se la denomina en 1625, ahora Águilas, no mora ningún vecino apellidado Zurbarán; es una calle menos céntrica y con menos familias distinguidas, aunque sí populosa, con setenta y ocho vecinos, siete de ellos artesanos y algún morisco<sup>42</sup>.

2- Los protocolos notariales nos informan de otras posesiones de Luis de Zurbarán en el casco urbano. Es una lástima que sean tan pocos los años documentados, pues de estar completa la serie probablemente sabríamos mucho más sobre este particular. En definitiva, el padre del pintor declara el 20 de abril de 1607 que tiene una casa en la plaza, adquirida a Rodrigo López, que no dice que sean de morada, y que intuimos hace esquina con la calle Llerena (fig. 9, punto 2).

3- En otro protocolo del 1 de noviembre del mismo año declara tener tres casas:

3.a. Una casa en la plaza pública, lindera con las de Francisco Martín, esquina con calle Llerena; debe ser la casa a la que se hace referencia en el documento anterior (fig. 9, punto 2).

3.b. Otra casa haciendo esquina con entrada por la calle Martínez, donde vive, lindera con casa y corral de Rodrigo Álvarez. Recordemos que su casa de morada en 1588 estaba al comienzo de la calle Misericordia. Como ambas calles discurren en paralelo, podría tratarse de la misma casa. Además, en los dos casos aparece como vecino próximo Rodrigo Álvarez. El dato de que se sitúa en la esquina nos lleva, a mayor abundancia, al comienzo de la calle Martínez, donde confluye precisamente con la calle Misericordia, frente a la actual plaza de Manuel Carrascal. Por tanto, es la misma casa, y podía ser incluida en una u otra calle, pues en realidad estaba entre ambas. El primer nombre que tuvo aquella plaza, en 1887, como ya vimos, fue Plaza de Zurbarán. ¿Casualidad? (así pues, fig. 9, punto 1).

3.c. Una tercera casa en la calle Misericordia con huertos y corrales. Linda con los corrales del presbítero Diego Martínez, el sacerdote que bautizó a Francisco. A Diego se le cita en el padrón de 1588 como vecino de la octava casa subiendo la calle Martínez (la cuarta a la derecha o a la izquierda), por lo que esta casa de Luis debía ser, bien la quinta, bien la tercera; lo más lógico sería que fuera la tercera a la izquierda, con lo cual lindaría con las traseras de su propia casa de morada, que sabemos era la segunda, aunque de la calle paralela (fig. 9, punto 3º).

---

<sup>42</sup> GARRAÍN VILLA, L. "Nuevas aportaciones documentales a la biografía de Francisco de Zurbarán", en LORENZANA DE LA PUENTE, F. (Coord.) *Francisco de Zurbarán, 1598-1998. Su tiempo, su obra, su tierra*, Badajoz, 1998, pp. 375-392.

4- Finalmente, el 4 de noviembre de 1607 Luis de Zurbarán adquiere a Rodrigo Álvarez una propiedad en la calle Misericordia, lindera con la casa del propio Álvarez y con el corral de Luis de Zurbarán (fig. 9, punto 4<sup>o</sup>)<sup>43</sup>.

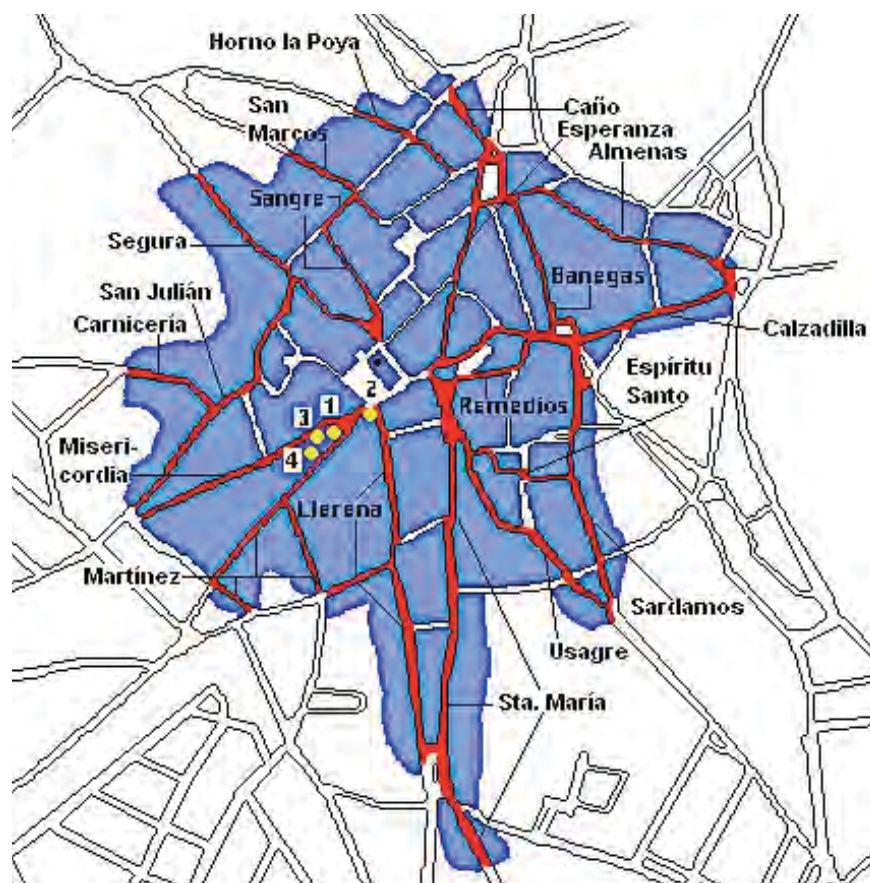


Fig. 9: Localización de las casas de Zurbarán sobre un plano estimado de Fuente de Cantos en 1625:

- 1- Declarada en 1588
- 2- Declarada en 1607
- 3- Declarada en 1607
- 4- Adquirida en 1607

*Elaboración propia*

Las operaciones inmobiliarias de Luis de Zurbarán tenían, por tanto, y dejando aparte la casa que hacía esquina con la calle Llerena, el objetivo de unir distintos inmuebles próximos entre sí situados entre las calles Martínez y Misericordia. El resultado final no pudo ser sino la creación de una enorme propiedad en la confluencia de ambas calles, muy cerca de la plaza mayor. En la actualidad existe una vivienda de gran extensión en ese mismo sitio (fig. 10) que puede calificarse con toda propiedad, sin perjuicio de las modificaciones que haya padecido en el transcurso de más de cuatrocientos años, como lugar en el que nació y vivió Francisco de Zurbarán. Sabemos, por lo dicho en nuestro artículo anterior en este mismo libro, que se trata del inmueble que ocupaban sobre 1668 María y Sebastián, nietos de Luis de Zurbarán y últimos descendientes suyos directos comprobados. Es imposible, ante las lagunas que presenta el archivo de protocolos notariales, documentar las transmisiones habi-

<sup>43</sup> Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Fuente de Cantos, 1607, protocolo de Alonso García, ff. 128, 206, 253 y 346.



das desde entonces, pero es seguro que siempre perteneció a familias principales de la población. Por ejemplo, en 1825 era propiedad de los Caro Guerrero<sup>44</sup>.



Fig. 10: Casas de Luis de Zurbarán, según documentos de 1588 y 1607

En cuanto a la casa de la calle Caño de las Barrigas / Banegas / Águilas, no existe ni un solo documento que certifique o al menos deje abierta la mínima posibilidad de conjeturar que se trate de la casa natal del pintor. El motivo alegado ha sido siempre la “tradicción popular”, y ésta ha gozado hasta ahora de un respeto sacrosanto entre los vecinos, autoridades locales y algún que otro erudito entusiasta. Debe ser la misma tradición oral que decía que Zurbarán pertenecía a una familia de humildes labradores (Luis era el tendero más rico del pueblo), o que él era un pastorcito que pintarrajeaba en las piedras y en los troncos de los árboles hasta que descubrieron su valía unos viajeros y se lo llevaron a Sevilla (debían ser precursores de los cazatalentos), o que mató a una persona, o mejor a dos (una frente al Carmen, y eso que el Carmen no existía aún, y otra en Madrid), que se casó en Fuente de Cantos con una prima (no tenía primas en Fuente de Cantos), que tuvo líos con la Inquisición (no sería por sus cuadros de temática profana), que marchó huyendo de la justicia a Portugal (que, por cierto, pertenecía entonces a España) y murió en la misma cama donde lo había hecho el poeta Camoens (quien, por su pobreza, no es probable que tuviera cama), entre otras falsedades. Desconocemos el origen de la *invencción* de la casa natal de Zurbarán, pero debe radicar en esos momentos en que empezaba a revalorizarse su obra pero aún se pensaba, a la vista del aspecto que presentaba dicha casa, que el pintor pertenecía a una familia humilde. Si la biografía del pintor no

---

<sup>44</sup> En concreto de Josef María Caro Guerrero: Ex-Archivo Parroquial de Segura de León, lg. 38, 74 (en la actualidad habría que localizar este documento en el Archivo Diocesano de Badajoz). Confiamos que en un futuro nos permitan acceder al archivo privado de los actuales propietarios, cuyos documentos quizás ayuden a clarificar las transmisiones habidas.

hubiera tardado tanto en reconstruirse y liberarse de leyendas (sustitutas siempre del conocimiento), la “tradicción popular” habría buscado en otro sitio.

Por lo dicho, tal invención no debe ser tan antigua. En la prensa del siglo XIX y principios del siglo XX no hemos encontrado mención a ella en los artículos sobre Zurbarán y Fuente de Cantos. Por ejemplo, en 1916 escribía un artículo Genaro Cavestani, registrador electo de la villa, solicitando cambiarle el nombre por el de *Ciudad de Zurbarán* y haciendo votos por que se hallase la casa del pintor:

“Para pagar la deuda que Fuente de Cantos tiene con Zurbarán, por la gloria que le ha dado, no basta que a su principal calle le haya dado su nombre, ni con que a su memoria haya fijado una lápida en el muro de la casa municipal ... Es necesario además, que surja la casa en que nació, declarándola monumento sagrado y consagrándola por monumento artístico”<sup>45</sup>.

La petición del registrador de encontrar como fuera la casa natal hubo de dar pronto efecto, pues en otro artículo de 1925, firmado ahora por Fabián Conde, se da cuenta de su visita al inmueble de la calle Barrigas, donde vivían dos mujeres rubias, feas y enlutadas. El cicerone que le acompañaba aprovechó para contarle cierto episodio sobre una mosca que dibujó el joven Francisco en el cuadro de su maestro, que parecía real, lo que confirma que las leyendas continuaban inventándose en el ámbito popular, a falta de otras certezas<sup>46</sup>. Arturo Gazul, sin embargo, escritor poco dado a las leyendas, no hace ninguna referencia a la casa cuando visita Fuente de Cantos este mismo año en compañía de varios amigos buscando a Zurbarán: “Si les interesaba este pueblo, tan rico y tan pobre por el desigual reparto de la tierra, era precisamente por haber nacido en él uno de los mejores pintores del mundo”<sup>47</sup>.

Cuando Aurelio Cabrera hizo el pedestal de la escultura de Zurbarán en Sevilla, sobre 1932, su concienzuda labor de documentación le llevó a grabar la presunta casa natal fuentecanteña debajo de la torre de Espantaperros, tal y como él mismo señaló en la descripción de su obra<sup>48</sup>. El resultado, sin embargo, no se parece mucho al aspecto externo que presenta la casa, incluso si lo cotejamos con fotografías antiguas, excepto la chimenea, si es que es una chimenea lo que figura a la izquierda (figs. 11 y 12). Posiblemente el autor no la conociera en persona, y si la conoció no dio crédito, por lo que diseñó una vivienda genérica que cumpliera la misión de simbolizar y reivindicar sus orígenes extremeños, algo que sabemos le interesaba en especial.

---

<sup>45</sup> “La Ciudad de Zurbarán”, *Correo de la Mañana*, 21 de septiembre de 1916.

<sup>46</sup> “La mosca de Zurbarán”, *Correo de la Mañana*, 13 de febrero de 1925.

<sup>47</sup> “Hombres de labor. De Zurbarán a D. Antonio Carrasco”, *Correo de la Mañana*, 16 de agosto de 1925.

<sup>48</sup> “La estatua de Zurbarán, que ha de erigirse en Sevilla... (art. cit.)



Fig. 11: Pedestal de Aurelio Cabrera para la escultura de Zurbarán en Sevilla. Bajo la torre de Espantaperros, la presunta casa natal del pintor.



Fig. 12. Casa museo de Zurbarán en la calle Águilas, antes Caño de las Barrigas.

Las dudas, sin embargo, continúan. El sacerdote e investigador Manzano Garías estuvo en Fuente de Cantos sobre 1946 y se hace eco de una nueva leyenda popular, que él mismo desmonta: que el pintor nació en condiciones precarias y fue llevado a bautizar a toda prisa, razón por la cual figuraba como madrina su partera. Además de descubrir que a casi todos los infantes les acompañaba entonces su partera, saca a la luz algunos de los documentos del archivo de protocolos que hemos visto sobre las propiedades de Luis de Zurbarán, pero no hace ninguna referencia a la casa de la calle Barrigas<sup>49</sup>. Francisco Umbral, en su comentada visita en 1964, sí conoce la casa que “el recuerdo secular da como morada indudable del pintor y lugar de su nacimiento”, saludando en su interior como único morador a un hombre silencioso que tenía como mobiliario una silla de paja, un cántaro y un botijo. Claro que él aún pensaba que Francisco era hijo de labradores. De todas formas, la visita no debió de llenarle: “Ha terminado nuestro viaje alrededor de una sombra, de una evocación, de un vacío. Alrededor de Zurbarán”.

Aunque con muchas vacilaciones, y gracias al bajo nivel de lectura del común, el convencimiento de que aquella era la casa natal de Zurbarán se fue extendiendo y un comercial catalán, Jaime Farrel, la compró en 1968<sup>50</sup>, seguramente con la idea de

<sup>49</sup> MANZANO GARÍAS, A. “Aportación a la biografía de Zurbarán (nuevos y curiosos documentos)”, *Revista de Estudios Extremeños*, t. III, 3-4, 1947, pp. 361-378.

<sup>50</sup> IBARRA BARROSO, C. “La casa natal de Zurbarán: del mito al seguimiento”, *Revista de la Hermandad de Ntra. Sra. de la Hermosa*, 2014 (pp. 161-167), p. 164 (citando a M. González Tornos).

especular con ella. La propuesta adelantada por Umbral de crear ahí un museo comienza a concretarse en 1970, cuando el alcalde Juan Antonio Garías presenta un amplio informe sobre el inmueble. Relata que el objetivo es cumplir “unos deseos reiterados del vecindario en general”: que el Ayuntamiento lo adquiriera. ¿Cuál era la prueba de autenticidad?: “tradicionalmente, y de generación en generación ha sido siempre considerada como la del nacimiento del insigne pintor”. Por tanto, ninguna. Y eso que el alcalde, maestro nacional, era pariente del investigador Manzano Garías y tenía por fuerza que conocer lo que éste había encontrado en el archivo notarial sobre las viviendas reales de Luis de Zurbarán. El alcalde también había tratado a María Luisa Caturla, y por tanto debía saber por ella que la pista de la calle Águilas carecía de fundamento. En fin, se trata de un magnífico ejemplo de cómo evitar que la realidad estropee una bonita historia, y más si ésta es barata, cumple el expediente y resuelve el engorro de no saber a dónde dirigir a la gente que preguntaba por la casa de Zurbarán.

Relataba además el alcalde que el delegado provincial del Ministerio de Educación y Ciencia le había hecho ver la conveniencia de su compra para convertirla en “museo o exposición permanente de documentos, muestras pictóricas y otros”. El Ministerio acabará por desentenderse de la casa, pero Garías interpreta la sugerencia como una vía para “canalizar hacia este pueblo el interés general y conseguir que Fuente de cantos, su patria por él gloriosa, honre a su hijo más querido de una manera más ostensible y real”. En definitiva, más grandilocuencia que proyectos, y es que en realidad nunca se supo qué hacer con la casa. Para culminar el despropósito, el propio alcalde reconocía que de la autenticidad de la misma “no existen antecedentes documentales fehacientes, pero como se expone, la tradición así lo confirma, y en muchas de las biografías de este pintor preclaro y de fama mundial así se recoge”. El alcalde se refería al libro de Ramón Torres Martín titulado *Zurbarán, el pintor gótico del siglo XVII*, publicado en Sevilla en 1963, donde es cierto que aparece una fotografía de la casa, pero ninguna prueba de veracidad. En definitiva, propone y se acuerda comprársela al viajante de Sabadell por treinta mil pesetas<sup>51</sup>. Al parecer, a éste se le dijo que se había demostrado ya que ésa no era la casa de Zurbarán a fin de que rebajase el precio<sup>52</sup>. Así que al menos con él fueron sinceros. La compraventa se formalizó al año siguiente y figura en la actualidad en el inventario de bienes inmuebles del Ayuntamiento con el número doce, valorándose en 23.439 euros con 47 céntimos.

No volvemos a tener noticias de la casa hasta 1973, cuando el alcalde notifica haber visitado en Badajoz para tratar sobre ella al director general de Bellas Artes y a su delegado provincial, Julio Cienfuegos, quienes le transmitieron la clásica respuesta burocrática: “quedaron en estudiar detenidamente lo que quepa hacer en ello, antici-

---

<sup>51</sup> AMFC, Libros de Actas del Pleno, libro de 1970, sesión del 27 de noviembre.

<sup>52</sup> IBARRA BARROSO, C. “La casa natal de Zurbarán...”, p. 164.

pando que podrían su mayor interés en llevar a cabo una obra de orden promocional, artístico y evocativo que esté a la altura de los méritos...”<sup>53</sup>. Dicho interés se tradujo en nada.

Ese mismo año, sin embargo, se perdió una gran oportunidad de lograr la implicación del Ministerio, la única instancia entonces con recursos y técnicos cualificados para musealizar la casa. Se le había concedido el título de Hijo Predilecto de Fuente de Cantos al Dr. Manuel Jesús García Garrido, catedrático de Derecho Romano y primer Rector Magnífico que tuvo la UNED, y éste, agradecido, se puso a disposición del municipio para “solicitar del sr. Ministro de Educación la creación de una Comisión para salvar la casa de Zurbarán y poder acometer enseguida las obras”; además, el secretario general técnico del Ministerio era el hermano de García Garrido, José Luis, quien a su vez prometió ayudar al pueblo “al logro de sus justas aspiraciones educativas”<sup>54</sup>. El asesinato de Carrero Blanco tan solo un mes después de recibirse tales compromisos altera la composición del gobierno; Villar Palasí es cesado como ministro de Educación, su sustituto impone su propio equipo y García Garrido abandona el rectorado de la UNED. Si bien continúa como procurador en Cortes y después como diputado de UCD por Badajoz en el Congreso, el caso es que sus servicios nunca fueron requeridos por su villa natal, al menos oficialmente y que nos conste.

En 1976 escribió el alcalde a la dirección general de Bellas Artes del Ministerio preguntando por lo suyo y ésta le remitió a un arquitecto para examinar el inmueble “con el objeto de orientar sobre la reconstrucción del edificio, de forma que mantuviera el sabor de aquella época”. El arquitecto transmitió ciertas instrucciones al maestro de obras, Fernando Cortés, y prometió enviar unos planos, siempre que el Ayuntamiento pagase los honorarios del delineante<sup>55</sup>, detalle éste bien expresivo del “desprendimiento” de este Ministerio para con nuestros desvelos por Zurbarán<sup>56</sup>. Mientras tanto, el régimen franquista se despedía, venía la democracia con sus nuevos valores, entre ellos el laicismo, y el pintor de frailes retornaba al olvido, del que por fortuna le sacarán, esta vez pronto, las magnas exposiciones monográficas de 1987-1988 en Nueva York, París y Madrid.

Antes de ello se logró, al fin, abrir al público la casa de la calle Águilas. En 1980, Juan Carlos Rodríguez Ibarra, en nombre del Grupo Socialista del Congreso, presentaba una proposición no de ley sobre la recuperación de la casa de Zurbarán, que fue aprobada. Pero los dineros de Madrid siguieron sin venir, por lo que fue la Diputación

---

<sup>53</sup> AMFC, Libros de Actas del Pleno, libro de 1973, sesión del 5-IV.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, 23-XI.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, libro de 1976, sesión del 29-XI.

<sup>56</sup> Ya lo decía la corporación municipal socialista años después: “Un fuerte centralismo, unido a la omnipotencia de los servicios centrales del Estado y a la discrecionalidad en la asignación de los recursos, condujo a que figuras señeras de Extremadura y de las regiones deprimidas de la periferia fueran olvidadas olímpicamente. Este es el caso de Zurbarán...”: en el artículo “Acerca de la casa de Zurbarán”, *Boletín Informativo del Ayuntamiento de Fuente de Cantos*, nº 1, abril de 1985, s.p.

provincial la que aprontó sendas partidas en 1983 y 1984 con las que pudieron realizarse este último año las obras de restauración bajo la dirección del arquitecto Manuel Fortea Luna. En 1985, el propósito del Ayuntamiento era que la Junta acometiese un triple reto en relación a la casa (se dice incluso que la acogida fue muy favorable): crear un centro de documentación sobre Zurbarán, la dotación de mobiliario y decoración y la creación de un patronato o fundación<sup>57</sup>. Sobre lo primero, el proyecto ideado era tan interesante como ambicioso, aunque también caro, por lo que solo pudieron adquirirse como medio centenar de libros, fotocopias de artículos y colecciones de láminas, casi todo lo cual está ya desaparecido; lo tercero todavía está esperando, y lo segundo consistió en colocar las copias de los cuadros de Cádiz adquiridas en 1942 más otras nuevas, así como muebles con sabor antiguo y otros objetos decorativos comprados en El Corte Inglés, la reconstrucción de varios bodegones que aparecen en sus cuadros y poco más, costando todo sobre cinco millones de pesetas<sup>58</sup> (fig. 13).

Se inauguró en 1986. La afluencia de visitantes fue tan laxa que el Ayuntamiento no tardó en retirar a la persona que estaba a su cargo<sup>59</sup>. La apertura de las instalaciones era episódica, la vigilancia dejaba mucho que desear y nunca se contó con la figura de un conservador. Los objetos, además, eran extraídos ocasionalmente para otros fines. El resultado lógico fue el deterioro del mobiliario y de la propia casa-museo, que hubo de ser cerrada al público en 2009. En 2014 volvió a abrirse tras costear el gobierno regional su restauración, pero con un planteamiento en cuanto a sus contenidos totalmente nuevo. El interior ha sido reorganizado por Ángel Cabezón y ahora, para instalar al visitante en la atmósfera de la época, se han sustituido buena parte de los muebles y copias de los cuadros por las más modernas tecnologías de la información y de la comunicación. El recorrido se efectúa a través de una recepción, seis salas, cada una de las cuales recrea un ambiente relacionado con Zurbarán, más el patio<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> *Ibidem.*

<sup>58</sup> *Boletín Informativo del Ayuntamiento de Fuente de Cantos*, nº 2, mayo de 1987, s.p.

<sup>59</sup> *Ibidem.*

<sup>60</sup> <http://franciscodezurbaran.es/>

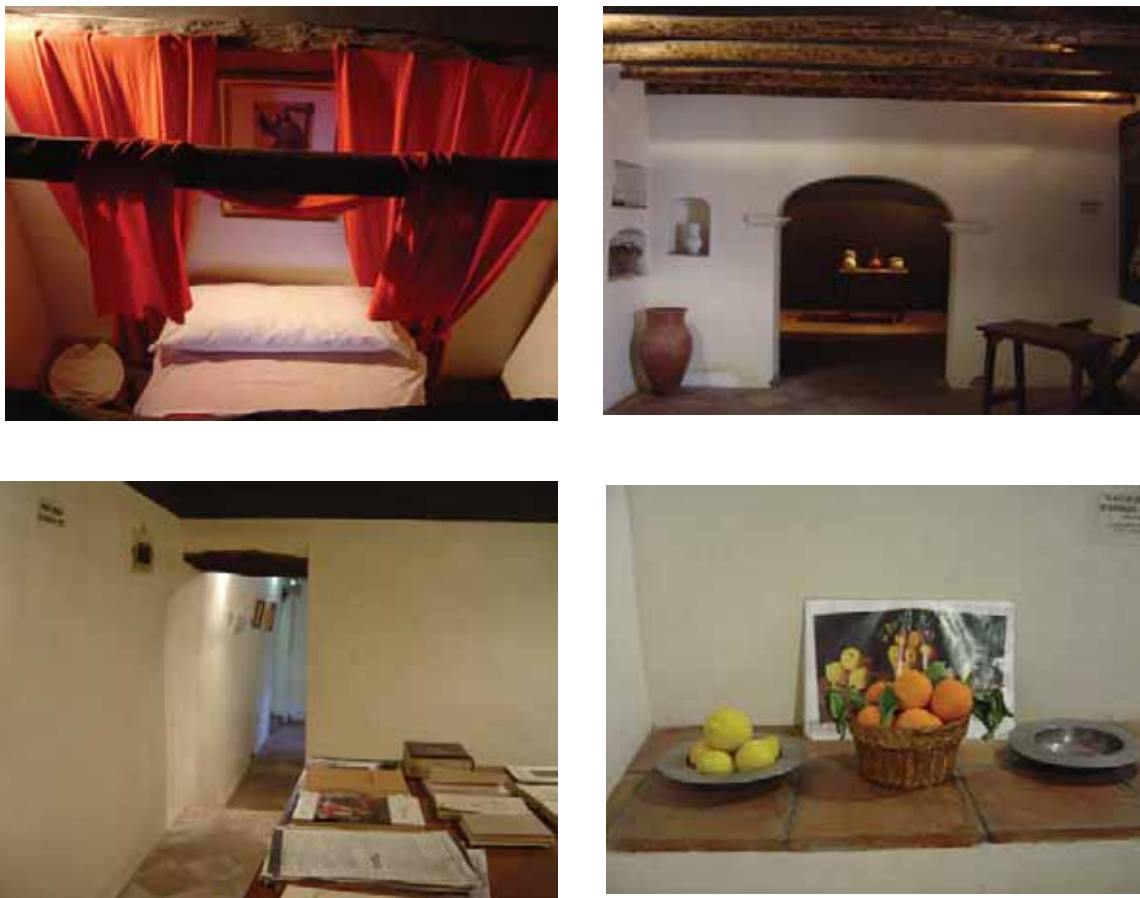


Fig. 13: Imágenes del interior de la antigua casa-museo de Zurbarán en la calle Águilas

Con lo cual, lo que era una casa-museo se ha convertido realmente en un centro de interpretación, más eficaz por la sencillez de su mantenimiento y por sus capacidades educativas, al menos en visitas individuales o grupos pequeños. El problema es que estos contenidos virtuales solo cobran verdadero sentido si se instalan en un espacio con autenticidad histórica, lo que no es caso, puesto que ésta no es la casa de Zurbarán aunque se anuncie como tal, y el público a lo que viene a Fuente de Cantos, si es que viene, y a falta de cuadros originales, es a ver la casa de Zurbarán, por lo que puede sentirse justamente engañado. Por otra parte, aquí ya se contaba con un centro de interpretación sobre el pintor. Fue abierto por la Junta de Extremadura en 2003 y en este caso el contenido, por su escasez y falta de atractivo, no hacía mérito al continente, que no era sino la iglesia del antiguo convento franciscano de San Diego, fundado a finales del siglo XVI (fig. 14). En 2014 se trasladó este centro al antiguo edificio de Correos, en la Plaza de la Constitución, tras un largo proceso de restauración gestionado por el Ayuntamiento. El resultado no ha variado: ahora tenemos un continente de gran valor arquitectónico en una ubicación magnífica pero que tampo-

co atesora significación zurbaranesca de algún tipo, y con el mismo contenido paupérrimo que antes (fig. 15). Por tanto, otra actuación errática.



Fig. 14: Antiguo Centro de Interpretación del pintor Zurbarán, en la iglesia del extinto convento de San Diego



Fig. 15: Actual Centro de Interpretación del pintor Zurbarán, en la Plaza de la Constitución

La cuestión lógica que se planteará el lector al final ya de este largo capítulo sobre las casas de Zurbarán es por qué las autoridades locales, con la complicidad a veces, o simplemente la indiferencia, de las provinciales y regionales, han privilegiado la ubicación de espacios expositivos sobre Zurbarán en localizaciones que no tienen relación con el pintor, cuando se tiene constancia documental desde hace ya tiempo de cuál es su verdadera vivienda. Por qué se mantiene el marchamo oficial, o artificio, de autenticidad sobre unas casas, las de la calle Águilas, antes Barrigas, que ningún zurbaranista que haya trabajado sobre fuentes originales ha certificado nunca como auténticas. Casas, para más inri, que, por su reducido tamaño, apenas ofrecen posibilidades de convertirse en un auténtico museo o centro cultural en torno al cual gravite el conjunto de actuaciones permanentes, y no coyunturales, que algún día debe servir para dar a conocer de una vez Zurbarán a sus paisanos y visitantes, constituyéndose en un centro de referencia, que es lo mínimo a lo que puede aspirar el pueblo que tanto se vanagloria de ser la cuna del artista pero que no acaba de encontrar la forma de ponerse a su altura. Sin embargo, todo lo contrario ocurriría si se recuperase para el bien común su casa verdadera. Los costes serían elevados, cierto es, pero para eso están las autoridades supramunicipales y su responsabilidad, hasta ahora prácticamente inédita, para con el extremeño más universal. Lo demás es seguir dando palos de ciego.



## V. FUENTE DE CANTOS Y LOS ZURBARANISTAS

La villa natal del pintor de sombras y luces ha sido siempre agradecida con los investigadores que se han aproximado a sus archivos, por desgracia escuetos, para saber más sobre él, o simplemente han querido visitarla para impregnarse de los matices que en su momento determinaron su carácter y estilo. Ceán Bermúdez sería el primero, poco antes de 1800, en venir para copiar la partida de bautismo y constatar la ausencia de obras auténticas. Cascales y Muñoz, autor de la primera monografía, natural de Villafranca de los Barros, también hubo de conocer la población, convirtiéndose en el primer zurbaranista en obtener un reconocimiento público, al ser rotulada en 1929 con su nombre la calle Guadalcanal<sup>61</sup>; la propuesta vino de un viejo conocido, Enrique Real Magdaleno, el inspirador de las tres esculturas del pintor, y el propio Magdaleno, a propuesta de los vecinos, verá su nombre puesto en la calle Sevilla, adyacente a la anterior, lo que indica que también era un conocido habitual entre los fuentecanteños<sup>62</sup>. Por estas mismas fechas aún se conservaba el nombre de la calle Zurbarán.



Fig. 16: Tres de los primeros investigadores de Zurbarán. De izquierda a derecha: Juan Agustín Ceán Bermúdez (retratado por Goya), José Cascales y Muñoz y Antonio Manzano Garías

Caturla visitó Fuente de Cantos ya avanzados los años cuarenta, pero no tuvo suerte en la investigación. Manzano Garías recoge su experiencia en palabras del alcalde García Romero: “informóme que por allí había pasado la señora Doña María Luisa Caturla, sin que su investigación lograra algún dato nuevo”<sup>63</sup>. El sacerdote de Bienvenida demostró mejor pericia o más paciencia en los archivos locales, con lo que

<sup>61</sup> AMFC, Libros de Actas del Pleno, libro de 1927-1931, sesión del 9-III-1929.

<sup>62</sup> *Ibidem*, libro de 1933, sesión del 29-IV. Los vecinos pidieron también que se adquiriera en la Casa Navia de Sevilla el rótulo cerámico, pero el Ayuntamiento se negó.

<sup>63</sup> “Nuevas aportaciones documentales...”, p. 364.

logró obtener datos de Luis de Zurbarán en los libros parroquiales (por él nos vino la primera noticia de que no era labrador, sino tendero), al tiempo que hallaba en los protocolos, aparte lo ya comentado sobre las transacciones de 1607, los dos contratos de obra firmados por el pintor en 1622. Hallazgos que comunicó a la especialista y ésta incorporó a su biografía sobre el maestro. En Llerena, a la señora Caturla le ocurrió más o menos lo mismo, apoyándose en dos magníficos corresponsales, Arturo Gazul y Lepe de la Cámara, para vaciar los archivos. Y tanto en Llerena como en Fuente de Cantos logró el nombramiento de Hija Adoptiva.

Los argumentos del consistorio fuentecanteño para proceder a esta distinción fueron muy simples: en su labor de divulgación de la vida y obra del pintor en España y en todo el mundo, había llevado siempre anejo el nombre de Fuente de Cantos. Así cobraba de nuevo sentido la leyenda de la placa de Jerónimo Suñol: “su patria, por él famosa...”. Gracias a la investigadora afincada en Madrid y a sus hallazgos, esta patria chica era ahora más célebre, y así “por esta meritísima labor, al nombre de Zurbarán y por tanto al de Fuente de Cantos, irá siempre unido el de D<sup>a</sup> María Luisa Caturla”. Se destaca entre sus méritos el descubrimiento del testamento del biografiado, que la investigadora “tuvo la delicadeza de ofrecer inédito a la ciudad que lo vio nacer”<sup>64</sup> (¿dónde está, por cierto?).

Caturla había estado en Fuente de Cantos hablando de Zurbarán en ese mismo año de 1951 en el que se le nombró Hija Adoptiva, pero desde entonces ambas partes perdieron el contacto. En 1960 el alcalde, que seguía siendo D. Federico, advierte, a raíz de un artículo de Gregorio Prieto en el diario *Arriba* sobre Zurbarán, en el que resaltaba los méritos de la investigadora, que todavía no se había oficializado en acto público el nombramiento de Hija Adoptiva, acordándose que, cuando las disponibilidades económicas lo permitiesen, se encargaría la elaboración de un pergamino para su entrega a la aún no homenajeadada señora por parte de una comisión de munícipes (el alcalde, el teniente de alcalde y un concejal) que a tal efecto se desplazaría a Madrid. De paso, se felicita a Prieto adhiriéndose a su propuesta de habilitar en el Museo del Prado una sala dedicada exclusivamente al genio de Fuente de Cantos<sup>65</sup>.

Las tesorería municipal y la agenda de los ediles habían de estar realmente críticas, y también la salud de María Luisa Caturla, según se dice, puesto que se tardó casi dos años más en proceder a la entrega del pergamino. Se hizo el 20 de diciembre de 1961 y el alcalde se quedó en casa. En su nombre, Juan Antonio Garías y Fernando Ojeda viajaron a Madrid y luego describieron ante el consistorio “la alegría expresada por la señora Caturla al tener en su poder el para ella tan preciado y deseado nombramiento”, agasajándoles de tal forma “que no sabía cómo expresar su sincero y profundo agradecimiento por la entrega del pergamino”. En total, 3.369 pesetas, un gasto calificado como “exiguo”, reconociéndose “que se han tenido que hacer economías en

---

<sup>64</sup> AMFC, Libros de Actas del Pleno, libro de 1951, sesión del 28-VI.

<sup>65</sup> *Ibidem*, libro de 1960, sesión del 24-III.

comparación con la importancia del acto”, y tenían razón<sup>66</sup>. La señora Caturla falleció en 1984 a los 96 años de edad, y en su esquila figura el título de Hija Adoptiva de Fuente de Cantos (fig. 16).



Figs. 16 y 17: Retrato de María Luisa Caturla en 1964 (gentileza de Odile Delenda) y esquila mortuoria, publicada en el diario ABC

En 1998, celebración del cuarto centenario, fueron numerosos los especialistas que visitaron la villa con ocasión de dos acontecimientos: el *Simposium Internacional Zurbarán y su época*, coordinado por Luis Garraín, cronista oficial de Llerena, y la presentación del libro colectivo *Francisco de Zurbarán (1598-1998), su tiempo, su obra, su tierra*, coordinado por quien esto escribe. Ha sido la primera vez que la iniciativa de organizar un congreso sobre nuestro pintor y publicar un obra monográfica colectiva partían desde las poblaciones que le vieron nacer y crecer. El simposio lo abrió el 28 de mayo Ángel Rodríguez Sánchez, maestro de los modernistas extremeños, interviniendo también algunos de los mejores especialistas en pintura barroca: Odile Delenda, Enrique Valdivieso, Francisco Tejada y Benito Navarrete. Otro acontecimiento extraordinario fue que durante las sesiones en la Casa de la Cultura se expuso la *Apoteosis de San Jerónimo*, procedente del monasterio de Guadalupe, siendo la primera vez, por increíble que parezca, y la última, que sepamos, que un cuadro original de nuestro pintor recalca en su villa natal (fig. 17).

En cuanto al libro colectivo, publicado por el Ayuntamiento e impreso en los talleres gráficos de la Diputación provincial, está firmado por un total de veintisiete autores entre los que hay grandes especialistas nacionales y extranjeros, investigadores locales, profesores de Secundaria y de la Universidad de Extremadura. Permítan-

<sup>66</sup> *Ibíd.*, libro de 1961, sesión del 30-XII.

senos citar a dos de ellos que ya nos han abandonado, como modesto homenaje póstumo: Antonio Domínguez Ortiz y Alfonso Emilio Pérez Sánchez. Se estudia al artista desde múltiples perspectivas y se ofrece un retrato completo de la tierra que le vio nacer, introduciéndose importantes hallazgos documentales para una biografía que continúa en proceso de construcción aún en nuestros días. La presentación de libro se hizo en Fuente de Cantos el 11 de diciembre, viniendo a tal efecto Odile Delenda, y en el Museo de Bellas Artes de Badajoz el 15 del mismo mes.

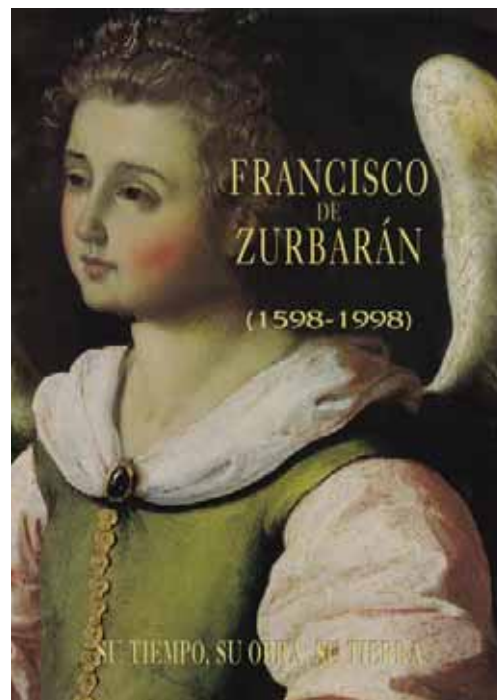


Fig. 18 y 19: Fuente de Cantos, 1998, IV Centenario del nacimiento de Zurbarán. A la izquierda, Odile Deleda y Luis Garraín durante la celebración del *Simposium Internacional* en la Casa de la Cultura el 28 de mayo, con la *Apoteosis de San Jerónimo* del monasterio de Guadalupe al fondo (fotografía gentileza de Luis Garraín). A la derecha, portada del libro colectivo presentado el 11 de diciembre.

De aquel centenario de 1998 a éste de 2014 han transcurrido dieciséis años en los que tan sólo el fallido Centro de Interpretación ha aportado alguna novedad reseñable a los esfuerzos de su villa natal por actualizar su tributo a Zurbarán. Con ocasión del trescientos cincuenta aniversario se reabrió, como hemos comprobado, la casa-museo de la calle Águilas, se reubicó el Centro de Interpretación, se convocaron dos premios especiales de pintura, la Junta extremeña nos regaló la exposición *Miradas cómplices* y se celebraron el 7 y el 8 de noviembre las *XV Jornadas de Historia de Fuente de Cantos* cuyo resultado en forma de actas tiene usted delante. Durante las sesiones del día 8, además, se formalizó la entrega a Odile Delenda del título de Hija Adoptiva de Fuente de Cantos.

El proceso de *adopción* se inició por decreto de la alcaldía de 5 de junio de 2014. Ahí se cometía al cronista oficial la formación del expediente preceptivo, en conformidad con el Reglamento de Honores y Distinciones del Excmo. Ayuntamiento. Se tuvieron en cuenta como antecedentes la predisposición del consistorio de reconocer el trabajo de los grandes especialistas en Zurbarán (concesión de este mismo título a María Luisa Caturla en 1951). También se examinó la trayectoria profesional de la Dra. Delenda y se recabaron testimonios de distintas personalidades relacionadas con la cultura y el arte, y que conocían bien su trabajo. La distinción vino avalada por el testimonio favorable de sesenta y dos acreditados profesionales que trabajan en centros educativos, documentales y museísticos de todo el mundo. Además de señalar las valiosas contribuciones de la Dra. Delenda, estos testimonios coincidían en felicitar al Ayuntamiento por esta iniciativa, pues suponía un reconocimiento a la investigación artística en general y a los zurbaranistas en particular.



Fig. 20: Los organizadores de las *XV Jornadas de Historia de Fuente de Cantos*, dedicadas a Zurbarán (de izquierda a derecha, Felipe Lorenzana, José Rodríguez y José Lamilla), junto a Odile Delenda en el momento en que ésta recibió en el Ayuntamiento la acreditación de Hija Adoptiva de Fuente de Cantos el 8 de noviembre de 2014

En el acto de entrega del pergamino acreditativo intervinieron, además de la señora Delenda, la consejera de Educación y Cultura, Trinidad Nogales; la alcaldesa de Fuente de Cantos, Carmen Pagador; y los cronistas oficiales de Llerena y de Fuente de Cantos. El primero de los cronistas lamentó la falta de compromiso de las autoridades para impedir el expolio padecido por los archivos parroquiales, trasladados a Badajoz, mientras que el segundo señaló que la actuación más importante que deberían afrontar las instituciones en relación al maestro del Barroco había de ser la adquisición de su casa familiar para organizar en él un centro de referencia donde se demuestre que el amor por Zurbarán de su pueblo, así como la administración de su memoria, no son, como han sido casi siempre, mera retórica.



## **RELACIÓN DE AUTORES**





ODILE DELENDA

Doctora en Historia del Arte con la tesis: *Iconografía de Santa Magdalena después del Concilio de Trent*. Profesora de Pintura Antigua de la Escuela del Louvre (1980-1985), Chargée de mission en el Departamento de Pintura del Museo del Louvre (1985-1990). Desde 1989 es investigadora en el Wildenstein Institute (París), ocupándose también de la documentación de la pintura española en el Servicio de Documentación del Museo del Louvre (1990-2007). Miembro de los consejos de redacción o comités científicos de las revistas *Archivo Español de Arte*, *Laboratorio de Arte*, *Les Cahiers de l'Histoire de l'Art* y *Sedes Sapientiae*. Como especialista en pintura del Siglo de Oro español y en iconografía religiosa, ha participado en exposiciones, seminarios, coloquios o simposios e impartido cursos y conferencias en varios museos franceses y españoles. Fue nombrada en 2014 *Hija Adoptiva de Fuente de Cantos* en reconocimiento a su trayectoria profesional. Su próxima misión será la comisaría de la exposición *Zurbarán, una nueva mirada*, en el Museo Thyssen en 2015. Entre sus obras sobresalen los dos volúmenes de *Zurbarán. Catálogo razonado y crítico* (2009 y 2010), considerada la obra definitiva sobre nuestro pintor. Antes había editado y adaptado la monografía inconclusa de María Luisa Caturla, *Francisco de Zurbarán* (París, 1994), y había publicado libros como *Sur la terre comme au ciel, Zurbarán* (París, 1999), *Los Zurbaranes de Guadalupe* (Madrid, 2004), *Francisco de Zurbarán*, colección *Ars hispanica* (Madrid, 2007), *Caminos a Guadalupe* (Madrid, 2008) y *Zurbarán y el retablo de la Cartuja de Jerez de la Frontera* (2008), entre otros muchos.

IGNACIO CANO RIVERO

San Fernando (Cádiz), 1964. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla (1989), ultima su tesis doctoral sobre la historia de la dispersión del patrimonio pictórico sevillano durante la invasión francesa. Obtiene por oposición la plaza de conservador en el Museo de Bellas Artes de Sevilla; entre 1995 y 2003 fue responsable del Área de exposiciones y actividades del Museo, entre 2003 y 2007 director del mismo y desde entonces jefe del Departamento de Difusión. Su formación en la gestión de Museos ha tenido lugar, además, durante distintas estancias en The National Gallery (Londres), The Clark Art Institute (Williamstown, EE. UU.), The Institute of Fine Art (Nueva York, EE. UU.), The Metropolitan Museum (Nueva York, EE. UU.) y The Paul Getty Research Center (Los Ángeles, EE. UU.). Forma parte del grupo de investigación *Tesoros, marchantes y colecciones*, de la Universidad de Barcelona. Ha participado como ponente en numerosos cursos específicos de museología y coleccionismo en España y en el extranjero. En relación a Zurbarán ha comisariado o coordinado las exposiciones *Francisco de Zurbarán. IV Centenario de Su Nacimiento* (Sevilla, 1998) y *Zurbarán* (Ferrara, 2013; Bruselas, 2014), incluyendo la edición de sus catálogos. En su faceta como docente ha impartido las asignaturas de *Patrimonio Cultural*, *Gestión de Museos* y la dirección del *Máster de Museos*, etc. en distintas universidades andaluzas. Su labor investigadora se centra en la pintura sevillana de los siglos XVI-XVIII, así como en el coleccionismo de pintura española, fundamentalmente durante el siglo XIX.

BENITO NAVARRETE PRIETO

Jerez de la Frontera, 1970. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla y doctor por la Complutense de Madrid con una tesis sobre las fuentes grabadas de la pintura barroca andaluza bajo la dirección de Alfonso E. Pérez Sánchez. Becario de Investigación en el CSIC y en el Instituto Max Plack en su sede de la Biblioteca Hertziana de Roma y en la Biblioteca Vaticana. Profesor Asociado de las Universidades de Valencia, Alcalá, Oviedo y

Valladolid. Desde 2008 es Profesor Titular de la Universidad de Alcalá. Ha sido asesor científico del centro de investigación Diego Velázquez de Sevilla en la Fundación Focus-Abengoa, vocal de la Comisión de Bienes Muebles de la Junta de Andalucía, desempeñando en la actualidad la dirección de Infraestructuras Culturales y Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla. Ha sido comisario y autor de los catálogos de numerosas exposiciones en España y en América centradas en la pintura barroca, entre ellas *Zurbarán y su Obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo* (1998) y *Santas de Zurbarán: Devoción y Persuasión* (2013). Como ponente y conferenciante ha participado en actividades de la Universidad de Valladolid-Fundación Carolina, Universidad de Oviedo, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Museo Nacional del Prado y UNAM (México), entre otros. Dirige las colecciones *Ars Hispanica* y *Arte y Forma*, dentro de la editorial Arco Libros. En sus publicaciones ha destacado, desde que editara en 1998 *La Pintura Andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, como especialista y pionero en las fuentes grabadas para el análisis artístico del Barroco.

#### FELIPE LORENZANA DE LA PUENTE

Es profesor de Historia en el instituto Alba Plata de Fuente de Cantos. Licenciado y doctor en Historia Moderna por la Universidad de Extremadura, su principal línea investigadora es la historia de las instituciones en la España moderna, siendo autor de numerosos artículos publicados en revistas y actas de congresos, así como del libro *La representación política en el Antiguo Régimen. Las Cortes de Castilla, 1655-1834* (Madrid, Congreso de los Diputados, 2013). Ha publicado también dos libros sobre nuestro patrimonio histórico documental y ha coordinado la edición de numerosas monografías colectivas, una de ellas titulada *Francisco de Zurbarán, 1598-1998. Su tiempo, su obra, su tierra* (1998), así como la mayoría de las actas de las Jornadas de Historia en Llerena y de Fuente de Cantos (2000-2015). Es presidente de la Sociedad Extremeña de Historia y cronista oficial de Fuente de Cantos.

#### ANDRÉS OYOLA FABIÁN

Doctor en Historia de la Ciencia por la Universidad de Extremadura y Académico correspondiente de la Real Academia de Extremadura. Catedrático jubilado de Enseñanza Secundaria. Cronista Oficial de Segura de León. Miembro del Comité Científico del Congreso *Benito Arias Montano y su tiempo*, codirector del proyecto *Memoria colectiva de Tentudía*, coordinador de las VIII (1993) y de las XIX (2002) *Jornadas de Patrimonio de la Sierra* celebradas en Cumbres Mayores (Huelva). Traductor de Arias Montano, Arceo de Fregenal y el Cardenal Carvajal. Autor de diversas monografías sobre gastronomía, toros populares e Historia de Segura de León. Colaborador habitual de estas *Jornadas de Historia*. Sus últimas obras publicadas son *Segura de León. Guía monumental* (2007), *Toros y bueyes. La tradición ganadera y taurina de la dehesa* (2008), *Francisco Arceo de Fregenal Método verdadero de curar las heridas* (2009) y *Calles y plazas de Segura de León...historia en roca viva* (2012).

#### ANTONIO MANUEL BARRAGÁN-LANCHARRO

Monesterio, 1981. Licenciado en Historia con grado y Licenciado en Derecho. Letrado ejerciente del Ilustre Colegio de Abogados de Madrid. Es autor de dos libros titulados *República y Guerra Civil en Monesterio* (dos ediciones) y *Estudios sobre la Baja Extremadura*. Ha participado en todas las ediciones de las *Jornadas de Historia en Llerena* hasta 2013, así como en los *Coloquios Históricos de Extremadura* desde 2002, en las *Jornadas de Historia de Fuente de Cantos* (desde 2003), en las *Jornadas de Historia de Montijo* (desde 2008), en las *Jornadas de Historia de Almendralejo y Tierra de Barros* (2009 y 2010), en las *Jornadas de*

*Historia de la Baja Extremadura* (2008), en las *Jornadas de Historia de Cáceres* (2009) y en el *III Congreso Internacional sobre la II República y la Guerra Civil* organizado por el CEU San Pablo de Madrid (2008). Ha publicado también en la *Revista de Estudios Extremeños*.

#### FRANCISCO JAVIER MATEOS ASCACÍBAR

Licenciado en Documentación, trabaja como archivero bibliotecario en el Ayuntamiento de Llerena. Coautor junto a Antonio Carrasco García del libro *Crónicas de Arturo Gazul en la prensa extremeña*. Coordinador de la edición de las *Actas de las Jornadas de Historia en Llerena* desde el 2000 hasta 2015. Ha publicado algunos artículos en revistas locales sobre la guerra civil de 1936/39 en Llerena, y el pasado año en las *XV Jornadas de Historia en Llerena* presentó el trabajo "Nuevas aportaciones documentales sobre el urbanismo de la ciudad de Llerena y su historia".

#### JOSÉ GÁMEZ MARTÍN

Ha realizado estudios de Filología Hispánica, Liturgia y Genealogía, Heráldica y Nobiliaria. Caballero *Jure Sanginis* de la Sagrada y Militar Orden Constantiniana de San Jorge, entre otras, Numerario de la Academia Andaluza de la Historia y Académico Correspondiente de la Pontificia y Real Academia Bibliográfica-Mariana de Lérida, de la Real Academia Mallorquina de Estudios Genealógicos y Heráldicos; miembro del Instituto de Estudios históricos y Ciencias Heroicas *Ortiz de Zúñiga* de Sevilla, de la Sociedad Extremeña de Historia, del Scriptorium Isidori Hispalense, de la Asociación Española de Estudios Franciscanos, etc. Publicaciones en diferentes revistas, congresos especializados en religiosidad popular, historia, arte e iconografía (*Confraternitas, Memoria Eclesial, Miriam, Boletín de la Cofradías de Sevilla, Cátedra del General Castaños, Jornadas de Religiosidad Popular de Almería*, de El Escorial, *Jornadas de Historia en Llerena, Jornadas de Historia de Fuente de Cantos*, Congreso de Gregorio Fernández en Valladolid, etc.) y en obras conjuntas (*Enciclopedia de las Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza, 450 años de la Compañía de Jesús en Andalucía*, etc).

#### PABLO JESÚS LORITE CRUZ

Licenciado en Humanidades y doctor en Historia del Arte con la tesis *Iconografía de San Miguel en la diócesis de Baeza-Jaén*. Experto en Gestión del Patrimonio en Rutas e Itinerarios Culturales. Ha sido profesor de Historia de arte de la Universidad de Huelva. Autor del libro *Vida y obra de Amadeo Ruiz Olmos* (2011) y de setenta publicaciones en revistas con ISSN, actas de congresos y jornadas. Comunicante en congresos Internacionales (S. Pablo CEU, Universidad de Málaga, Catedral de Jaén, Sociedad Española de Estudios Medievales), nacionales (5 en RCU María Cristina de El Escorial, 7 en la AHDJ, 1 por el CECEL en Villanueva de los Infantes, 1 en la Universidad Complutense de Madrid) y jornadas de Historia (Llerena, Fuente de Cantos, Jaén, etc.). Director y profesor de los postgrados *Iniciación a la iconografía e iconología, Imaginería religiosa pasional desde sus inicios hasta el siglo XXI* y *Profundización en temas especializados de la iconografía e iconología*. Cursos de especialización en distintas universidades, completando un total de 1.475 horas de formación. Miembro del Consejo de Redacción de *Trastámara e Iberian*. Cronista oficial de la cofradía de la Caída de Úbeda. Colaborador en el programa *Es la Vida* de Radio Andalucía Información.

#### ÁNGEL BERNAL ESTÉVEZ

Catedrático de Instituto, se doctoró en Historia Medieval con un estudio sobre el concejo de Ciudad Rodrigo en el siglo XV. Miembro numerario del Centro de Estudios Mirobrigenses de

Ciudad Rodrigo, presidente de la Asociación Histórico Cultural Maimona, directivo de la federación *Extremadura Histórica* y miembro de los Consejos Asesores de la *Revista de Estudios Extremeños* y los *Cuadernos de Çafra*. Entre sus publicaciones están: *Poblamiento, transformación y organización social del espacio extremeño, Vida campesina en Extremadura: Montemolín a comienzos de la Edad Moderna, Don Benito en la primera mitad del siglo XVI, La vida cotidiana en Zafra a principios del siglo XVI. Las Ordenanzas municipales de 1528*. Su última publicación es una monografía sobre la Mérida santiaguista titulada *Mérida, capital y encomienda de la Orden de Santiago (1490-1530)*. Es autor además de varias decenas de artículos en revistas especializadas.

#### MANUEL MOLINA LAVADO

Natural de Los Santos de Maimona, Licenciado en Geografía e Historia por la especialidad de Prehistoria y Arqueología (Universidad de Sevilla, 1998). Ha sido durante siete años director de la oficina de turismo y del Museo Municipal de Los Santos de Maimona. Sus investigaciones se centran principalmente en su localidad, sobre todo en el ámbito arqueológico e histórico, además del legado pictórico de los pintores santeños. Ha participado en las *Jornadas de Historia de Los Santos de Maimona* con una ponencia dedicada a la arqueología local (2008) y en numerosos folletos y publicaciones de temas históricos y turísticos. Ha participado también como asesor histórico en varias series para la televisión, especialmente *De Maimona a Los Santos* (2004) y *Caminos romanos de Europa. Ruta Vía de la Plata* (2009).

#### JOSÉ MIGUEL COBOS BUENO

Académico Correspondiente de la Real de Ciencias Históricas de Toledo. Doctor en Ciencias Matemáticas. Profesor titular del Área de Historia de la Ciencia de la Universidad de Extremadura, jubilado. Su línea de investigación es Ciencia y científicos extremeños. Ha publicado 20 libros y 22 capítulos de libros. 42 artículos de investigación en revistas nacionales e internacionales, entre las que destacan: *LLULL, Al-Qantara, Extracta Mathematicae, La Gaceta de la Real Sociedad Matemática Española, ÁBACO, Information Research*, etc. Ha participado en más de 30 Congresos de su especialidad, nacionales e internacionales. Ha dirigido o codirigido 9 tesis doctorales. Sus trabajos están citados en *Mathematical Review, Historia Mathematica, LLULL, Revista de Hispanismo Filosófico*, etc.

#### JOSÉ RAMÓN VALLEJO VILLALOBOS

Doctor y licenciado en Ciencias Biológicas por la Universidad de Extremadura, ejerce como Profesor Asociado de Historia de la Ciencia en dicha institución. Sus trabajos están situados en la interfaz entre las Ciencias Sociales y Biológicas, y especialmente versan sobre Etnobiología y Etnomedicina. Entre ellos, caben destacar 14 artículos publicados en revistas como el *Journal of Ethnopharmacology, História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine, Acta Medico-Historica Adriatica* y *Medicina Naturista*. Actualmente también investiga sobre científicos extremeños, como Ibn al-Sīd al-Batalyawṣī, Jerónimo de Chaves, Juan Justo García y Marcelo Rivas Mateo, sobre los que ha presentado ponencias en congresos de historiografía extremeña.

#### MIGUEL DEL BARCO DÍAZ

Realiza sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, especializándose en música antigua y realizando estudios de postgrado en Barcelona, además de numerosos cursos de órgano, clave y danza antigua. Profesor Superior de Órgano, Clave e Historia de la

Música en el Conservatorio Oficial de Música Hermanos Berzosa de Cáceres. Ha participado como intérprete en numerosos ciclos nacionales e internacionales de órgano y festivales de música, entre los que destacan *Música española para Órgano* de Radio Nacional de España, *Ciclo de Órgano del Palau de la Música de Valencia*, *Ciclo de Música para la Semana Santa* en el Auditorio Nacional de Madrid; Festival de Música Antigua de Riga (Letonia), Festival de Música Antigua de Breszizce (Eslovenia), actuando además en San Francisco, Boston, Chicago o Washington. Ha impartido clases magistrales de clave e interpretación de la música antigua en el Conservatorio de Tallin (Estonia) y en la Universidad Wesleyan, Conecticut (EE.UU.). Entre sus trabajos discográficos se halla la grabación *El violín de las Damas*. Es miembro permanente del Ensemble *La Recercada* que centra su repertorio en el barroco español.

#### FRANCISCO JAVIER RODRÍGUEZ VIÑUELAS

Bienvenida, 1983. Licenciado en Historia por la Universidad de Sevilla y Máster en Tasación y Peritaje de Antigüedades y Obras de Arte por la Universidad de Alcalá de Henares. Su trayectoria profesional ha estado vinculada a la Arqueología de varios períodos históricos, ejercida en el ámbito privado. En la actualidad realiza labores de tasación de obras de arte para particulares y empresas. Es autor de algunos trabajos de investigación relacionados con la Historia y la Arqueología como “Apuntes para la arqueología de Bienvenida” o “Aspectos sobre la producción de cerámica en Triana durante la Edad Moderna”, así como otros relacionados con el patrimonio histórico y la historia de la tauromaquia.

#### JOSÉ ÁNGEL CALERO CARRETERO

Salvatierra de los Barros, 1952. Es licenciado en Historia General por la Universidad de Sevilla, profesor del IES Santiago Apóstol de Almendralejo y profesor-tutor de Historia Medieval y Paleografía y Diplomática en la UNED, Centro Regional de Extremadura en Mérida. Su campo de investigación se ha centrado en la arqueología, participando o dirigiendo varias campañas de excavación en la zona centro-sur de la comunidad extremeña. Fruto de estas investigaciones son la publicación de diversos artículos y la intervención en Congresos y Jornadas. Sus últimos trabajos se centran en el estudio de la producción cerámica de Salvatierra de los Barros o en aspectos etnográficos e históricos relacionados con la viticultura y la enología.

#### JUAN DIEGO CARMONA BARRERO

Alange, 1970. Es Ingeniero en edificación y Máster de Investigación Universitaria en Arte y Humanidades de la Universidad de Extremadura y Especialista en virtualización del patrimonio por la Universidad de Alicante. Tras una larga trayectoria en el campo de la rehabilitación y recuperación del patrimonio arquitectónico y con numerosas publicaciones sobre esta temática, en la actualidad trabaja sobre las últimas tendencias en sistemas de representación aplicados al registro e interpretación de yacimientos arqueológicos mediante técnicas de virtualización. Precisamente en esta última disciplina y dentro del ámbito de la arqueología espacial, se encuentra desarrollando su tesis doctoral.

