

LOS RETABLOS DEL CORO ALTO DE GUADALUPE: DOS OBRAS MAESTRAS DE ZURBARAN OLVIDADAS

por

JONATHAN BROWN

Los cuadros *San Nicolás de Bari* (fig. 1) y *El milagro de San Ildefonso* (fig. 2) en el coro alto de la iglesia de Guadalupe ocupan un lugar incierto en la obra de Francisco de Zurbarán¹. Importantes escritores iniciales como Ponz y Ceán Bermúdez no dudaron en atribuir estas impresionantes pinturas al maestro², pero en 1905 la autoría de Zurbarán fue cuestionada por Elías Tormo, que negó toda conexión de las dos obras con el pintor y las atribuyó a Antonio de Pereda³.

En las décadas subsiguientes la opinión de Tormo ejerció gran influencia en los estudiosos de Zurbarán y los cuadros, consecuentemente, desaparecieron de la obra del artista. Así, en 1953 no fueron mencionados en absoluto en el catálogo pionero de Martín Soria⁴. Por su parte, Paul Guinard creyó que los cuadros merecían ser tomados en cuenta, pero no los ilustró en su clásica monografía de 1960. Acerca del *Milagro de San Ildefonso* escribió: "peinte sans doute par un des disciples que ont dû travailler au monastère"⁵; y respecto del *San Nicolás de Bari* dijo: "Très bon tableau injustement negligé, peut-être exécuté par un disciple venu travailler au couvent, mais d'inspiration directement zurbaranesque et certainement supérieur à son pendant, *Saint Ildefonse*"⁶.

¹ Agradezco a fray Antonio Pérez su permiso para estudiar los retablos del coro alto durante una reciente visita a Guadalupe (10 julio 1983). Los cuadros, que miden unos 2,5 metros de altura, parecen haber sido restaurados recientemente y se encuentran en un buen estado. Los cuadros pequeños en la parte superior de cada retablo son comentados debajo, nota 9.

² Antonio PONZ, *Viaje de España*, vol. 7, Madrid, 1784, carta 4.^a, p. 17; y Juan A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid, 1800, vol. 6, p. 51-52.

³ Elías TORMO, *El Monasterio de Guadalupe y los cuadros de Zurbarán*. Madrid, 1905, p. 34. Tormo sugirió como atribuciones alternativas los nombres de Félix Castelo y Bartolomé Román.

⁴ Martín SORIA, *The paintings of Zurbarán*. Londres, 1953. Los cuadros son también omitidos en Juan A. GAYA NUÑO, *Zurbarán en Guadalupe*. Barcelona, 1951, y, más recientemente, en *L'opera completa di Zurbarán*. Cat. Tiziana Frati, Milán, 1973, y Jonathan BROWN, *Francisco de Zurbarán*. Nueva York, 1973.

⁵ Paul GUINARD, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*. París, 1960, p. 234, n.º 227.

⁶ Paul GUINARD, *Zurbarán*, p. 234, n.º 223.

El primer crítico que intentó restablecer los cuadros como auténticos fue César Pemán. En un artículo de 1964 que pasó casi desapercibido⁷, Pemán, que previamente había rechazado la atribución⁸, arguyó en favor de la autenticidad del *San Nicolás de Bari*: "No puede dudarse que el cuadro haya salido enteramente del taller de Zurbarán y me parece que, en esencia, de la propia mano del maestro". En cambio, su opinión acerca del *Milagro de San Ildefonso* era menos favorable: "Lo creo, pues, también del taller de Zurbarán, pero de artista que trabaja mucho más por cuenta propia".

Recientemente ambos cuadros figuraron en el catálogo de José Gudiol, donde fueron incluidos sin comentarios en la sección "obras probablemente pintadas entre 1631 y 1640"⁹. Dada la falta de discusión crítica y los generosos criterios adoptados por el autor en su lista de obras auténticas, no resulta quizá sorprendente que las dos pinturas permanezcan aún al margen de la obra de Zurbarán.

Y sin embargo, en mi opinión, la calidad e importancia de estos dos cuadros son inequívocas. Pero, de ser así, ¿a qué se debe que hayan merecido comentarios en gran parte desfavorables de los expertos en Zurbarán? La respuesta radica en la supuesta fecha de ejecución. Según Pemán, "la época no es distinta de la de los restantes zurbaranes del Monasterio, aunque no alcance éste (*San Nicolás de Bari*) la soberbia maestría de tantos de aquéllos ni su vitalidad avasalladora ni su originalidad". Al fechar los retablos a fines de la década de 1630, Pemán indujo a compararlos con las famosas pinturas de la sacristía adyacente, una comparación que ha perjudicado la valoración tanto de la calidad como de la autenticidad desde que Tormo escribiera en 1905. Pero semejante comparación no es equitativa, pues los retablos son casi con certidumbre obras de finales de la década de 1640, no de finales de la de 1630.

La documentación sobre Zurbarán conservada en Guadalupe, publicada en 1964 por Arturo Alvarez, nada dice a propósito de las pinturas del coro¹⁰, pero sí demuestra que Zurbarán estaba aún empleado por los jerónimos en una fecha tan tardía como 1647. En 1643 el artista recibió el último pago por los ocho cuadros de la sacristía, pero su trabajo para Guadalupe no estaba en absoluto concluido. En 1645 percibió más de cien mil maravedís

⁷ César PEMÁN, "Los Zurbaranes del coro de la iglesia de Guadalupe", *Guadalupe*, 47, n.º 551 (mayo-junio 1964), sin paginar.

⁸ César PEMÁN, "Zurbaranistas gaditanos en Guadalupe", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 55 (1951), p. 186. En este artículo Pemán identifica el autor como miembro del taller de Zurbarán.

⁹ Julián GALLEG0 y José GUDIOL, *Zurbarán, 1598-1664*. Londres, 1977, p. 100, n.ºs 277-280. Gudiol también atribuye a Zurbarán los pequeños cuadros de la parte superior (la *Misa de San Gregorio*, que está encima del *San Ildefonso*, y *San Jerónimo Penitente*, encima del *San Nicolás de Bari*). En mi opinión, estas mediocres pinturas no tienen nada que ver con Zurbarán o con su taller.

¹⁰ Arturo ALVAREZ, "Madurez de un arte. Los lienzos de Guadalupe", *Mundo Hispánico*, 197 (agosto 1964), p. 51-57. También Alvarez considera la cuestión de la autenticidad de los dos retablos y rechaza la atribución a Zurbarán.

por un cuadro del arcángel San Miguel, pensado para el altar de la capilla de San Jerónimo, junto a la sacristía. Este cuadro es ahora desconocido, quizá debido a que se decidió elegir un nuevo tema. Al año siguiente, 1646, Zurbarán recibió mil reales por un cuadro de la *Apoteosis de San Jerónimo*, que debía ser instalado en la capilla del santo. Este documento sugiere que los frailes habían cambiado de parecer acerca de la decoración del altar, circunstancia que provocó la cancelación de la representación del arcángel San Miguel. En 1647 el cuadro de *San Jerónimo* estaba realizado y pagado. Estos documentos demuestran que Zurbarán había establecido una relación continua con Guadalupe y deja abierta la posibilidad de que el encargo de los retablos fuera realizado durante el mismo período.

Fuera como fuese, los retablos pertenecen con claridad al estilo del Zurbarán de la década de 1640, época en que, como es bien sabido, buscaba lograr efectos pictóricos y emocionales más suaves. En contraste con la obra heroica de la década anterior, compendiada en las pinturas de la sacristía, los cuadros de los años 1640, y especialmente los de la década de 1650, han sido a menudo considerados faltos de poder, grandeza y monumentalidad. De hecho, fue precisamente esta percepción lo que condujo a desdeñar los retablos del coro. Es, sin embargo, importante hacer una distinción entre lo que puede llamarse la fase final de la carrera de Zurbarán en Sevilla (1640-1658) y los últimos años de su vida en Madrid (1658-1664).

Estudios recientes sobre la vida de Zurbarán desde 1640 a 1664 han sugerido que su arte y carrera no empezaron a declinar hasta después de 1655-1656¹¹. En esta crucial coyuntura una serie de desdichas económicas y reveses artísticos precipitaron una crisis que el artista no pudo superar. Fue entonces cuando el nuevo y más dinámico estilo del Barroco tardío, practicado por Herrera el Joven, Murillo y Valdés Leal, relegó finalmente a Zurbarán a la retaguardia de los pintores sevillanos. Pero entre 1640 y mediados de la década de 1650 Zurbarán infundió nuevo calor y emoción en su estilo sin sacrificar su inherente monumentalidad. De esta fase de su carrera los retablos del coro de Guadalupe constituyen obras maestras.

San Nicolás de Bari es, sin duda, el mejor de ambos cuadros y una gran pieza a todos los efectos. La composición es especialmente brillante, y una de las más inventivas concebidas por el artista en toda su carrera. La imponente figura del santo, con su solemne gesto de bendecir, ocupa la parte izquierda del cuadro. A la derecha se encuentra una representación de la adoración de los pastores, composición completa y perfectamente acabada, colocada en un marco de marfil negro y adornada por un festón de paño rojo.

¹¹ Duncan T. KINKEAD, "Francisco de Herrera and the development of the High Baroque style in Seville", en *Painting in Spain, 1650-1700. A Symposium, Record of the Art Museum, Princeton University*, 41 (1982), p. 12-13; del mismo, "The last Sevillian period of Francisco de Zurbarán", *The Art Bulletin*, 55 (1983), p. 305-311; y Jonathan BROWN, "La problemática zurbaranesca", en *Symposium Internacional. Murillo y su época*. Sevilla, 8-13 noviembre 1982, en prensa.

El mundo del arte es contrastado con el mundo de la naturaleza por medio del paisaje de fondo recortado por una ventana. Esta visión de la naturaleza constituye uno de los paisajes más logrados de Zurbarán; las suaves armonías de marrones, grises y verdes grisáceos son sutiles y eficaces.

Como siempre, la maestría de Zurbarán para representar detalles de apariencia y para orquestar el color es soberbia. San Nicolás luce una ornada vestimenta, decorada con bordados de oro y con piezas que muestran figuras de santo de pie. El ilusionismo de los ropajes es soberbio: delicadas pinceladas capturan el destello de la luz reflejada. Bajo la capa pluvial hay una muceta de color crema, mientras que en la cabeza lleva una mitra blanca con bordados de oro y amatistas. Frente al santo hay una robusta mesa de madera con dos manteles: el superior es de rojo brillante, bordeado con pliegues, y por debajo asoma otro de un rico color ciruela. Un libro de plegarias encuadernado en cuero oscuro descansa sobre ellos. Por último, hay una preciosa reproducción de la cara del santo, recortada por una barba blanquecina y con los ojos hundidos en la sombra. La sutileza de composición, el esplendor cromático combinado con la técnica precisa y refinada, y el rostro y gesto solemnes del santo hacen que esta obra deba considerarse, a mi parecer, como una de las grandes creaciones de Zurbarán.

El *Milagro de San Ildefonso*, aunque menos imponente, es de todos modos de excelente calidad. La similitud estilística de este cuadro con la versión de Zafra, documentada para 1644, fue acertadamente señalada por Pemán. Pero el cuadro de Guadalupe es más ambicioso. La principal diferencia estriba en los colores más ricos y variados y en los encantadores efectos en el cielo. San Ildefonso viste un hábito de color ciruela, fuertemente iluminado en la parte superior. La casulla, de oro oscuro con bordados púrpura, es levantada por la Virgen desde una bandeja sostenida por un ángel que lleva una túnica de brillante color verde ácido con un manto rosa en los hombros. A la izquierda se encuentra Santa Catalina de Alejandría, que viste una túnica floreada en rosa y verde y una capa color burdeos. Tras ella, otra santa, vestida de verde y naranja, ayuda a sostener la casulla. Estas combinaciones son típicas del personalísimo sentido del color de Zurbarán, que con el empleo de tonos arbitrarios, realistas e imaginativos imprime vida a sus cuadros.

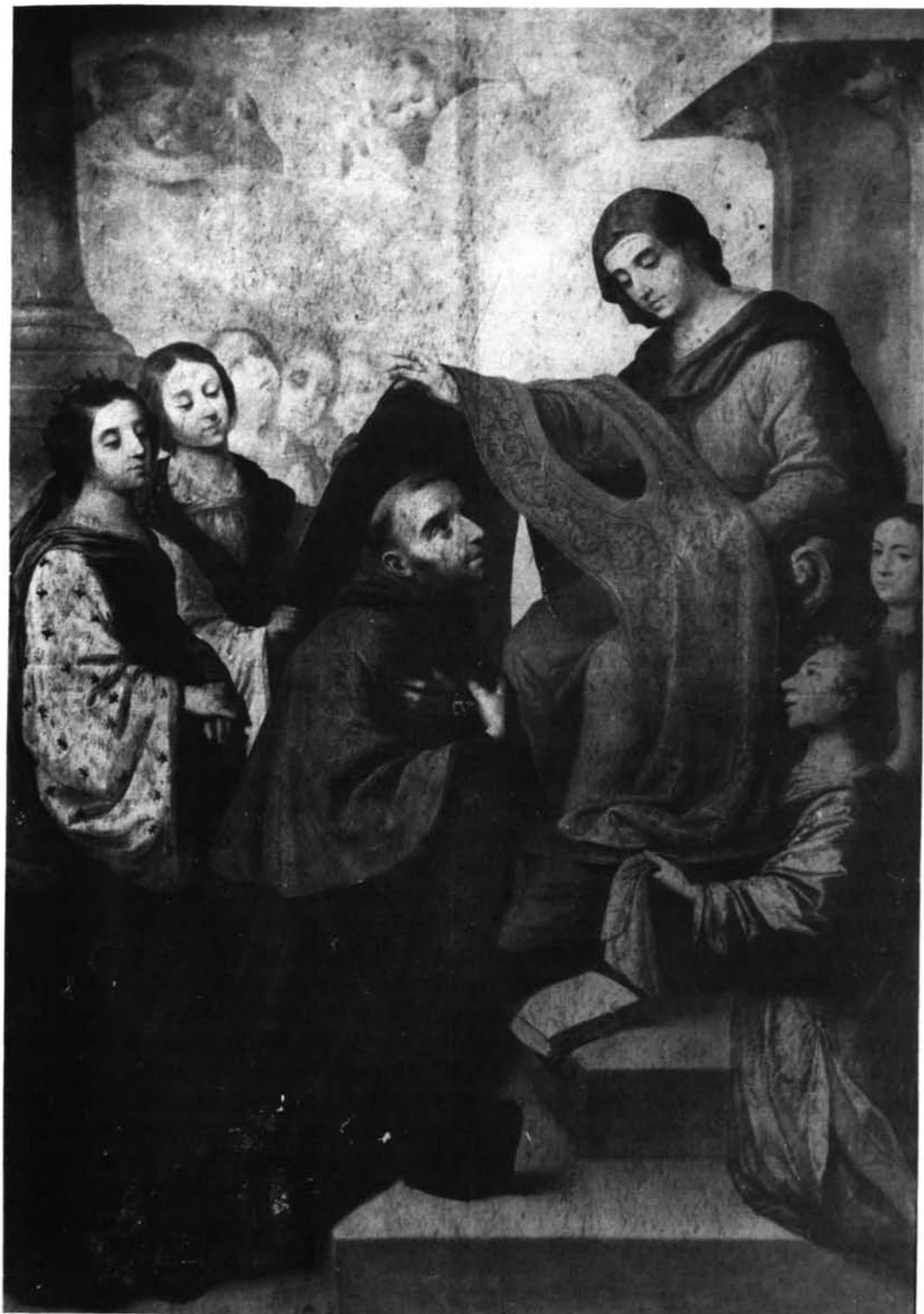
El tratamiento del cielo y de las figuras más distantes son la parte más espectacular del cuadro y también la mejor base para fecharlo a fines de la década de 1640. El cielo es azul pálido, cubierto de algodonosas nubes de un amarillento color naranja, que envuelven con la mayor delicadeza las tenues figuras de seis amorcillos y seis serafines. Estos últimos forman un halo casi invisible alrededor de la cabeza de la Virgen. Otro pasaje precioso está en las cabezas casi transparentes de tres santas en la lejanía, que parecen disolverse en el radiante fondo.

Así pues, los jerónimos de Guadalupe proporcionaron a Zurbarán una segunda oportunidad de crear una representativa serie de cuadros. Como resultado, los dos grandes retablos del coro alto son tan importantes para entender el estilo tardío de Zurbarán como los cuadros de la sacristía lo son para entender la obra de sus años medios.

LAMINA I



Guadalupe (Cáceres). Monasterio. Lienzo de San Nicolás de Bari, por Zurbarán.



Guadalupe (Cáceres). Monasterio. Lienzo de la Imposición de la casulla a San Ildefonso, por Zurbarán.