

ZURBARÁN EN LA HORA ACTUAL

ZURBARÁN NOWADAYS

Odile Delenda

Wildenstein Institute

París

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valuable findings, experts in Zurbarán, including me, have continued to investigate and could sometimes find works or unpublished documents which allow us to enrich our knowledge about the master and his context.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)¹, 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 pintor².

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 2009³ y el segundo, *Zurbarán. Los conjuntos y el obrador*, en 2010⁴. 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 Europa⁵.

¹ 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).

² 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.

³ Odile DELENDA (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 DELENDA, 2009].

⁴ Odile DELENDA (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 DELENDA 2010].

⁵ 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 americano⁶.

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).

⁶ 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 Zurbarán⁷.

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”⁸. 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 Merced⁹. 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-altas¹⁰.

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

⁷ 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.

⁸ 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.

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

¹⁰ 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 Llerena¹¹. 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 fechas¹².

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 1997¹³, 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 Llerena¹⁴.

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 Zurbarán¹⁵. Juan y Diego ingresaron muy mozos en el obrador del pintor en Llerena y siguieron a su maestro para ayudarle a cumplir sus primeros contratos importantes en Sevilla a partir de 1626. Ambos jóvenes le acompañaron también en 1634 a Madrid como asistentes para

¹¹ Véase DELENDA y GARRAÍN, 1995, op. cit., docs. V, IX, XI y XIII.

¹² Odile DELENDA, *Francisco de Zurbarán*, Madrid, 2007, pp. 19-21.

¹³ Véase DELENDA y GARRAÍN 1998, op.cit.

¹⁴ 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).

¹⁵ 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 Retiro¹⁶. 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 1638¹⁷. 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 venderse¹⁸. Los testigos a los que se citó a declarar en el proceso eran asistentes de Zurbarán en 1636: Diego Muñoz Naranjo¹⁹, José Durán, Alonso de Flores e Ignacio de Ríes, cuyo estilo hoy podemos conocer mejor²⁰. De los otros tres pintores, el incansable investigador americano Duncan T. Kinkead ha publicado otros documentos en 2009²¹.

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”²². 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 Sevilla²³.

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

¹⁶ CATURLA y DELENDÁ 1994, doc. 68.

¹⁷ *Ibíd.*, doc. 85.

¹⁸ 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.

¹⁹ CATURLA y DELENDÁ 1994, doc. 102.

²⁰ Véase Benito NAVARRETE PRIETO, *Ignacio de Ríes*, Madrid, 2001.

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

²² DELENDÁ y GARRAÍN 1998, *op. cit.*, p. 133.

²³ 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 1987-1988²⁴, 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 artistas²⁵. 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 conocido²⁶. 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*²⁷, 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 exhaustiva²⁸. 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 artista²⁹. Muchas fichas de este primer volumen llevan fotografías comparativas que aclaran sus modelos gráficos. Frecuentemente, como la mayoría de sus contemporáneos, el pintor extremeño

²⁴ Vid. supra n. 1.

²⁵ 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.

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

²⁷ Vid. supra n. 3.

²⁸ En el CDrom que acompaña el libro.

²⁹ 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”³⁰. 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 Valdivieso³¹ y varios textos introductorios. Para que quede completa la presentación de la obra en el transcurso

³⁰ 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.

³¹ “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 artístico³². 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 estudiadas³³.

El segundo tomo (fig. 2), publicado en 2010, *Zurbarán. Los conjuntos y el obrador. Volumen II*³⁴, 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 ellos³⁵, 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 XVII³⁶. 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 Zurbarán³⁷, 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

³² "Cronología", *Ibidem*, pp. 45-79.

³³ "Fondos radiográficos de pinturas de Zurbarán", *Ibid.*, pp. 769-787.

³⁴ Véase supra n. 4.

³⁵ 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.

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

³⁷ *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 conocidos³⁸. El libro contiene también un prefacio del profesor Enrique Valdivieso³⁹, así como un interesante trabajo de Almudena Ros de Barbero sobre la "Trayectoria crítica de Zurbarán en España"⁴⁰, que viene a completar lo dicho por Yves Bottineau en el catálogo de la exposición de 1987-1988⁴¹ y mi propio estudio sobre la fortuna crítica de Zurbarán en Francia y Inglaterra⁴². 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*⁴³ (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

³⁸ *Ibíd.*, pp. 366-476.

³⁹ *Ib.*, pp. 260-364.

⁴⁰ *Ib.*, pp. 25-38.

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

⁴² 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.

⁴³ DELENDÁ 2009, nº 15.

mencionó esta serie de Zurbarán⁴⁴, sin ninguna información sobre el número de pinturas. Tampoco la encontramos en una *Memoria* de 1730⁴⁵. En 1780 Ponz vio sólo quince cuadros⁴⁶, los mismos que también cita Arana de Valflora en 1789⁴⁷. Sin embargo Ceán Bermúdez en 1800⁴⁸ y Matute⁴⁹ 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

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

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

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

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

⁴⁸ 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.

⁴⁹ 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 2009⁵⁰. 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 Westminster⁵¹, se creía fechado en 1634 pero apareció claramente en el ángulo inferior derecho la firma: *F^{CO} 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*⁵² (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

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

⁵¹ DELENDÁ 2009, n°19.

⁵² 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 escueta 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).

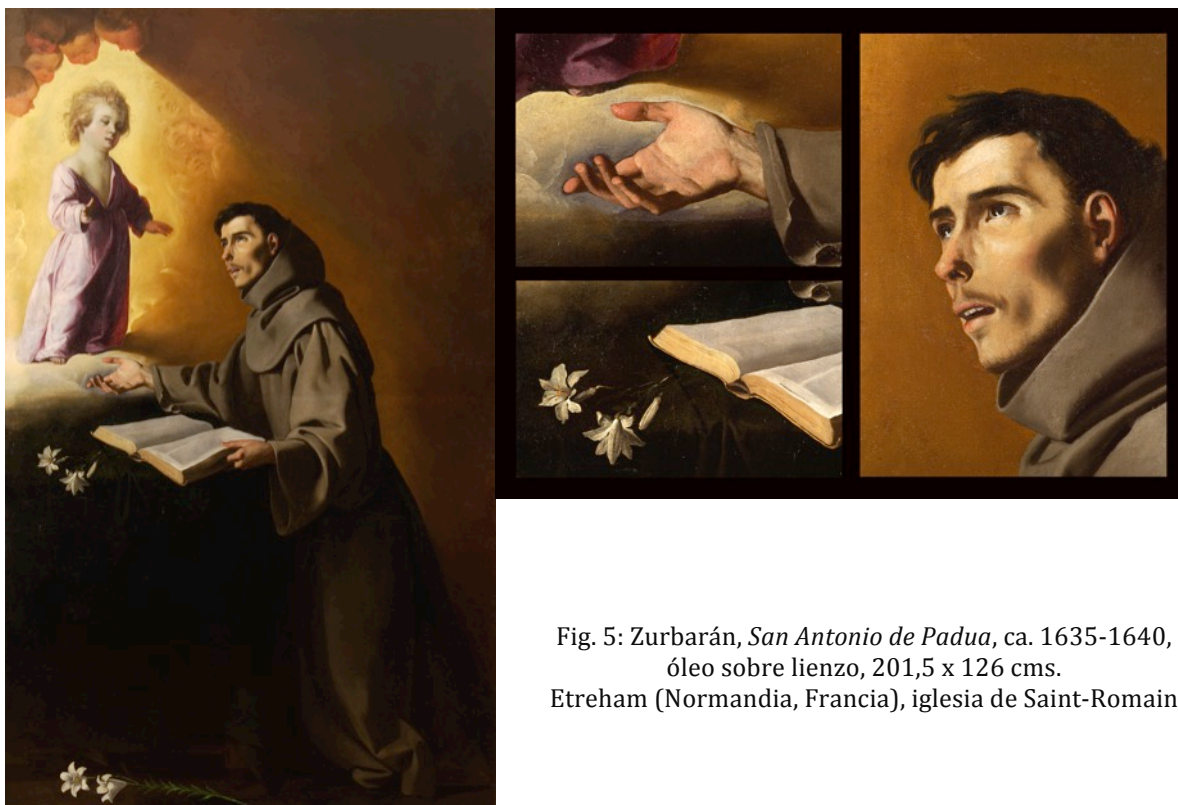


Fig. 5: Zurbarán, *San Antonio de Padua*, ca. 1635-1640, óleo sobre lienzo, 201,5 x 126 cms. Etreham (Normandía, Francia), iglesia de Saint-Romain

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 etapas⁵³. 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 Pacheco⁵⁴, 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 pueblo⁵⁵.

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

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

⁵⁵ 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)⁵⁶, 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*

⁵⁶ 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).

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 asnilo, 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 Chicago⁵⁷, 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)⁵⁸. 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 catálogo⁵⁹. 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)⁶⁰, 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

⁵⁷ DELENDA 2009, n° 7.

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

⁵⁹ DELENDA 2009, n° 102.

⁶⁰ 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”⁶¹. 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

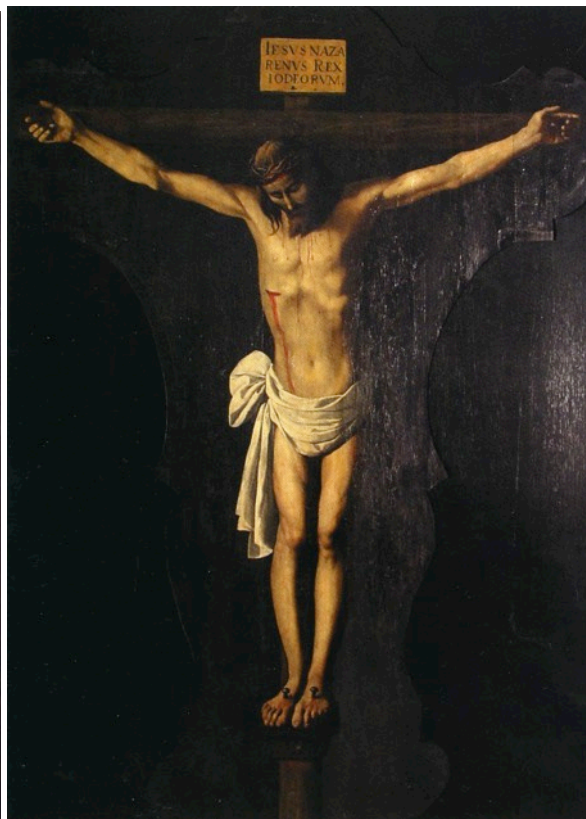


Fig. 8: Zurbarán, *Cristo muerto en la cruz*, ca. 1636-1638, óleo sobre tabla, 170x150 cms, Llerena, iglesia de Nuestra Señora de la Granada

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 Oviedo⁶². 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

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

⁶² 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”⁶³ 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*⁶⁴, aunque

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

⁶⁴ DELENDA 2009, n° 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 Cleveland⁶⁵ 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)⁶⁶.



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).

⁶⁵ DELENDA 2009, n° 190.

⁶⁶ 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 Ferrara⁶⁷; se conserva en Ábalos (Logroño), en el palacio de los marqueses de Legarda⁶⁸.

Soria fue el primero en señalar otro *Cristo crucificado expirante* del Convento de la Merced de Cuzco⁶⁹ como obra del taller de Zurbarán con posible intervención del maestro⁷⁰. 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 1998⁷¹, 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.

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

⁶⁸ Publicado por Cesar PEMÁN, "Miscelánea zurbaranésca", *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.

⁶⁹ DELENDÁ 2009, n° 234.

⁷⁰ 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).

⁷¹ 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 francesa⁷² (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 Sánchez⁷³ 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 Frontera⁷⁴, 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

⁷² *Ibíd.*, n° 237.

⁷³ *Ibíd.*, n° 238.

⁷⁴ *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 inédito⁷⁵, 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 1662⁷⁶. Zurbarán cayó

⁷⁵ Ib., n° 278.

⁷⁶ 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 1661⁷⁷. 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 testamento⁷⁸. El inventario de sus bienes, fechado el 3 de septiembre de 1664 y dado a conocer por María Luisa Caturla⁷⁹, 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"⁸⁰. 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"⁸¹. Salvo una *Susana*

⁷⁷ *Ib.*, n.º 283.

⁷⁸ 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.

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

⁸⁰ 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).

⁸¹ *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 privada⁸² (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

⁸²*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 Alejandría⁸³. 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 1660-1662⁸⁴.

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.

⁸³ 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.

⁸⁴ 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.