



HAL
open science

Zurbarán y la pintura española. Una mirada desde la hispanomanía francesa

Cécile Vincent-Cassy

► **To cite this version:**

Cécile Vincent-Cassy. Zurbarán y la pintura española. Una mirada desde la hispanomanía francesa. José Riello; Fernando Marías. Antes y después de Antonio Palomino. Historiografía artística e identidad nacional, Abada Editores, pp.363-388, 2022, 978-84-19008-29-9. hal-04320803

HAL Id: hal-04320803

<https://hal.science/hal-04320803>

Submitted on 6 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

JOSÉ RIELLO / FERNANDO MARÍAS (EDS.)

**Antes y después de Antonio Palomino:
historiografía artística e identidad nacional**



LECTURAS

Serie **H.^a del Arte y de la Arquitectura**

DIRECTORES Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN y Juan CALATRAVA

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

LA EDICIÓN Y PUBLICACIÓN DE ESTE LIBRO FORMA PARTE DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN I+D+I REF.: HAR2016-79442-P, «HACIA ANTONIO ACISCLO PALOMINO. TEORÍA E HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICAS DEL SIGLO DE ORO», FINANCIADO POR EL MINISTERIO DE ECONOMÍA Y COMPETITIVIDAD Y DIRIGIDO POR FERNANDO MARÍAS.

© JOSÉ RIELLO Y FERNANDO MARÍAS (EDS.), 2022

© DE LOS TEXTOS, SUS AUTORES, 2022

© ABADA EDITORES, S.L., 2022

Calle del Gobernador, 18
28014 Madrid
WWW.ABADAEDITORES.COM

diseño SABÁTICA

producción GUADALUPE GISBERT

ISBN 978-84-19008-29-9

IBIC AGA

depósito legal M-25424-2022

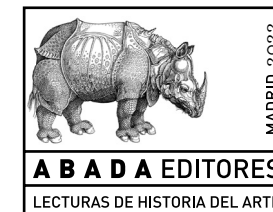
preimpresión DALUBERT ALLÉ

impresión COFÁS, ARTES GRÁFICAS

JOSÉ RIELLO Y FERNANDO MARÍAS
(EDS.)

Antes y después de Antonio Palomino

HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA
E IDENTIDAD NACIONAL



**ZURBARÁN Y LA PINTURA ESPAÑOLA.
UNA MIRADA DESDE LA HISPANOMANÍA FRANCESA¹**

CÉCILE VINCENT-CASSY
Cergy Paris Université

Ils eurent quelques peintres de second rang, et jamais d'école de peinture.

Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, cap. 177
(1756)

La peinture espagnole est une des expressions les plus significatives du génie national [...].

Les peintres de ce pays, dès qu'ils ont pris conscience d'eux-mêmes,

ont eu leur manière à eux d'entendre et de traduire le réalisme et le mysticisme.

Ernest Martinenche, *Propos d'Espagne* (1905)

On ne sera jamais plus «espagnol» que Zurbarán.

Louis Gillet, *La peinture. XVII^e-XVIII^e siècles* (1913)

El término «hispanismo» es polisémico. Según la definición del *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, es «el conjunto de características propias de España, de su civilización. *En vano buscaríamos rastros de hispanismo en nuestra pintura romántica* (Réau, *Art romantique*, 1930, p. 37)»². Pero ante todo, como apunta Ricardo García Cárcel³, el término pertenece al ámbito lingüístico y designa el uso de una palabra mal traducida del español. Es el sentido

1 Agradezco a José Riello la lectura del original de este trabajo, así como los consejos que me ha brindado para mejorarlo.

2 <https://www.cnrtl.fr/definition/hispanisme>. La traducción es mía, como todas las que se proponen en este artículo.

3 García Cárcel, 2009, p. 11.

que recoge el *Diccionario de Autoridades* en 1734⁴. Sin embargo, como también señala el mismo historiador, a finales del siglo XIX se puso de manifiesto otro significado: el del «gusto por las cosas de España»⁵, que se fue forjando en Europa a raíz del descubrimiento de los maestros de pintura tras las guerras napoleónicas.

A través del estudio de la visión de Francisco de Zurbarán forjada por la historiografía, este ensayo responde a un cuestionamiento de hispanista. También se inscribe en una reflexión más amplia sobre el arte español y la forma en que se connotan los distintos artistas desde la publicación del *Museo pictórico* de Antonio Palomino (1715-1724). Por fin, pero quizás en primer lugar, se vincula a lo que se llama el «Siglo de Oro», núcleo historiográfico del arte español y también núcleo «disciplinar» de todos los hispanismos. Este concepto, que requeriría un estudio profundizado imposible de desarrollar en este artículo, no se aplicó al arte antes de los años sesenta del siglo pasado de forma generalizada, a diferencia de lo que ocurrió con la literatura hispánica de los siglos XVI y/o XVII⁶. Lo hizo expresamente Paul Guinard en el libro que publicó en 1967, *Les peintres espagnols*, probablemente porque al ser un manual se esforzó en fraguar un discurso simple y contundente –y quizás discutible–: «El ‘Siglo de Oro’, aquel nombre que los españoles han adoptado para la gran edad clásica de su literatura, también vale para los pintores»⁷. Sólo dejaré asentado que definiendo esta expresión que, en sí, no era nueva, Guinard formuló el desfase cronológico entre esta «gran edad» de la pintura en España y el apogeo de la potencia española en el mundo. Igualmente expuso el desajuste entre el clímax de la producción pictórica y el esplendor de la creación literaria, cuyo final situó en 1635, con la muerte de Lope de Vega⁸. Dejó también claro que la expresión «Siglo de Oro» implicaba igualmente pensar la existencia de un momento singular en la historia intrínseca de las formas que no coincidía con lo que viene llamándose Renacimiento.

4 *Diccionario de Autoridades* (1979), vol. 2: D-Ñ, p. 162: «Modo de hablar particular y privativo de la lengua española: como entendido por hombre que entiende».

5 García Cárcel, 2009, p. 11: «Poco a poco, se desarrolló un concepto de hispanismo como afición a lo español, a las cosas de España, hispanofilia».

6 Behar, 2012.

7 Guinard, 1967b, p. 155: «Le ‘Siècle d’Or’, ce nom que les Espagnols ont adopté pour le grand âge classique de leur littérature, est valable aussi pour les peintres».

8 Remito al artículo de Richard L. Kagan en este mismo volumen sobre el uso de la expresión «Siglo de Oro» para designar el arte español de la Edad Moderna en el siglo XIX. Se entiende que ningún autor decimonónico citado por Kagan explica cuáles son los límites cronológicos, espaciales, estilísticos del «Siglo de Oro».

Declaró que la pintura de este clímax del arte español, de la que extraía al Greco, era «cercana a la Edad Media», por prolongar el carácter artesanal de la condición de los pintores, su sometimiento a las exigencias del clero y a la dinámica de creación en unos talleres en que la mayoría de los oficiales eran «incapaces de escribir correctamente»⁹.

Es significativo que en inglés «Golden Age» sea la traducción tanto de «Siglo de Oro» como de «Edad de Oro», lo que, en el fondo, permite mantener una ambigüedad. En la traducción de su libro *The Golden Age of Painting in Spain* (1990), Jonathan Brown optó por *La Edad de Oro de la pintura española*, elección que se conservó en la versión en francés (*L'âge d'or de la peinture espagnole*). Era lógico que descartara el «Siglo de Oro», pues su síntesis abarcaba un periodo que hacía arrancar en 1478, con el reinado de los Reyes Católicos, y se extendía hasta el final de la dinastía de los Austrias (1700), lo que, en realidad, coincidía cronológicamente con lo que se llama ahora, según la expresión anglosajona, «la primera Edad Moderna». Sin embargo, cabe notar que en su libro esta «Edad de Oro» se concentra esencialmente en el siglo XVII, tras la «revolución de Felipe II» que presenta en el capítulo II. También es significativo que sólo le dedique un capítulo de treinta páginas entre los trece capítulos que comprende el volumen, es decir, un 10% del conjunto, a la llamada «Llegada del Renacimiento, 1480-1560».

El ejemplo del libro de Brown, usado por generaciones de estudiantes de Grado a ambos lados de los Pirineos, está escogido para ilustrar la idea de que, en definitiva, aunque su influencia no fuera comparable a la del arte italiano o flamenco en la evolución de las corrientes artísticas en Europa en la Edad Moderna, el llamado Siglo de Oro español, apogeo de su historia artística situado por Guinard entre 1600 y 1700, es lo que se identifica con el periodo de concentración de grandes maestros. Según Guinard, heredero de una tradición decimonónica de fuerte impacto como expondremos en adelante, se caracteriza por la expresión de una «sensibilidad» a lo que une la tierra con el cielo –lo sagrado, antaño llamado la religiosidad– y a lo que une la apariencia con el ser, empalmado este dúo conceptual con la expresión de un realismo o de un verismo en la pintura y la escultura, así como a un déficit de aplicación de las reglas de la perspectiva geométrica¹⁰, algo que Zurbarán habría encarnado más

9 Guinard, 1967b, p. 157.

10 Guinard, 1967b, p. 156: «‘Réaliste’ et ‘mystique’ –telle apparaît, depuis le romantisme, la peinture espagnole du Siècle d’Or, et c’est l’association de ces deux valeurs, a priori contradictoires, qui fait son originalité».

que ningún otro, pues sería un maestro sin imaginación creativa, lo que supuestamente marcaría al conjunto de artistas españoles¹¹.

* * *

La hispanofilia o hispanomanía francesa es asociada a la producción literaria romántica simbolizada por la *Carmen* de Prosper Mérimée (1845)¹². Pero a mediados del siglo XIX, es decir, al comienzo de la institucionalización del hispanismo francés¹³, el «gusto» por la pintura española vinculó las producciones artísticas, ignoradas en los siglos XVII y XVIII por los franceses, al conjunto de «procesos culturales por los que el mundo de las letras francesas había instituido un reconocimiento explícito de deuda con la ficción, la poesía, el drama, la teología y la jurisprudencia españolas»¹⁴. La pintura vino a ser uno de los principales anclajes de la hispanofilia en Francia. Es un hecho conocido e indiscutible que este gusto por España se forjó tras el saqueo de sus pinturas, que constituye el primer acto del «pecado original» de las relaciones artísticas entre Francia y España, aunque las tropas inglesas de Moore y Wellesley no les fueran a la zaga, según expresión de Bustamante¹⁵. Como bien se sabe, en Sevilla, en 1810, los franceses reunieron las obras más importantes del Alcázar para formar un museo para José I Bonaparte. Frédéric Quilliet, un pseudofuncionario que vivió en España durante dieciséis años (1797-1813), fue el mayor responsable de este expolio: allí almacenó 999 obras. Entre ellas 82 eran de Zurbarán –y su escuela–. Algunas fueron enviadas a Napoleón, pero no fueron colgadas en ningún sitio, y regresaron a España, pero otra parte fue confiscada por los militares, en particular por el famoso mariscal Soult.

Guinard, que fue el primero en estudiar la dispersión del patrimonio hispánico en Francia, le dedicó un artículo en 1937 en el que se encuentra en germen todo lo que en adelante desarrollarían él y los demás historiadores del arte

11 Gillet, 1913, p. 234: «Le trait le plus original de la race, l'ascétisme, le dédain des choses terrestres, un vif sentiment du néant, joint au goût du réel et à l'absence totale d'imagination créatrice, c'est, en un sens, tout le problème de la peinture espagnole, et voilà pourquoi on a pu dire de Zurbarán qu'il est toute l'Espagne».

12 En Canavaggio, 2016, el autor se enfrenta al tema de la visión francesa de España en el siglo XIX, liberando al autor de *Carmen* de la responsabilidad de la «españolade» al mostrar el fino conocimiento que tenía de un país por el que viajó durante seis meses en 1830, antes de realizar varias estancias en Madrid.

13 Niño Rodríguez, 1986.

14 Schaub, 2003, p. 61.

15 Bustamante García, 2003, p. 465.

español en Francia¹⁶. En 1950 ya asumió una postura positiva sobre la misma: «Luego llegó el huracán napoleónico que arrasó los conventos españoles y dispersó sus pinturas por toda Europa. España ciertamente perdió, pero 'no hay mal que por bien no venga' y sus desconocidos maestros no podían haber deseado mejor propaganda que la que debieron a Soult y Sebastiani»¹⁷. Su apreciación se justificaba por el hecho de que el saqueo permitió el conocimiento de esta pintura fuera de España y creó un deseo de conocerla. El resultado fue la creación de la misión Taylor para adquirir pinturas para el Museo español del Louvre bajo el reinado de Luis Felipe (1838-1848)¹⁸. Siendo consideradas como dignas de ser expuestas al público, estas pinturas adquirieron el estatuto de escuela al salir de España.

Zurbarán fue desde entonces el artista clave de la hispanomanía francesa porque resultó ser el primer perjudicado y el primer beneficiado del expolio: sus obras no volvieron nunca a su destino original tras haber salido de Sevilla en la primera mitad del XIX. Pasó a ser un artista compartido por el mundo entero. El famoso *San Serapio* de 1628 (fig. 1), que muestra a un mercedario martirizado recién muerto y aún colgado en la invisible aspa, es un ejemplo de la dispersión de su obra. Se conserva en Estados Unidos, en el Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut), que la compró en 1951, pero originalmente se almacenó en el Alcázar en 1810, donde fue adquirida por el cónsul inglés Julian Williams y vendida a Richard Ford en 1832.

De hecho, entre todos los pintores de la galería española del Louvre¹⁹, el que más llamó la atención de los visitantes fue Zurbarán, representado por unas ochenta obras, es decir, una cuarta parte de lo expuesto. Desde entonces, franciscanos, dominicos, mercedarios, cartujos o jerónimos, con sus respectivos hábitos, han caracterizado a este «pintor de la vida monástica». El extremeño vino a ser el representante de la sacralidad, el realismo y la humildad. Ésta es sin duda la

16 Guinard, 1937, 1960, 1963, 1967a y 1967b; Bottineau, 1988; Baticle y Marinas, 1981; Baticle, 1999; Delenda, 2003.

17 Guinard y Baticle, 1950, p. 5: «Arrive la tornade napoléonienne qui ravage les couvents espagnols et disperse leurs toiles à travers l'Europe. L'Espagne y a certes perdu; mais "no hay mal que por bien no venga" et ses maîtres méconnus ne pouvaient souhaiter meilleure propagande que celle qu'ils durent à Soult et à Sebastiani».

18 Guinard, 1960 y 1967a. Este libro de 1967 está dedicado a las visiones de España que elaboraron Adrien Dauzats y Pharamond Blanchard, quienes fueron los que acompañaron y ayudaron al barón Taylor en la misión de comprar cuadros en España para la galería de Luis Felipe en 1835-1837. Guinard llama estas visiones dos «formas de hispanismo» (*Avant-propos*, p. 9).

19 Baticle y Marinas, 1981.

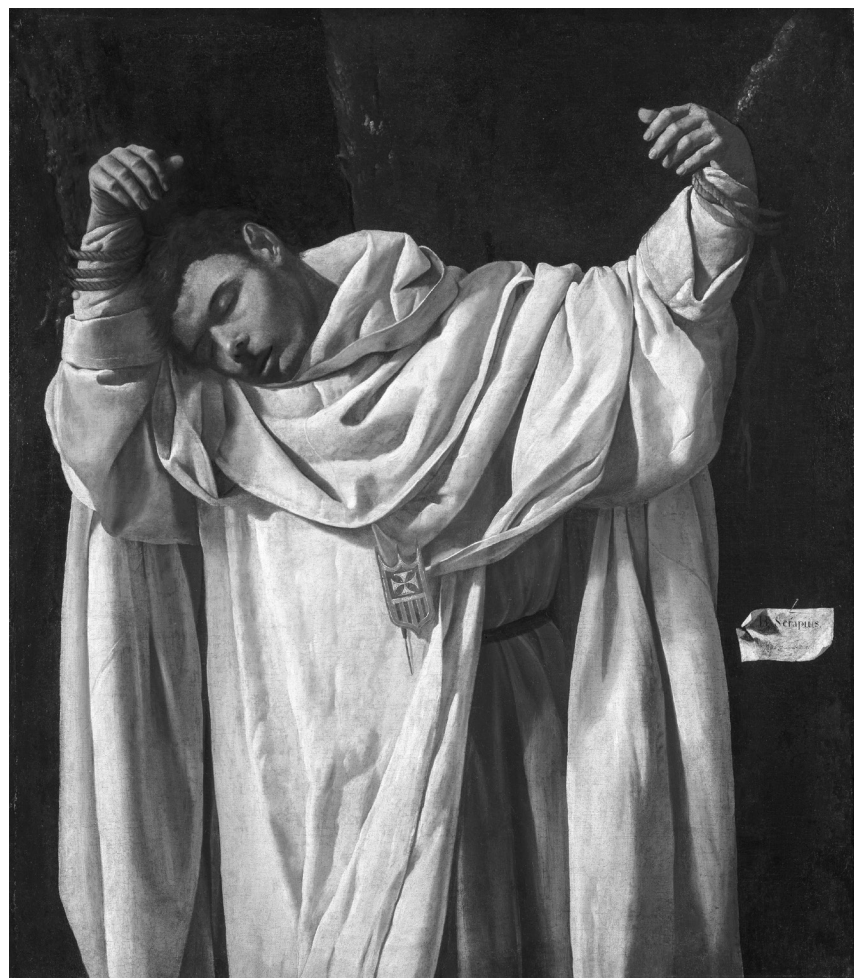


Fig. 1. Francisco de Zurbarán, *San Serapio*, 1628. Óleo sobre lienzo, 120 × 103 cm. Hartford, Wadsworth Atheneum.

razón por la que Maurice Barrès (1862-1923), en el ocaso de su vida, planeó erigir el mismo monumento a la España de Zurbarán que el que había erigido a la Castilla del Greco en su famoso *Greco ou le secret de Tolède* (1912). En definitiva, según explicó Maurice Legendre treinta años más tarde, Barrès consideró desde su punto de vista confesional católico que el Greco le había desviado de su proyecto inicial porque no era tan «representativo» de la «esencia» de España, robusta y rústicamente devota como el pintor extremeño²⁰.

20 *Journées internationales*, 1953, «Communication de M. Legendre», p. 12: «À la fin de sa vie,

La obra que el mismo Guinard publicó en 1960 bajo el título de *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique* fue una emanación directa de esta hispanomanía. Aunque no desde la misma perspectiva que Barrès, Guinard siempre procuró definir esta escuela «nacional». Ya lo tradujo en el álbum que consagró al Prado en 1950 con unas frases dedicadas a expresar que su identidad se encontraba en su «tonalidad media», caracterizada por la «predominancia de temas religiosos, tratados con un espíritu realista, pero más aún 'monumental', que refleja la permanencia de la pintura de retablos, la importancia del retrato y del bodegón [...], la pobreza de la pintura de historia de género y de paisaje»²¹. En 1937, en el artículo ya mencionado, Guinard había subrayado que Zurbarán, en Francia, era el símbolo de la escuela española²². Para entender los motivos de esta identificación hay que recordar que Théophile Gautier fue el primer responsable de la construcción de la fortuna del maestro de Fuente de Cantos. Contemplando los zurbaranes en la galería del Louvre, escribió estos versos famosos que han forjado el imaginario de generaciones de amantes de la pin-

Maurice Barrès, peut-être impatient du snobisme et de l'insincérité d'admiration de beaucoup de ceux à qui il avait révélé l'existence du Greco, et aussi, et surtout, car il allait sans cesse approfondir ce qui l'avait charmé pour obéir à un besoin de précision dans la splendeur qui éblouit parfois dangereusement les yeux du commun, empêchés de voir par trop de lumière, avait formé le projet d'écrire un livre sur Zurbarán, qu'il considérait avec raison, comme plus exactement représentatif de l'Espagne que le Greco. Maurice Barrès m'avait chargé de préparer un itinéraire où j'aurais eu le très grand honneur de l'accompagner et c'est sur son désir, afin de voir si le séjour en était possible pour sa santé déjà ébranlée que je suis allé pour la première fois visiter les merveilles de Guadalupe, dont l'immense sacristie est entièrement décorée de peintures de Zurbarán.

Maurice Barrès mencionó este proyecto en una carta del 19 de noviembre de 1923 dirigida al propio Legendre. Está reproducida en el apéndice de sus *Cahiers*; Barrès, 1929, pp. 270-271: «Cher monsieur Legendre, Le voici donc ce livre attendu. Merci. Je l'ai reçu dans le moment où j'achevais de relire les épreuves d'une réimpression du *Greco* [...]. Oui, je suis enchanté de votre *pourana*, de cette interprétation savante et fière et de la portée que vous donnez à votre espagnolisme dont vous noulez qu'il agisse sur les âmes. [...] Je ne veux pas faire ma transformation, comme disait fort agréablement et fort spirituellement Goethe, sans avoir écrit ce *Zurbarán*, plus mon *Itinéraire* (id est mes *Mémoires*), plus un petit roman qui sera la haute et vraie Bérénise, la haute et vraie Oriante. Mais c'est pour moi un vif plaisir que le développement des liens franco-espagnols spirituels [...]. Je vous serre bien amicalement la main. Barrès».

21 Guinard, 1950, p. 7: «[...] prédominance des sujets religieux, traités dans un esprit réaliste, certes, mais plus encore «monumental» qui reflète la persistance de la peinture de retables; importance du portrait et du «bodegón» [...], pauvreté de la peinture d'histoire, de genre et de paysage».

22 Guinard, 1937, p. 24, hablando de la galería española de Luis Felipe: «Il marque la promotion d'un artiste jusque là presque ignoré et qui brusquement monte au pinacle, Zurbarán: il en fixe un raccourci puissant autant que déformé, il l'élève en symbole».

tura española, asociando su figura con la expresión de una profunda religiosidad y su pintura con la fascinación por la oscuridad de unos fondos sobre los cuales se recortan los hábitos fraileros:

Monjes de Zurbarán, cartujos blancos que en la sombra
os deslizáis silenciosos sobre las losas muertas,
murmurando Padres Nuestros y Ave Marías sin número,
¿qué crimen expiáis con tanto remordimiento?
Fantasmas tonsurados, verdugos de rostro pálido,
para tratarlo así, ¿qué ha hecho vuestro cuerpo?
Oh monjes, ahora, en alfombras frescas y verdes,
en las fosas que vosotros mismos os habéis cavado,
la hierba se extiende. ¿Qué decís a los gusanos?
¿Qué sueños tenéis? ¿Qué opináis?
¿No os arrepentís de haber desgastado los días
entre estos estrechos muros, bajo estas bóvedas heladas?
Lo que hicisteis, ¿lo seguiríais haciendo...?²³

El gusto por Zurbarán nunca decayó en Francia, transformándose en el seno de las vanguardias tras el redescubrimiento del Greco a fines del XIX, del que el extremeño se presentaba como contrapunto. El crítico griego Christian Zervos respondía a Gautier, en el número de 1927 de *Cahiers d'art* que acababa de fundar, ensalzando la ausencia de patetismo y expresionismo en sus cuadros, su protocubismo:

Cuando tuvo que pintar santos, los impregnó, a pesar de sus graves preocupaciones espirituales, del sentimiento exacto de la vida... En general, Zurbarán representa a sus santos y monjes en la vida física más concisa, el deseo de acercarse a Dios. En él nunca hay ningún sentimiento terrible. La propia muerte no le da ningún espanto. Tal como la vemos, y no como la mente puede

23 Gautier 1885 (1845), p. 152: «Moines de Zurbarán, blancs chartreux qui, dans l'ombre/ glissez silencieux sur les dalles morts,/ murmurant des *Pater* et des *Aves* sans nombre,/ Quel crime expiez-vous par de si grands remords?/ fantômes tonsurés, bourreaux à face blême,/ pour le traiter ainsi, qu'a donc fait votre corps?/ Ô moines, maintenant, en tapis frais et verts,/ sur les fosses par vous à vous-mêmes creusées,/ l'herbe s'étend. Eh bien! Que dites-vous aux vers?/ Quels rêves faites-vous? Quelles sont vos pensées?/ Ne regrettez-vous pas d'avoir usé vos jours/ entre ces murs étroits, sous ces voûtes glacées?/ Ce que vous avez fait, le feriez-vous toujours...?».

concebirla en sus consecuencias materiales, sigue siendo la hermosa naturaleza humana, pero desprovista de deseos, y por tanto de esperanzas. La muerte borra las disposiciones particulares de la vida, las que ponían en movimiento las líneas del cuerpo y las disponían de una manera particular. A través de la muerte, la inquietud vuelve a lo tranquilo y suave²⁴.

Así Zervos borraba el sensacionalismo creado por la visión romántica. Ya no asociaba a Zurbarán a lo que representaría, a grandes rasgos, la España de la leyenda negra, poblada de monjes austeros que salen de habitaciones oscuras, sino a su plástica aspereza. A pesar de todo, mantenía la afición común por este pintor religioso, así como la imagen compartida de un artista de la «realidad», que ninguna época, ningún movimiento artístico, ha contradicho desde entonces y califica igualmente al «arte español».

Una exposición parisina de 1963 vino a confirmar tanto esta idea como el gusto por la pintura española y la posición emblemática que el maestro extremeño ocupaba. «Le goût de la peinture espagnole» es el título que eligieron Robert Mesuret y Guinard para el texto del catálogo de una exposición, hoy olvidada, que tuvo lugar en el Musée des Arts Décoratifs: *Trésors de la peinture espagnole. Églises et musées de France*²⁵. Esta muestra representó el primer panorama que se ofrecía de la pintura española en Francia desde la galería de Luis Felipe (1838-1848), y era el resultado de un esfuerzo notable de los conservadores para inventariar las pinturas de esta escuela en los museos e incluso en las iglesias del país. Con sus 131 obras era la respuesta directa a la publicación en 1958 por Juan Antonio Gaya Nuño de *La pintura española fuera de España*, que detallaba las etapas del expolio de las colecciones nacionales y proponía un catálogo imaginario de la pintura española a partir de las obras conservadas en el extranjero²⁶.

No es difícil constatar que, de nuevo, la exposición de 1963 confirmó el

24 Zervos, 1927, p. 86: «S'il eût à peindre des saints, il les imprégna, malgré leurs graves préoccupations spirituelles, du sentiment exact de la vie [...]. En général, Zurbaran représente ses saints et ses moines dans la vie physique la plus concise, le désir de s'approcher de Dieu. Il n'y a jamais chez lui de sentiment terrible. La mort elle-même n'a rien pour lui d'effroyable. Telle qu'on la voit et non telle que l'esprit peut la concevoir en ses conséquences matérielles, c'est encore la belle nature humaine, mais dépourvue de désirs, partant, d'espairs. La mort efface les dispositions particulières de la vie, celles qui mettaient en mouvement les lignes du corps et les disposaient d'une certaine façon particulière. Par la mort, l'agitation redevient calme et doux».

25 Guinard y Mesuret, 1963.

26 Gaya Nuño, 1958.

triunfo de Zurbarán en Francia²⁷. El mismo Guinard lo expresó en la recensión que hizo en la revista *Goya*:

En la exposición [...] Zurbarán ha sido el triunfador indiscutible. Se ha repetido, después de ciento veinticinco años, aquel descubrimiento memorable que siguió a la inauguración de la *Galerie espagnole*, reunida en el Louvre por el rey Luis Felipe... Tal impacto se explica por el número de las obras expuestas, por su calidad y por la novedad de algunas. [...] La mayor parte de los diecinueve cuadros expuestos son obras indiscutibles. Su huella se puede seguir muchas veces desde su punto de partida –Sevilla o Jerez– o, por lo menos... a partir de las grandes colecciones formadas en España durante la primera mitad del siglo XIX: Lebrun, Soult, Aguado, Luis Felipe²⁸.

Entre 1987 y 1988 tuvo lugar la primera exposición internacional sobre el pintor extremeño compartida por el Metropolitan Museum of Art, el Musée du Louvre y el Museo del Prado²⁹. Jeannine Baticle fue su comisaria. Marcó un hito insuperado en un siglo de exposiciones –la primera de ellas en 1905 en el Prado, las últimas en Ferrara-Bruselas en 2013-2014 y Madrid en 2015³⁰–, monografías e investigaciones archivísticas entre las que destaca en particular la labor de María Luisa Caturla, revisada por Odile Delenda³¹, por la seriedad de las atribuciones y los conocimientos proporcionados, algo que ha prolongado la propia Delenda hasta nuestros días³².

27 Las obras de Zurbarán corresponden a las fichas 89 a 103 y vienen separadas de las obras de taller: *San Buenaventura en Lyon* y *La exposición del cuerpo de san Buenaventura* del Louvre; *San Jerónimo penitente* del Museo de Montargis; el *San Pedro penitente* del Museo de Bellas Artes de Marsella; *Santa Águeda* del Museo Fabre y *San Gabriel* del Museo Fabre de Montpellier; *San José con el Niño Jesús* de la iglesia de Saint-Médard de París; *Santa Lucía* del Museo de Bellas Artes de Chartres; *Santa Apolonia* del Museo del Louvre; *La Anunciación*, *La Adoración de los pastores*, *La Adoración de los Magos* y *La Circuncisión* del Museo de Bellas Artes de Grenoble –todos estos cuadros, que proceden de la iglesia de Nuestra Señora de la Defensa de Jerez de la Frontera (monjes cartujos) fueron comprados en España en 1836 por el barón Taylor por encargo del rey Luis Felipe para ser expuestos en la galería española de Luis Felipe. Pasaron a la colección del duque de Montpensier, Sevilla, palacio de San Telmo, y posteriormente a la colección de la condesa de París, castillo de Randan, antes de ser comprados por el general de Beylié para donarlos al museo de Grenoble–; el *Cristo con la cruz a cuestas* de la catedral de Orleans y el *San Francisco* del Museo de Bellas Artes de Lyon.

28 Guinard, 1963, p. 355.

29 Zurbarán, 1987-1988.

30 Cano Rivero, 2013-2014; Delenda y Borobia Mar, 2015.

31 Caturla, 1994.

32 Delenda, 2009-2010.

* * *

Sigue planteándose, sin embargo, la cuestión de lo que se asocia a su pintura. Para apoyar estos comentarios, nos servirán unas frases que siguen vigentes, aunque fueron escritas por Ignacio Zuloaga en 1898. El pintor, conocido por sus colecciones de obras del Greco, es famoso por la relación estrecha y recíproca que mantuvo con la Escuela de París y con los artistas franceses en general. En una carta dirigida a su amigo Émile Bernard hizo una apreciación de Velázquez y Zurbarán que muestra la continuidad de las valoraciones contrapuestas que a ellos se aplica desde mediados del XIX: «Acabo de comprar por 60 francos el más hermoso Zurbarán que pueda imaginar; es el retrato de una Cibeles. Me gusta más que los del Museo (le enviaré una fotografía). ¿Quién más enérgico que Zurbarán? ¡Qué pintor más hermoso! [...] Lo encuentro más firme que Velázquez, más ingenuo, español. Velázquez es de todos los países (es el complemento)»³³.

Siendo Zurbarán más «enérgico», más «ingenuo» y menos internacional, según Zuloaga, era «más español». Si hemos apuntado los términos utilizados, cabe volver sobre la forma como se ha impuesto la idea de que es un símbolo de toda la escuela, o incluso del alma española, según las perspectivas esencialistas que imperaban hasta al menos la exposición del cuarto centenario de su muerte que tuvo lugar en el Prado en 1964. Al no ser considerado jamás como un «genio» individual, sino más bien como un pintor humilde –incluso para expresar la opinión paradójica, como hacía Zervos, de que en la pobreza de su manera era donde residía su genialidad–, al contrario que el Greco y Velázquez, que Justi colocó en el cénit creativo de la pintura española en su *Diego Velázquez und sein Jahrhundert* (1888)³⁴, Zurbarán ha sido el receptáculo del común «genio nacional» al que Ernest Martinenche, imitando a Chateaubriand, hacía referencia en 1905 en la cita que abre este artículo³⁵. El carácter representativo y humilde de Zurbarán era lo que afirmaba Sentenach también en 1909: «Sin llegar a las geniales alturas de un Velázquez, un Murillo, un Greco o un Goya, Francisco de Zurbarán, por la firmeza de su dibujo, carácter de sus figuras y efecto del cla-

33 Transcrita por Plessier, 1995, p. 19: «Je viens d'acheter pour 60 frs le plus beau Zurbarán que vous puissiez vous imaginer; c'est le portrait d'une Cibèle. Je l'aime mieux que ceux du Musée (je vous enverrais *(sic)* une photographie). Est-il énèrgique Zurbarán? Quel beau peintre ! [...] Je le trouve plus ferme que Velasquez, plus naïf, Espagnol. Velasquez est de tous les pays (c'est le complément)».

34 Bustamante García, 2003, pp. 465-467.

35 Martinenche, 1905, p. 224.

ro-oscuro, nos dejó lienzos que simbolizan mejor que otros nuestro más reconocido temperamento, cuando no llegamos a lo excepcional y transcendente»³⁶.

Cuando en 1944 el historiador del arte Francisco Javier Sánchez Cantón –entonces subdirector del Prado– pronunció una conferencia titulada «La sensibilidad de Zurbarán» al tomar posesión de su cátedra en la Universidad de Granada, veía en Zurbarán al intérprete de la sensibilidad española según esta aproximación esencialista³⁷. Reflexionando sobre la poca prensa que pudo tener este maestro en relación con Velázquez, Ribera y Murillo, comparaba el gusto, el esfuerzo del pintor extremeño por la reconstrucción de la «realidad tangible» –criticando de paso el arte contemporáneo poscubista–, alabando su capacidad para hacer palpable el «natural sólido». Al contrastar su arte con el impresionismo, formulaba la idea de que para este pintor el mundo exterior existía, no se licuaba, evaporaba o disolvía con la luz. Por el contrario, las cosas que representaba tenían cuerpo, y la luz se reflejaba en superficies duras, no se apagaba al penetrar en la masa, salvo fugazmente en su penúltimo periodo. Pensaría aquí en la manera de Murillo. También subrayaba las debilidades del extremeño, lo que algunos han definido como la «ingenuidad» o humildad de su arte³⁸, sobre todo en sus capacidades compositivas que le condujeron a recurrir a los grabados³⁹, mientras que otro pintor habría armado una verdadera máquina de ingenio. Pensaría en Velázquez.

De hecho, la comparación con Velázquez es inevitable, aunque pocos historiadores del arte la hayan abordado directamente. Se basa en la proximidad biográfica de los pintores: se llevaban menos de un año, se formaron como pintores en Sevilla, y eran amigos, aunque no sepamos en qué grado de intimidad. Caturla fue la única que se enfrentó a esta comparación al abordar la cuestión de la influencia mutua de ambos artistas en un artículo de la *Varia Velazqueña* de 1960 publicado con motivo del tercer centenario de la muerte de Velázquez⁴⁰. Desgraciadamente, atribuía las diferencias en sus respectivas carreras a un comportamiento dispar basándose en esquemas psicológicos tópicos que no reflejan un enfoque objetivo. Otorgó a Velázquez la soltura de un hombre urbano, y a Zur-

36 Sentenach y Cabañas, 1909, p. 194.

37 Sánchez Cantón, 1944.

38 Pérez Sánchez, 1965. Se ha señalado la falta de imaginación de Zurbarán, inspirado en parte por los modelos grabados que combinaba, y su falta de talento para construir espacios coherentes entendidos como espacios que respetan la perspectiva geométrica desarrollada en la Italia del Renacimiento. Aunque persistentes, estas acusaciones han sido algo matizadas en Pérez Sánchez, 1965 y por Carrascal Muñoz, 1965.

39 Navarrete Prieto, 1998.

40 Caturla, 1960.

barán el silencio y la inhibición de un aldeano dotado de un mundo sencillo y restringido, alegando que no se encontraba a gusto en la ciudad del Guadalquivir, al contrario de su amigo⁴¹. Esta comparación la llevaba a concluir una distancia irrefutable entre las dos formas de pintar, así como entre los dos destinos.

Es cierto que Velázquez era un pintor de corte y un artista en apariencia seguro –su legendaria flema así lo muestra, algo que matizaría quizás la cantidad de repintes que se translucen en sus lienzos–, mientras que Zurbarán pasó por muchas vicisitudes en Sevilla, lo que le llevó en 1658 a buscar en Madrid nueva vida y nuevos clientes. Ciertamente, el extremeño no tuvo un cargo permanente en la Corte del rey de España, aunque ejecutó para él los *Diez trabajos de Hércules* en el Salón de reinos, el cuadro de la *Defensa de Cádiz* y firmó como «Franciscus de Zurbarán. Philippii regis pictor, 1638» en los cuadros de la Cartuja de Jerez tras haber realizado la decoración pictórica del navío que los sevillanos ofrecieron al rey para el estanque del palacio del Buen Retiro antes de que el marqués de las Torres le pidiera enviar once oficiales para dorar el Salón grande del Alcázar⁴². Pero ciertamente no realizó ningún viaje a Italia, faltando en su biografía este gran hito de la historiografía característica de los «genios» de la pintura. Más allá de estas consideraciones, no cabe duda de que su pintura era diferente a la de Velázquez.

Así pues, tras los versos de Gautier, el realismo seguía identificado con Zurbarán, pintor del obvio silencio de la muerte, de un arte sin los ornamentos y efectismos que caracterizan otras escuelas. Guinard también escribió que era el artista preferido de los generales napoleónicos porque su pintura «era sencilla, cálida y directa»⁴³.

En *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Javier Portús deja claro desde el principio que no pretende responder a la pregunta de qué es la pintura española⁴⁴. Más bien nos lleva por los vericuetos de un proceso de cuestionamiento a través de escritos de diversa índole –no sólo tratados–, planteándose la cuestión desde la época postridentina, que coincide con el

41 En la entrada que Pérez Sánchez dedicó a Zurbarán en el diccionario de divulgación *Dictionnaire des grands peintres* (1999), también afirmaba, p. 1134: «Zurbarán est un artiste fondamental dans la peinture espagnol et celui qui peut-être incarner le mieux certains traits caractéristiques du “Siècle d’or”: un réalisme rustique, plein de simplicité humaine, une connaissance profonde de la spiritualité monastique dans ses aspects les plus nobles, une grande rigueur dans la conception et une grande tendresse pour les menus détails, pour l’humble visage de la réalité quotidienne, qui laissent deviner une âme de “primitif”».

42 Sentenach y Cabañas, 1909, pp. 165-167.

43 Guinard, 1963, p. 18.

44 Portús, 2012.

horizonte abierto por la llegada de los artistas italianos al Escorial, y en especial de Federico Zuccari, fundador de la Accademia di San Luca en Roma en 1585. El «problema» es, por tanto, posterior a lo que se dio en Italia, y estuvo ligado a la constitución de un arte de Corte bajo Felipe II. Los primeros escritos destacables fueron los de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, que publicó su *Noticia general para la estimación de las artes* en 1600; los poemas de Lope de Vega, en particular *La hermosura de Angélica*, en 1602; o la descripción que José de Sigüenza hizo de la construcción y la decoración del palacio-monasterio del Escorial en el tomo respectivo de su crónica de la orden jerónima publicado en 1605. En todos los textos y pasajes citados por Portús, la primera cuestión se refiere a la diferencia entre la pintura española y la pintura italiana, cuya predilección por los temas religiosos compartían de forma destacada en la primera Edad Moderna. La segunda cuestión se refiere al «retraso» o, siendo más neutros, al desajuste cronológico de su evolución estilística en relación con otros cuadros⁴⁵. Cuando muchas iglesias y pinturas del siglo XVI eran de estilo gótico, sus formas en España se «resistían» a las del Renacimiento que se imponían en Italia en el mismo momento.

La pintura de Zurbarán también parece ser representativa de este concepto general, ya que se viene calificando de arcaica, primitiva o bizantina. Guinard ya lo expresó en 1975: «Pintor fuera del tiempo, gótico y tenebrista, que supo utilizar las modas y conquistas de su tiempo, a la manera de un Fra Angelico, combinando el alma de un primitivo y la ciencia de los renacentistas; pero finalmente incapaz tanto de renovarse como de engañar y que, comparado con sus contemporáneos sevillanos de 1620 Velázquez o Cano, cuarenta años más tarde se percibe como un arcaico»⁴⁶.

De hecho, estos adjetivos traducen una relación con la imagen pictórica que, al menos en sus obras religiosas más logradas, se acerca al arte de los iconos,

45 Stoichita también asume esta idea de retraso, llegando a afirmar poco más o menos que la pintura española en su conjunto sólo es la intérprete de las innovaciones ajenas. Esta opinión es consecuencia de no cuestionar el italo-centrismo historiográfico; véase Stoichita, 1995, p. 12: «La asimilación tardía de soluciones pictóricas halladas en otros lugares provoca en la pintura española, marcada en un primer momento por el arte de los primitivos flamencos y, posteriormente, por el manierismo y barroco italianos, la cristalización de un lenguaje propio, profundamente meditado. Podría decirse, simplificando, que la pintura española no es original por sus innovaciones, sino por sus elaboraciones».

46 Guinard, 1975, p. 9: «Peintre hors du temps, gothique et ténébriste, qui sait utiliser les modes et les conquêtes de son temps, à la manière d'un Fra Angelico, associant l'âme d'un Primitif et la science des Renaissances ; mais inapte en fin de compte à se renouveler comme à tricher et qui, par rapport à ses contemporains sévillans de 1620, Velázquez ou Cano, fait, quarante ans plus tard, figure d'archaïsant».

cuyo fondo es uniformemente dorado: los fondos de las composiciones de Zurbarán suelen ser monocromos, y abstractos. En definitiva, se podría decir que Zurbarán no aplicó la perspectiva geométrica o atmosférica –no se trata ya de subrayar si era o no incapaz de hacerlo–. Esto hizo que este pintor, nacido en 1598 en un pueblo extremeño, tuviera fama de ser un analfabeto y de ser un hombre de pocos saberes, en el que no dominaban ni la imaginación ni el intelecto. Paralelamente, el examen de las rupturas en su producción, a diferencia de las de Velázquez, no ha generado otra explicación que su incapacidad para adaptarse a la evolución internacional del arte en el siglo XVII.

* * *

Cabe reconocer que los documentos sobre su vida y obra siguen siendo relativamente escasos, pero también que los autores de tratados de pintura de su época han contribuido en gran medida a este silencio. Zurbarán no es mencionado ni por Francisco Pacheco, ni por Vicente Carducho ni por Jusepe Martínez en sus respectivos tratados, así que ha quedado fuera de toda la llamada literatura artística del XVII. O casi. Lo cita Lázaro Díaz del Valle en su manuscrito: «Soruaràn v[e]z[in]o de la ciudad de Seuilla gano fama de ex[celen]te Pintor. en n[uest]ros tiempos, con las muchas obras q[ue] hizo, y en particular con las q[ue] ay de su mano en el claustro seg[un]do de la m[e]r[ced] calçada de dicha ciudad. de la hist[ori]a de s. P[edr]o Nolasco q[ue] es obra famosa = Viue en esta Villa de Madrid año 1662=> (fol. 180v)⁴⁷.

Luego lo presenta Palomino en una de las entradas biográficas que inserta en el tomo III de su tratado, el *Parnaso español pintoresco y laureado*, publicado en 1724, insistiendo tras Díaz del Valle en la serie que ejecutó para los mercedarios calzados en 1628-1629⁴⁸. Estas dos páginas, breves, sobre todo si se comparan con la biografía que dedica a Velázquez, son fundamentales para entender el discurso sobre Zurbarán desde entonces. En ellas lo presenta Palomino como un caravaggesco («siguiendo por este medio la escuela de Caravaggio»), lo que asocia con el hecho de que los paños de los hábitos fraileros «desmientan al mismo natural» y con su manejo del contraste entre la superficie de los cuerpos y los fondos oscuros en que se representan. También enumera los distintos conjuntos conventuales que ha realizado, insistiendo en su ingente cantidad, y

47 Transcripción en Riello, 2007, p. 341. Le agradezco mucho haber compartido esta edición aún inédita conmigo.

48 Palomino, 1724, pp. 355-356.



Fig. 2. Francisco de Zurbarán, *Cristo en la cruz*, 1627. Óleo sobre lienzo, 290 × 168 cm. Chicago, The Art Institute, n.º inv. 1954.15.



Fig. 3. Francisco de Zurbarán, *San Buenaventura recibiendo la visita de Santo Tomás de Aquino*, h. 1659. Óleo sobre lienzo, 291 × 165 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, en depósito en la basílica de San Francisco el Grande, Madrid.

de un cuerpo en tres dimensiones ¿Aplicaba las recetas formales de los primitivos maestros de la pintura sobre tabla? O ¿podría considerarse un artista de lo «real»? No podré contestar en el marco de este texto, pues exige una reflexión profundizada y desarrollada, pero quisiera insistir en que la creencia en que su proceso creativo era el de un hombre incapaz de representar algo más que lo que tenía delante de los ojos es probablemente lo que le dio fama de artista limitado, especialmente por su supuesta ignorancia de las reglas de la perspectiva geométrica propias del Renacimiento, y también porque era oriundo de una tierra rural, lo que conlleva en muchos autores el prejuicio de limitación intelectual. Parece esta idea totalmente contradictoria con los documentos de archivo que firmó de su puño y letra, con su relación con la imagen que encontramos, por ejemplo, en el *Cristo en la cruz* e incluso con el tratamiento compositivo que dedicó a las figuras de intelectuales y Padres de la Iglesia desde la serie de mercedarios de 1628-1629, la *Apoteosis de santo Tomás de Aquino* de 1631 (Sevilla, Museo de Bellas Artes), hasta el *San Buenaventura recibiendo la visita de santo Tomás de Aquino* (fig. 3) conservado en la basílica de San Francisco el Grande de Madrid o la representación de *San Jacobo de la Marca* del Museo del Prado, también de la etapa final, aunque una vez más Pérez Sánchez insistiera en su «absoluta incoherencia espacial y [...] su simplismo» (fig. 4)⁴⁹.

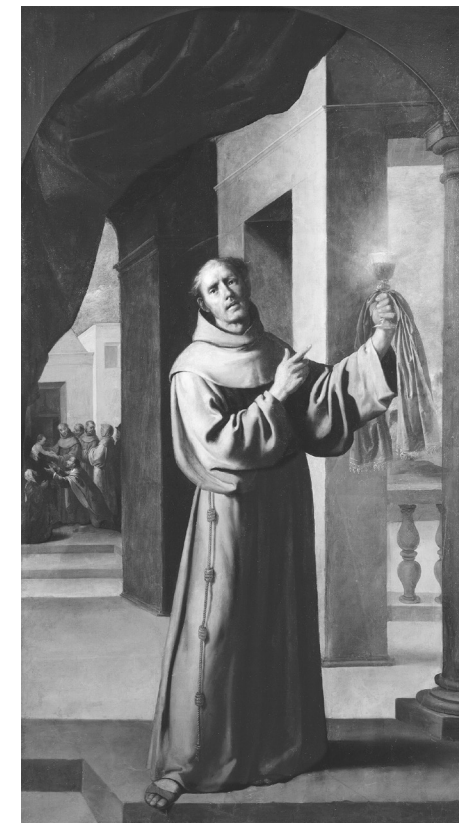


Fig. 4. Francisco de Zurbarán, *San Jacobo de la Marca*, 1659-1660. Óleo sobre lienzo, 291 × 165 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P-2472.

De hecho, las frases de Palomino sobre el *Cristo en la cruz* de Zurbarán sirvieron de hilo conductor a la exposición presentada en la National Gallery de

49 Pérez Sánchez, 2000, p. 94.

finalmente se centra en el que fue su primer encargo en Sevilla, el *Cristo en la cruz* (fig. 2) de la sacristía del convento dominico de San Pablo: «en la sacristía del Convento de san Pablo, Orden de Predicadores en dicha ciudad; demás de otras muchas pinturas suyas, hay un Crucifijo de su mano, que lo muestran cerrada la reja de la capilla (que tiene poca luz), y todos los que lo ven, y no lo saben, creen que es de escultura». Si creemos a Palomino, Zurbarán dejó su impronta en el escenario sevillano en 1626-1627 con una pintura que daba la impresión de ser una escultura, hasta el punto de que la densidad «escultórica» de la figura sobre un fondo monocromo, iluminado en diagonal por potentes claroscuros, creaba un *trompe-l'œil*, es decir, la sensación de estar en presencia

Londres y Washington en 2009-2010, *The Sacred Made Real*, que subrayó la capacidad, y voluntad, de los pintores de rivalizar con la escultura en el siglo XVII⁵⁰. Ciertamente, Zurbarán fue un pintor del cuerpo, según la primera acepción del *Diccionario de Autoridades*: «lo que consta de partes y se puede tocar», pero también la cuarta: «se llama también el cadáver»⁵¹. Tenía la capacidad de crear una presencia de la imagen, de crear la huella de los cuerpos ausentes, de superar, ante los ojos de los espectadores, las limitaciones espaciales inducidas por la ausencia de las figuras representadas. De este modo en su pintura la imagen muerta se hace *viva imagen* o *imagen viva*, lo que demuestra espectacularmente el *San Serapio* antes citado o el *San Luis* del City Art Museum de Saint Louis. Era lo que procuraría afirmar Palomino a propósito de los cuerpos de la serie de la Merced Calzada de 1628-1629, que «[se distinguen] con tan admirable propiedad en trazos, color, y hechura, que desmienten al mismo natural».

El espacio, en la pintura de Zurbarán, no está pensado y representado según una proyección arquitectónica. Está pintado para que el cuerpo imponga su presencia. Se puede considerar esta relación con el espacio como algo arcaico si se adopta el punto de vista de la perspectiva utilizada en la pintura narrativa desde el *Quattrocento*. Pero cabría preguntarse si la pintura de Zurbarán es narrativa y cómo lo es, incluso cuando el extremeño aborda la narración, sea en los múltiples cuadros de series conventuales, sea en la *Defensa de Cádiz* (1635, Madrid, Museo Nacional del Prado), sea en el *Niño Jesús hiriéndose con la corona de espinas*, también llamada *La Casa de Nazaret* (fig. 5) o el antes citado *San Buenaventura recibiendo la visita de santo Tomás de Aquino*.

Volviendo al texto de Palomino, su estructura global también marcó un hito fundamental en el relato mismo de una historia de la pintura española que tenía dos grandes cumbres, y que eran sevillanas: Velázquez y Murillo. Incluso Palomino los emparentó explicando, aunque erróneamente, que el segundo estuvo bajo la protección del primero en Madrid y prolongó su manera⁵². La creación de este panteón del arte español tuvo como consecuencia directa arrojar sombra sobre Zurbarán, al que hemos visto que Palomino no dedicó más que unos cuantos párrafos⁵³. Ciertamente, después de que Bartolomé Esteban Murillo, nacido



Fig. 5. Francisco de Zurbarán, *La Casa de Nazaret*, h. 1640. Óleo sobre lienzo, 165 × 218 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, n.º inv. 1960.117.

en 1618, se asentara en el escenario sevillano desde finales de la década de 1640, Zurbarán perdió la posición que había ganado desde 1628 y, ante su joven rival, modificó su forma de abordar las imágenes, dulcificando los contornos lumínicos de las figuras, suavizando su paleta. El final de la historia lo conocemos: tras la muerte de su hijo Juan en la epidemia de peste de mediados de siglo, no se sabe gran cosa sino que fue a Madrid en 1658 para buscar otra clientela.

La Historia del arte lo ha recordado, pues, como un perdedor. No se valoró que se orientara firmemente hacia el mercado del Nuevo Mundo, dirigiendo un taller que producía en masa para la exportación⁵⁴. Esta realidad tuvo una consecuencia importante: muchos discípulos directos, como Ignacio de Ríos⁵⁵ o los hermanos Polanco, pero también infinidad de «zurbaranescos», se inspiraron en su manera de pintar santos y otros arcángeles en Sevilla tras su muerte, así como en los territorios de la América colonial, hasta finales del siglo XVIII. En este sentido, la huella de Zurbarán en el arte hispánico es incomparable con la de otros artistas españoles⁵⁶.

50 Bray (com.), 2009.

51 *Diccionario de Autoridades* (1979), vol. I: A-C, p. 687.

52 Palomino, 1724, pp. 420-424.

53 Caturla, 1964 publicó el testamento y el inventario posterior a su muerte que había encontrado en el Archivo de Protocolos. Ya había revelado la fecha de su muerte y su hallazgo en una conferencia en 1950, como afirma en su introducción (p. 3), pero fue entonces cuando publicó el documento, revelando que Zurbarán, nacido el 6 o 7 de noviembre de

1598 –su partida de bautismo está fechada el 7 de noviembre–, murió el 27 de agosto de 1664 en Madrid.

54 Navarrete Prieto, 1999.

55 Navarrete Prieto, 2001.

56 Vincent-Cassy, 2021.

Por último, cabe comentar la frase que concluye la biografía de Palomino: «Tiénesse por cierto, que murió en esta Corte el año de 1662, y a los sesenta y seis de edad, con créditos, no sólo de su eminente habilidad, sino de eximia virtud, así en Sevilla, como en esta Corte». De forma manifiesta, como deja claro el hecho de que sus conjuntos más acabados de los cartujos de Jerez o de los jerónimos del monasterio de Guadalupe no sean mencionados y en cambio se haga referencia a una «Perra» de la que no tenemos más constancia⁵⁷, a Zurbarán se le conocía poco y se le consideraba como un pintor «de eminente habilidad» casi sin querer. Es igualmente significativo que Palomino cometa un error sobre la fecha de su muerte, que ocurrió dos años más tarde⁵⁸. Por fin, importa que exalte su «eximia virtud», pues enlaza con todo lo que se ha asociado a la pintura religiosa, cuyo creador conseguía alcanzar la verdad de la imagen gracias a una actitud piadosa frente a ella. Era lo que defendían los tratadistas del siglo XVII, y Palomino retomó sin duda el argumento apologético que tanto Carducho en *Diálogos de la pintura* (tratado VII)⁵⁹, como Pacheco, al insertar un tratado de iconografía religiosa en su *Arte de la pintura*⁶⁰, hacían de la pintura al abordar los temas religiosos. La actitud piadosa garantizaba que su gesto pictórico estuviera por encima de una práctica manual. En algunos casos, pero no en el de Zurbarán, el argumento reforzaba la naturaleza liberal del arte. El carácter piadoso no deja pues de ser un tópico que marcó profundamente la visión de la pintura en España. En los siglos XIX y XX, las escasas líneas de Palomino, que ningún documento escrito vino a enriquecer hasta los estudios de Caturla, hicieron apreciar la «sensibilidad» piadosa de Zurbarán a pesar de que nada sepamos sobre la realidad de su vivencia religiosa.

Sin embargo, no pretendo contradecir todo lo aportado por los estudiosos. Si es preciso ya descartar la idea de que Zurbarán fuera el representante del «genio nacional», tanto más cuanto que no era un pintor «rústico», «simple»,

57 A no ser que sea la perra preñada de perfil que está representada en la parte derecha del *San Pedro Nolasco parte hacia Barcelona*, 1630, 171 x 212 cm, México, Museo Franz Mayer; o, con menos probabilidad, el perro del *Martirio de Santiago el Mayor*, ca. 1636-1641, procedente de la iglesia de Nuestra Señora de la Granada, en Llerena, y hoy en la Colección Plandiura de Barcelona. Agradezco a Fernando Marías esta precisión.

58 Esta noticia es una mala interpretación del texto de Díaz del Valle, que señalaba que Zurbarán estaba en la Villa y Corte en 1662, y no que era la fecha de su muerte.

59 Carducho, 1979 (1634).

60 En Pacheco, 1990 (1649), «Adiciones a algunas imágenes», pp. 559-749. Bonaventura Bassegoda i Hugas explica en p. 559 que este tratado fue escrito entre 1634 y 1638, y que en realidad no puede considerarse un tratado por la arbitrariedad de los temas elegidos. Además, faltan algunos episodios de la vida pública de Cristo, como la *Última Cena* o la *Ascensión*. Véanse también Bassegoda i Hugas, 1989 y 2016.

«torpe» o «analfabeto», un dato es incuestionable: la abundancia de su producción de pintura religiosa, y en particular conventual, como subrayó Guinard⁶¹. Tratándose de una obra realizada en el contexto sevillano del siglo XVII, este carácter religioso no es ninguna excepción. Se puede afirmar lo mismo, por ejemplo, para Murillo. Si queremos entender el lugar que ocupa la obra de Zurbarán en la pintura del Siglo de Oro español y, más allá, en la historia del arte, debemos superar las contradicciones de las que la historiografía la ha cargado y dotarnos de herramientas de reflexión diferentes, que dejen de asimilarla a la expresión de una supuesta sensibilidad religiosa española, para apreciar el carácter «corpóreo» de su pintura. Debemos considerar sus «imágenes» como lo que son, todas ellas vinculadas a unos espacios de culto, sin minimizar las rupturas y los fracasos de su larga trayectoria, lo que conllevaría reflexionar sobre la concepción y la composición de la imagen religiosa en el siglo XVII para dejar de reducirla a su función persuasiva.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRÈS, Maurice (1929). *Cahiers*, tomo I. Plon, París.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura (1989). «Observaciones sobre el Arte de la pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 2, n.º 3, pp. 185-196.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura (2016). «Algunas precisiones sobre Francisco Pacheco y la iconografía sagrada», en *Pacheco. Teórico, artista, maestro (1564-1644)*, cat. exp. (marzo-junio de 2016), Museo de Bellas Artes, Sevilla, pp. 37-47.
- BATICLE, Jeannine (1999). «Zurbarán y Francia», *Seminario de Historia del Arte dirigido por Alfonso E. Pérez Sánchez, Zurbarán ante su centenario*, Soria, 1999, pp. 177-188.
- BATICLE, Jeannine y MARINAS, Cristina, con la colaboración de Claudie RESSORT y Chantal PERRIER (1981). *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*. Éditions de la Réunion des musées nationaux, París.
- BATICLE, Jeannine (1987-1988). *Zurbarán*, cat. exp. (París, Galeries nationales du Grand Palais, 14 de enero-11 de abril de 1988), Éd. de la Réunion des musées nationaux, París.

61 Guinard, 1960.

- BEHAR, Roland (2012). «“Siglo de Oro”: ambigüités d’un “*sæculum aureum*” hispanique», en *Cahiers du GEMCA*, 1, pp. 95-123.
- BOTTINEAU, Yves (1988). «À propos de la fortune critique de Francisco de Zurbarán: réflexions et interrogations», en *Zurbarán*, cat. exp. (París, Galeries nationales du Grand Palais, 14 de enero-11 de abril de 1988), Éd. de la Réunion des musées nationaux, París, pp. 45-55.
- BRAY, Xavier (2009) (com.). *The Sacred Made Real. Spanish painting and sculpture, 1600-1700*, cat. exp. (National Gallery, London, 21 de octubre de 2009-24 de enero de 2010, National Gallery of Art, Washington, 28 de febrero-31 de mayo 2010), The National Gallery, Londres.
- BROWN, Jonathan (1991). *La Edad de Oro de la pintura en España*. Nerea, Madrid.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín (2003). «Creadores forasteros de la historia del arte español», en Miguel CABAÑAS BRAVO (coord.), *El arte español fuera de España*, Consejo superior de investigaciones científicas, Instituto de historia, Madrid, pp. 459-467.
- CANAVAGGIO, Jean (2016). *Les Espagnes de Mérimée*. CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid.
- CANO RIVERO, Ignacio (2013-2014). *Francisco de Zurbarán, 1598-1664*, cat. exp. (Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 14 de septiembre de 2013-6 de enero de 2014, Palais des beaux-arts, Bruxelles, 29 de enero-25 de mayo 2014). BOZAR books, Fonds Mercator, Bruselas.
- CARDUCHO, Vicente (1979 [1634]). *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed., pról. y notas de Francisco CALVO SERRALLER. Turner, Madrid.
- CARRASCAL MUÑOZ, José María (1965). «Visión mística y éxtasis en la pintura de Zurbarán», *Goya. Revista de arte*, 64-65, pp. 289-295.
- CATURLA, María Luisa (1960). «Velázquez y Zurbarán», en Antonio GALLEGRO Y BURÍN (ed.), *Varia Velazqueña homenaje a Velázquez en el 3 centenario de su muerte, 1660-1960*, vol. I, Ministerio de Educación Nacional, Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, pp. 463-470.
- CATURLA, María Luisa (1964). *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 del Ministerio de Educación Nacional*. Imprenta de Langa, Madrid.
- CATURLA, María Luisa (1994). *Francisco de Zurbarán*, trad., adapt. et appareil critique par Odile DELENDA. Wildenstein institute, Bibliothèque des arts, París.
- DELENDA, Odile (2003). «Zurbarán y la crítica francesa del arte en el siglo XIX», en Miguel CABAÑAS BRAVO (coord.), *El arte español fuera de España*. Consejo superior de investigaciones científicas, Instituto de historia, Madrid, pp. 513-530.
- DELENDA, Odile y BOROBIA Mar (2015), *Zurbarán. Una nueva mirada* (exposición, Madrid del 9 de junio al 13 de septiembre de 2015, Museo Thyssen Bornemisza). Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.
- DELENDA, Odile, con la colaboración de Almudena ROS DE BARBERO (2009-2010), *Francisco de Zurbarán, 1598-1664*. Wildenstein Institute-Fundación arte hispánico, Madrid.
- Diccionario de Autoridades* (1979 [Diccionario de la lengua castellana, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, Herederos de Francisco del Hierro, tomo 2, 1729, y tomo 4, 1734]), ed. facsímil. Gredos, Madrid, vols. I y II.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo (2009). «El hispanismo francés y las relaciones hispano-francesas», en Ricardo GARCÍA CÁRCCEL y Eliseo SERRANO (eds.), *Exilio, memoria personal y memoria histórica. El hispanismo francés de raíz española*. Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, pp. 11-46.
- GAUTIER, Théophile (1885). *España (1845)*, en *Poésies complètes*. G. Charpentier, París, pp. 89-163.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1958). *La pintura española fuera de España, historia y catálogo*. Espasa-Calpe, Madrid.
- GILLET, Louis (1913). *La peinture. XVII^e et XVIII^e siècles*. H. Laurens, París.
- GUINARD, Paul (1937). «Zurbarán et la peinture espagnole en France sous Louis-Philippe», en *Hommage à Ernest Martinenche, études hispaniques et américaines*. Editions d'Artrey, París, pp. 23-33.
- GUINARD, Paul (1950). *Tableaux du musée du Prado, Madrid*. Nouvelles Éditions Françaises, París.
- GUINARD, Paul (1960). *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*. Éditions du Temps, París.
- GUINARD, Paul (1963). «Zurbarán en la exposición de París», *Goya. Revista de Arte*, n.º 54, pp. 355-364.
- GUINARD, Paul (1967a). *Dauzats et Blanchard peintres de l'Espagne romantique*. Les Impressions Belle Nef, Burdeos.
- GUINARD, Paul (1967b). *Les peintres espagnols*. Le livre de poche, París.
- GUINARD, Paul (1975). «Problèmes de Zurbarán», en Tiziana FRATI, *Tout l'œuvre peint de Zurbarán*. Flammarion, París, pp. 5-9.
- GUINARD, Paul y BATICLE, Jeannine (1950). *Histoire de la peinture espagnole du XII^e au XIX^e siècle*. P. Tisné, París.
- GUINARD, Paul y MESURET, Robert (1963). «Le goût de la peinture espagnole en France», en *Trésors de la peinture espagnole, églises et musées de France*, cat. exp. (Palais du Louvre, Musée des Arts Décoratifs, París, enero-abril de 1963,

- catálogo por Michel Laclotte, Jeannine Baticle y Robert Mesuret). Ministère des Affaires Culturelles, París, pp. 13-27.
- Journées internationales d'études d'art 25-26-27 juin 1953: dans le cadre de l'exposition «Le Greco, de la Crète à Tolède par Venise»*, síntesis de las jornadas en páginas dactilografiadas, [s.n.], Burdeos.
- MARTINENCHE, Ernest (1905). *Propos d'Espagne*. Hachette, París.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (1998). *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Fundación de Apoyo a la historia del arte hispánico, Madrid.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (2001). *Ignacio de Ríos*. Fundación de Apoyo a la historia del arte hispánico, Madrid.
- NAVARRETE PRIETO, Benito, con la colaboración de Odile DELENDA (1999). *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*, cat. exp. (Museo municipal de Madrid, enero-marzo 1999), Ayuntamiento de Madrid-Museo municipal de Valencia-Consorci de museus de la Comunitat valenciana-Generalitat valenciana, Madrid-Valencia.
- NIÑO RODRÍGUEZ, Antonio (1986). *El hispanismo francés (1875-1930). Origen y consolidación de una escuela historiográfica*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- PACHECO, Francisco (1990 [1649]). *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas. Cátedra, Madrid.
- PALOMINO, Antonio (1724). *El museo pictórico y escala óptica. Tomo segundo. Práctica de la pintura*, Viuda de Juan García Infanzón, Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (1965), «Torpeza y humildad de Zurbarán», *Goya, Revista de Arte*, 64-65, pp. 266-275.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (1999 [1987]), «Zurbarán, Francisco de», en *Dictionnaire des grands peintres*. Larousse, París, pp. 1132-1134.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (2000). *Zurbarán. La obra final: 1650-1664*, cat. exp. (Bilbao, 10 de octubre de 2000-14 de enero de 2001). Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- PLESSIER, Ghislaine (1995). *Ignacio Zuloaga et ses amis français*. L'Harmattan, París.
- PORTÚS, Javier (2012). *El concepto de pintura española. Historia de un problema*. Editorial Verbum, Madrid.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1944). *La sensibilidad de Zurbarán*. Anejos del Boletín de la Universidad de Granada, Granada.
- RIELLO, José (2007). *Un caso singular de la literatura artística española del siglo XVII. Lázaro Díaz del Valle*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, Madrid.
- SCHAUB, Jean-Frédéric (2003). *La France espagnole. Les racines hispaniques de l'absolutisme français*. Seuil, París.
- SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso (1909). «Francisco de Zurbarán. Pintor del Rey», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XVII, pp. 194-198.
- STOICHITA, Victor (1995). *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Alianza, Madrid.
- VINCENT-CASSY, Cécile (2021), «Chercher le maître dans son atelier. L'atelier de Zurbarán et la fabrique de la peinture dans l'Espagne du XVII^e siècle», en Frédéric PROT y Jacques TERRASA (dir.), *L'atelier d'artiste. Espaces, pratiques et représentations dans l'aire hispanique*. Presses Universitaires de Bordeaux, Burdeos, pp. 71-90.
- ZERVOS, Christian (1927). «"Révisions" Francisco Zurbarán», *Cahiers d'Art*, n.º 1, pp. 85-92.

Historiografía artística e identidad nacional en España, de la Antigüedad a la Edad Moderna	5
JOSÉ RIELLO Y FERNANDO MARÍAS	
<i>Tres identitatis: memoria, visión y expectación en una cratera de Piquía</i>	21
JORGE TOMÁS GARCÍA	
Perpetración feliz en la construcción de símbolos arqueonacionalistas: <i>La Dama de Elche, Nefertiti, la Gran Tumba</i>	55
CARMEN SÁNCHEZ FERNÁNDEZ	
«Abrir a la curiosidad mundial esta España misteriosa». La historiografía ante el camino compostelano y la construcción de una identidad nacional	69
GERARDO BOTO Varela	
Identidades tejidas: el arte textil medieval hispano y su adjetivación historiográfica	119
FRANCISCO DE ASÍS GARCÍA GARCÍA	
La soledad del mudéjar. Esencialismos historiográficos y la negociación del legado artístico de al-Andalus en la historia del arte	149
ELENA PAULINO MONTERO	

Alla ricerca della modernità. La monarchia dei re cattolici nella Roma del Rinascimento	167
FLAVIA CANTATORE	
Cristóvão de Morais e o retrato de corte em Portugal no tempo dos Holanda	193
RAFAEL MOREIRA	
Definiendo las costumbres de la nación española: un italiano en la corte de Felipe III	225
FERNANDO MARÍAS Y VALERIA MANFRÈ	
Arte español y «estilo trentino»: historia de una mistificación	315
JUAN LUIS GONZÁLEZ GARCÍA	
Errores con causa: sobre atribuciones, identidad y memoria gráfica en el dibujo en España en la Edad Moderna	341
BENITO NAVARRETE PRIETO	
Zurbarán y la pintura española. Una mirada desde la hispanomanía francesa	363
CÉCILE VINCENT-CASSY	
Luisa Roldán, «escultora eminente». Identidad y autoconstrucción artística en la corte hispánica de la Edad Moderna	389
MARÍA CRUZ DE CARLOS VARONA	
Sin pasar por las aduanas de Italia: la «pintura española» y las paradojas de una confirmación identitaria	411
JOSÉ RIELLO	
Después de Antonio Palomino: Ceán Bermúdez y la gestación de una conciencia histórica sobre los artistas españoles	443
MIRIAM CERA	
Mirando atrás: el debate decimonónico sobre el Siglo de Oro español	465
RICHARD L. KAGAN	