

UN CRUCIFIJO CON DOS CARTUJOS, DE ZURBARAN

En colección particular palentina se conserva un lienzo, representando un Crucifijo, con dos cartujos al pie, que puede considerarse original de Francisco de Zurbarán, pese a no tener firma.

Está pintado al óleo y mide 1,65 por 1,05 metros. Ha sido reentelado y restaurado, con notoria deficiencia. Las zonas desportilladas han sido tratadas con pasta de color rosa, y los brillantes barnices hacen de esta pintura un espejo de muy difícil fotografía. Además estos barnices, enranciados, ocultan el blanco de las telas, presentando tonalidad amarillenta. En numerosas zonas el agrietamiento natural desaparece tras los empastes de la restauración.

Efigia un Cristo de la Expiración. Con la cabeza inclinada y la mirada hacia lo alto, clama al Padre. La boca está entreabierta, viéndose solamente los dientes de la parte superior, tratados intencionalmente con grueso empaste. El cabello aparece tratado como masa, no detallándose más que la corona de espinas. La musculatura se halla en tensión, debido al sufrimiento. Por eso los músculos se detallan, especialmente los del cuello. Se aprécia todo el costillaje, debido a la magra figura escogida como modelo. El paño de pureza forma una gran masa algodosa, de suaves pliegues. Está todo iluminado por una luz alta; por eso una parte del paño, al situarse detrás, queda en penumbra. El pintor, ya se sabe, busca siempre efectos plásticos, y aquí le interesaba situar a Cristo en su atmósfera, que no es meramente un fondo plano oscuro.

Las piernas bajan paralelas, ya que Zurbarán ha utilizado la fórmula —habitual en él— de un clavo para cada pie. Descansan éstos sobre supe-dáneo, de modo que quedan simétricos. La cruz está pintada en tono madera oscuro, de suerte que resulta poco visible, lo que hace que Cristo parezca flotar en el espacio. Los clavos son los fungiformes utilizados por Zurbarán. En la parte superior se ve la tablilla de la condena, sujeta con un sólo clavo y vista en relieve, con perspectiva desde abajo. Allí está la inscripción trilingüe (hebreo, griego y latín). El letrero latino está correctamente escrito. No así el griego. El artículo se junta a otras palabras; se hace alfa la penúltima letra, que tiene que ser una delta, y falta el final de dicha palabra (ion). Se emplea la sigma bizantina, en forma de C, conforme a la grafía usual. Pese a las incorrecciones, se ve que el pintor trató de dejar patente la inscripción en griego.

Al pie del Crucifijo se hallan dos cartujos, colocados simétricamente, con las manos en actitud adorante. La fórmula de estas manos es la típica de Zurbarán, los pulgares cruzados y los otros dedos derechos, palma contra

palma. Son medias figuras, con arreglo al concepto zurbaranesco del primer plano, que aproxima al espectador.

El pintor ha dado más importancia a la mancha que a la línea, de suerte que hay poco dibujo. Priva en cambio el claroscuro, obtenido con luz alta, de la izquierda. Los clavos de los pies por eso emiten sombra. Se ha mitigado el sufrimiento. Finos hilillos manan de las heridas, con un leve colorido rojo, pero ya sabemos que Zurbarán huía de las efusiones sangrientas. El plegado de las telas se hace con tenues pinceladas de gris, que recuerdan el arte de la acuarela. Un tono violeta, sin embargo, muy bello, se advierte en el paño de pureza. El cuerpo de Cristo presenta una tonalidad amarillenta, sin duda acentuada por el barniz moderno; en cambio una coloración vinosa, muy de Zurbarán, se percibe en el rostro y manos de los cartujos.

Para los Crucifijos, Zurbarán ha usado diferentes fórmulas. Indistintamente empleó el Cristo expirando y el fallecido; el Crucifijo sólo, o acompañado con una o dos figuras al pie. Como se ha visto, en este cuadro se ha servido del tipo expirante, con dos personajes abajo.

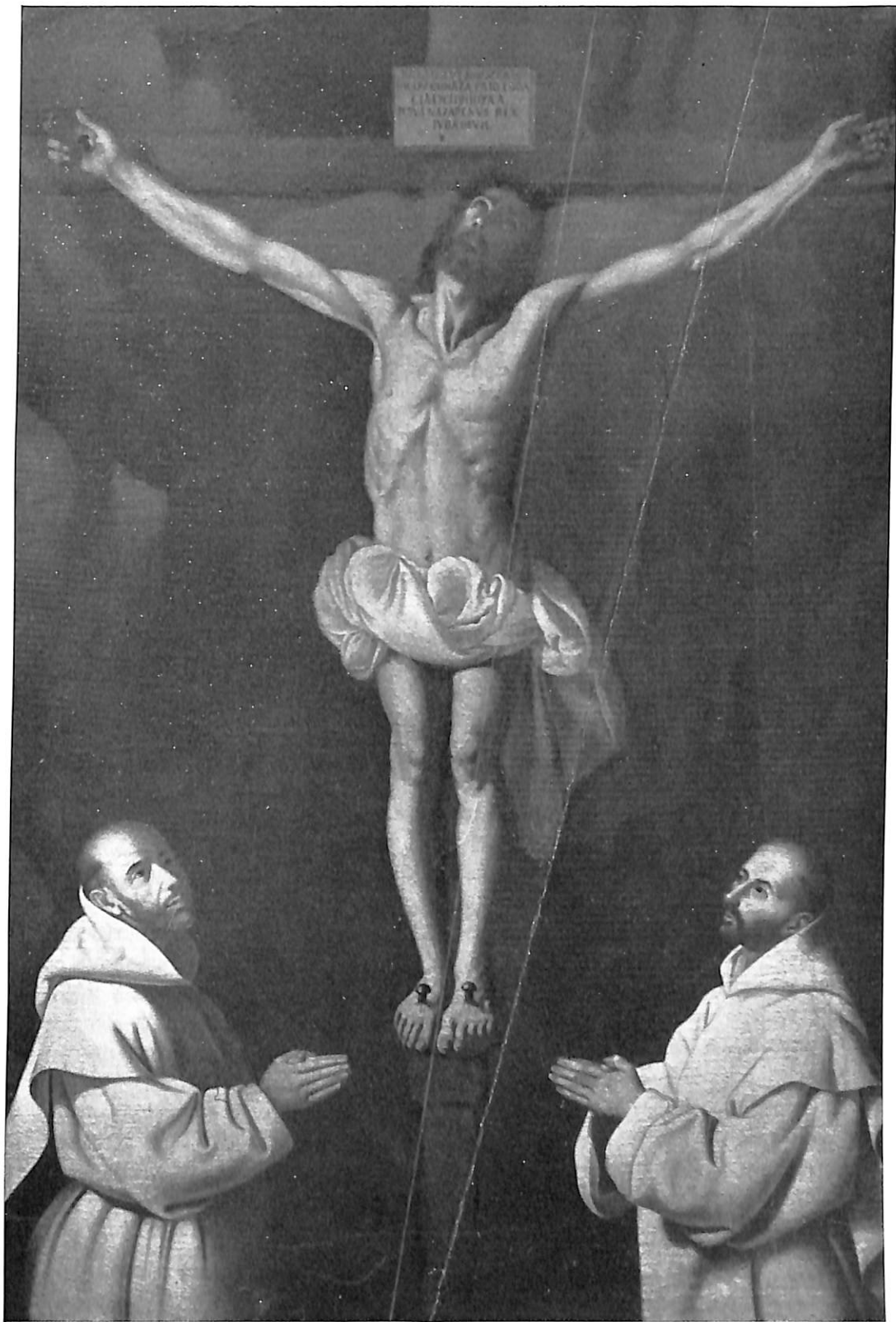
Existen abundantes razones para adscribir el lienzo a Zurbarán. Hay primeramente coincidencias de detalle: así el tipo de clavo, la manera de hacer los dientes, de brillante blanco, el modelo de manos adorantes, incluso la misma forma de distribuir la luz, sumergiendo en ella a las figuras y objetos. Pero hay contactos mayores, ya que sectores completos de este cuadro pueden verse en otros lienzos del maestro.

La mitad superior del Cristo y los pies son repetición de uno de los Cristos en expiración del Museo de Sevilla: el señalado con el número 38 en el catálogo de Soria¹ y con el número 97 en el de Guinard². Este lienzo procede del Convento de Capuchinos de Sevilla. Igual procedencia se señala para otro lienzo de igual representación en el mismo museo: el que lleva el número 21 del catálogo de Soria y el número 95 del de Guinard. Pues bien, el cuadro aquí estudiado repite el paño de pureza y las piernas (menos los pies) de este Crucifijo. Las fechas para estos lienzos fluctúan entre 1627 y 1635. En una sala recientemente inaugurada en el museo sevillano se exhibe un Crucifijo de Zurbarán procedente del Hospital de la Misericordia, con unos pies similares al de la colección palentina. En todos estos Crucifijos puede verse la tablilla vista en relieve.

Más semejanzas pueden señalarse con otros Crucifijos. Así las manos

¹ MARTÍN S. SORIA, *The paintings of Zurbarán*, Phaidon Press, London, 1955.

² PAUL GUINARD, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Les éditions du temps, París, 1960.



Ampudia. Colección particular. Crucifijo con dos cartujos, por Zurbarán.

son similares a las del Crucifijo de una colección particular de Roma (número 50 del catálogo de Soria, hacia 1631); y el modelado del cuerpo ofrece coincidencias con otro Crucifijo de la iglesia parroquial de Motrico (Guipúzcoa), fechado hacia 1631.

Los dos monjes cartujos tienen también sus similares. Son los que hay en el cuadro de la Virgen protectora de los Cartujos, del museo de Sevilla, repitiéndose incluso los pliegues. El mismo tono vinoso en las carnaciones; pero de todas suertes los rostros son algo distintos. Este lienzo suele fecharse hacia 1635. Estos mismos personajes resurgen en otro lienzo de Zurbarán, lo cual prueba la repetición constante de fórmulas. Es el de la Virgen del Rosario con los Cartujos, ahora en el Museo de Poznan. Al pie de la Virgen hay cuatro cartujos arrodillados, situados de la misma manera que los personajes del cuadro del Triunfo de Santo Tomás de Aquino. Los dos cartujos del primer término muestran un plegado del hábito similar, aunque varíen las cabezas y la mano de uno de ellos. Este cuadro fue pintado para la Cartuja de Jerez y se fecha hacia 1638.

La composición simetrizante fue preferencia de Zurbarán. Puede notarse en el cuadro de la Inmaculada del Museo de Arte de Cataluña, que ofrece en la parte inferior a dos jóvenes eclesiásticos, con las manos adorantes en la actitud mencionada. Otro tanto puede decirse del monumental lienzo del Triunfo de Santo Tomás de Aquino. También pueden invocarse los Angeles turiferarios, dispuestos con simetría, al pie del Santísimo Sacramento. Otro testimonio, y de la mayor importancia, es el lienzo de la Virgen de la Misericordia con dos frailes de la Merced al pie (Colección Marqués viudo de Valdeterrazo, Madrid) con la particularidad de que son medias figuras, miran hacia arriba y ofrecen los monjes las manos en actitud de adoración.

Ha sido procedente el anterior análisis para prevenir el riesgo de un fraude. Esta técnica de Zurbarán, que yo llamaría de mosaico, consistente en repetir trozos enteros de otros lienzos, es la que aquí se ha empleado, y queda atestiguada en el maestro. Son fórmulas de taller, que facilitan la atención a una amplia demanda. Es bien sabido que Zurbarán fue un pintor de escasa inventiva en la composición de sus cuadros, pero lo fue también en ese afán mercantilista de dar satisfacción a una ávida clientela por el procedimiento de repetir fórmulas combinadas. Este análisis del cuadro aquí dado a conocer, aparte de servir para dar autenticidad a una pintura del maestro, nos pone en la pista de un procedimiento que no había sido objeto de comentario.

El cuadro en cuestión procede asignarlo sin género de dudas a Zurbarán, pero se hace prudente encajarlo dentro de la producción de taller. En cuanto a su fecha, la más conveniente, en función de los débitos consignados, hacia

1630. Y habrá que pensar en un destino cartujano. Zurbarán trabajó para las Cartujas de Jerez y de las Cuevas, en Sevilla; de una de las dos provendrá, más fácilmente de la sevillana.—J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

UN CUADRO DE LA REINA MARIA LUISA DE PARMA, POR PARET

La iconografía de la Reina María Luisa de Parma se acrece con un lienzo inédito¹. Recientemente restaurado², luce todas las galas de la pintura dieciochesca.

Lienzo de aparato, sus grandes proporciones (2,50 por 1,80 mts.) y el desahogado espacio hacen de este cuadro de una ostentación pocas veces superada. Porque en efecto, el pintor ha concedido la máxima importancia al personaje regio, pero ha tenido el acierto de situarle en el seno de una habitación que respira majestad. A la derecha hay un gran cortinaje de terciopelo rojo. Sobre un sillón, de corte ya neoclásico y también tapizado con la misma tela, descansa el manto regio, carmesí, con forro de armiño. Al lado izquierdo figura una consola igualmente neoclásica, decorada con mascarón dorado. Encima hay un cojín blanco, sobre el que está la corona, adornada con perlas. El suelo de la habitación se reviste con una alfombra. El adorno principal de ésta es un círculo, sobre el que se halla precisamente la Reina. Los motivos son geométricos, con una gran guirnalda de forma circular, sujeta con fino lazo rojo. Las líneas principales del dibujo de la alfombra se diseñan con azul, y fruto rojo. El pintor ha jugado con estos dos tonos principalmente, uno cálido y otro frío, con predominio del último.

María Luisa posa con naturalidad. Mira al frente y ofrece sus brazos cruzados, sosteniendo en las manos unos finos guantes y abanico, todo presentado con la mayor espontaneidad. Su rostro mira tranquilo, envuelto en su espesa cabellera. Cubre la cabeza un descomunal sombrero, de forma tronco-cónica y ancha ala, decorado con cintas adornadas con múltiples dobleces y un gran ramillete de flores, de suntuoso colorido. Envuélvese el pecho con un ancho cuello de encaje. El cuerpo se ciñe con chaquetilla de terciopelo azul, y de este mismo es la sobrefalda que cae por detrás. Los antebrazos quedan al descu-

¹ Mercado de Arte, Madrid. Procede de la Colección Ortega Morejón.

² La restauración ha sido realizada por el profesional de este arte don Julio Morales Hernández, de Madrid.