

## Alegorías y símbolos en Zurbarán

La importancia de la obra de Zurbarán se acrece, conforme la perspectiva y la cultura de nuestro tiempo van creando las bases para percibir adecuadamente la esencia de su arte y su modernidad. Para Zurbarán el arte se fundamenta en la búsqueda de la esencia de las cosas, para lo que es preciso abstraer los elementos fundamentales y despojar de la realidad todo aquello que se estime superfluo, lo que conduce a su permanencia. Se crea así una correalidad de un orden superior, que dignifica las cosas y seres representados, sin que sea preciso encaminarnos hacia intelectualismos rebuscados, puesto que en cierta manera su arte responde a una sincera e ingenua concepción del mundo, reflejo de su limpia vida de artesano.

En efecto, de día en día se pone más de manifiesto la directriz del carácter alegórico de buena parte de las artes figurativas del Barroco, que se nos muestra como una clara herencia de la intelectualidad manierista. El pintor manierista, rompiendo con el aspecto basado fundamentalmente en la corrección formal e idealizadora de la pintura renacentista, había buscado en la obra de arte una significación que en ocasiones debía ser conseguida a toda costa, sacrificando incluso los principios del clasicismo. El arte se convertía así en la consecución de unas formas que aumentan de valor por el contenido significativo que encierran. El arte había dejado de ser una bella visualidad, para convertirse en la expresión intelectual de un contenido que nos llega mediante las formas artísticas.

Este intelectualismo manierista es evidente, por ejemplo, en las obras del Greco, que conduce a un alejamiento de la realidad sensible circundante desde el momento en que el artista se ve obligado a «deformar», a violentar, la realidad visible para acentuar los medios expresivos. Tal ocurre en las deformaciones anatómicas y cromáticas del Greco, como en las figuras escultóricas de Berruguete. Por otra parte, se había ido creando la necesidad de ingeniar un repertorio de carácter icológico y simbólico, para que mediante la alegoría o el símbolo se pudiese expresar lo que difícilmente puede ser indicado mediante las formas



visibles. Los estudios en torno a los llamados jeroglíficos por los tratadistas del Renacimiento y libros como el de Piero Valeriano se difunden culminando con la obra de Alciato. A partir de aquí, a lo largo del siglo XVII, la afición de este contenido simbólico se hace normal; reflejo de ello serán, al fin y al cabo, tanto el conceptismo como el culteranismo, en cuanto se atiende fundamentalmente al aspecto significante de las palabras.

Pero donde esta tendencia tiene una expresión más evidente en el campo literario es en la proliferación de textos de Empresas y Emblemas que se escriben a lo largo del siglo XVII. Al mismo tiempo, en relación con ello, surgen los tratados de Iconología, en los que las figuras van acompañadas de símbolos alusivos a su significación y que sirven, por tanto, para dar a la forma aparente de una figura un carácter significativo mediante la adición o supresión de un símbolo determinado. Entre estas obras gozó de gran difusión la *Iconología de Cesare Ripa* que, como indica Mâle, fue muy utilizada por múltiples artistas; y baste recordar a Bernini en su representación de la Verdad o a Velázquez, que la utiliza en algunos detalles de las «Hilanderas». En la misma línea ha de recordarse la proliferación de emblemas y alegorías en las ceremonias públicas, en el arte funerario, en las entradas solemnes y en las fiestas patronales. Recuérdese, en fin, el tipo de Vanitas en la iconografía barroca, según vemos, por ejemplo, en las obras de Antonio Pereda o en las de Valdés Leal.

Partiendo de esta base, de esta tendencia alegórica e iconológica del barroco del siglo XVII, es claro que Zurbarán no podía sustraerse a este medio. Evidentemente por muy independiente que un artista se nos ofrezca en su forma de hacer, está determinado hasta un cierto punto por el ambiente que le rodea; bien porque siga las tendencias estéticas del momento y se pliegue y acomode su estilo al gusto del cliente que le encarga o adquiere su obra, o bien, como ocurre en tantas ocasiones, cuando el artista reacciona frente al medio, frente a lo que hacen sus contemporáneos, por lo que puede decirse que su estilo está igualmente determinado, aunque sea en sentido negativo, por los principios estéticos que dominan en su tiempo. De ahí se derivan muchas de las originalidades manieristas contrarias al arte de Miguel Angel, por ejemplo, que evidentemente están determinadas por el estilo del gran maestro como el reverso de un repujado.

Zurbarán no podía estar al margen de estas tendencias del Barroco, como no lo estuvo en el terreno de la técnica y de la estilística. Ahora



bien, parece evidente que Zurbarán no es un intelectual. Su vida, es más la de un artesano, la de un hombre tranquilo, tímido, preocupado principalmente por su quehacer cotidiano. Su originalidad ha de estribar justamente en su forma de hacer, en su peculiar sentido, que, por otra parte, nos refleja algo de su concepción del mundo.

Bautizado en 7 de Noviembre de 1958, miembro de una familia de tenderos, muere tras una larga enfermedad, que consume sus escasos bienes, por lo que ha de ser enterrado por caridad, el 27 de agosto de 1664, en Madrid. Su vida transcurre en su pueblo natal, Fuente de Cantos, en Llerena, en Sevilla y sus últimos años, a partir de 1658, en Madrid. En estos sesenta y seis años aproximados de existencia pocas noticias se refieren a su arte: Sus tres matrimonios, el título de pintor del rey y el incidente de 1629, cuando el Ayuntamiento de Sevilla le ruega que se quede a vivir allí, a despecho de muchos pintores andaluces. Aparte de estos datos únicamente se vislumbra su pobreza, que llega a la miseria, cuando se traslada, olvidado, a Madrid, en la fecha indicada. Estos datos biográficos podrían completarse con lo hecho estos años: Un total de 613 obras, según los últimos catálogos, de los que únicamente 16 corresponden a retratos, 15 a temas de historia y mitología y 22 a temas de animales y bodegones, siendo las restantes pinturas de asunto religioso. Vemos, por tanto, según los datos conocidos, el transcurrir de una vida sencilla de artesano, que requiere y necesita el hogar, y una producción dedicada casi en su integridad a la Iglesia, en la que prosperaba la más ampulosa y compleja oratoria sagrada, llena de metáforas y alegorías, a la que la obra de Zurbarán va a servir en buena parte de contrapunto.

Ahora bien, Zurbarán, como pintor, hubo de enfrentarse con las formas estilísticas que constituyen la base, el inicio, de la gran pintura del siglo XVII, el barroquismo caravaggiesco. Aunque en sus inicios no se advierta en su obra la influencia del tenebrismo analítico del realismo, sino más bien las tendencias manieristas, en cuanto a la plasticidad y libertad de interpretación, según veremos, es claro que en su gran etapa, de 1630 a 1640, las notas fundamentales han de ser justamente las del realismo y tenebrismo, normales en la pintura de influencia romana. Después de 1640 evoluciona hacia una idealización de las formas, hacia lo que pudiéramos llamar luminismo, al igual que los pintores del siglo XVII, pero en un caso u otro mantendrá su peculiar interpretación del barroquismo caravaggiesco, según veremos.



Mas antes de entrar en el examen concreto de algunas de las obras de Zurbarán, en función de la alegoría y de la simbología, que es nuestro objeto, se impone precisar algunas de las notas generales de su estilo, en función justamente de esta tendencia alegórica.

Una de las características fundamentales de la pintura barroca estriba en su realismo. La realidad visual ha de servir de base de inspiración a los artistas. Ahora bien, hemos de examinar brevemente dos aspectos, uno la interpretación del natural, de la realidad en el Barroco, y otro, cómo es posible compaginar esta interpretación de la realidad con la tendencia a la alegoría.

Es evidente que cuando un pintor o artista barroco habla del natural, de la realidad, esta idea no lleva implícito el concepto de copiar la realidad tal como la vemos sensorialmente. Romper con el conceptualismo manierista es obligado, pero además, la idea de los grandes maestros del Barroco responde a otra finalidad. Hacia 1600 parecía claro que los pintores se habían vuelto de espaldas a la naturaleza. En vez de copiar un buen desnudo del natural copiaban un desnudo de Miguel Angel, sin inspirarse directamente en la belleza de la naturaleza. La inspiración en las obras de los grandes maestros fundamenta, lógicamente, la reacción hacia la inspiración directa en la naturaleza. Pero está claro que seguir el natural no supone un realismo naturalista sensual, es decir, sensorial, como pudiera entenderse, sino que se aconseja al pintor que para su creación tome el punto de partida en la propia naturaleza, observando las formas naturales, sin detrimento de la observación de las obras de los grandes maestros, de modo que su obra sea fundamentalmente el resultado de una interpretación selectiva del natural.

Surge así un realismo como oposición al manierismo conceptual del último tercio del siglo XVI y, como es lógico, en torno a esta concepción estética han de surgir diversas variantes. Así, por ejemplo, en una primera fase vemos una tendencia objetiva, de un realismo analítico, en la obra de Ribera, como más tarde veremos el giro hacia un realismo idealizador, dignificante de la forma externa, en la obra de Velázquez, que señala una segunda etapa evolutiva. Esta a su vez ha de desembocar en la idealización lírica, poética, de la obra de Murillo o, por reacción, en la crudeza realista de la obra de Valdés Leal, por citar sólo los matices fundamentales de esta evolución en la interpretación del realismo barroco.

En el segundo aspecto, como indicábamos, parece evidente que el realismo es un principio opuesto a la alegoría. No obstante, el pintor re-



alista tiene el recurso, que utiliza, de enmascarar la alegoría, el símbolo, mediante la forma aparente de una representación realista, o bien, indicar mediante pequeños detalles aparentemente vulgares la finalidad alegórica, que nos puede ir desvelando si no la entera significación del cuadro, sí aspectos fundamentales para su debida comprensión.

En un caso u otro conviene tener presente que para el pintor barroco lo esencial en la mayor parte de las ocasiones es lo histórico, como expresión de lo real, no la idea simplemente. Frente a la expresión fundamentalmente espiritual, lo cual es característica manierista del Greco, ahora tiene interés primordial la representación histórica, como tal, del tema. Así, en una Anunciación a los Pastores se buscará la representación real de unos pastores, como en la representación de Cristo se insistirá en el aspecto humano de la persona de Cristo. Aunque existan, como es natural, variantes que están determinadas, de una parte, por la tradición idealizadora del renacimiento, y de otra, por la clara tendencia alegórica, como por ejemplo vemos en el Cristo de Velázquez, evidentemente más alegórico que realista. Por otra parte, es obvio que al pintor barroco ha de serle más difícil la representación alegórica desde el momento que en la primera etapa del barroco domina la figura en las composiciones. Una vez que se va imponiendo la representación del ambiente, es claro que al introducir elementos ambientales, mediante ellos se pueden introducir elementos alegóricos de tal forma que, como ocurre ya en un barroco avanzado, surge el cuadro netamente alegórico, como, por ejemplo, en las Vanitas del tipo de Pereda.

En una primera etapa sobre todo y dentro de esta línea de estricto realismo que se requiere, el pintor únicamente cuenta con la luz como elemento fundamental para dar un contenido expresivo a su obra. Ahora bien, la luz en el barroco ha tenido una muy diversa representación y finalidad, como necesariamente hemos de exponer con brevedad.

La nueva concepción de la pintura como una versión de la realidad circundante obliga a una interpretación de la luz, como un elemento fundamental. Se ha de presentar la luz real, la luz tomada directamente de la realidad, y la composición en cierta manera ha de estar regida justamente por este nuevo concepto de la luz. Esta nos sugiere la realidad, determinándola, claro está, desde el punto de vista de nuestra impresión sensorial. Ahora bien, este concepto de la luz que caracteriza la primera fase del barroco, la de la proyección de las figuras fuertemente iluminadas sobre un fondo negro, que caracteriza el tenebrismo, ha de sufrir



una lógica evolución, independientemente de la propia interpretación de los pintores.

Ya en el decenio de 1630 se advierte una evolución de la interpretación de la luz, que en el mundo católico no debe estar ajena a la influencia que el colorido y la luminosidad de Rubens ejercen en todas las escuelas occidentales. Entonces la luz, aunque continúa siendo el factor predominante en la concepción y organización del cuadro, adquiere un carácter más complejo. Existe una ordenación de la pintura en planos de luz y sombras y mediante ellos se nos sugiere la existencia de una atmósfera, de unos corpúsculos, gracias a los cuales, según la concepción física del siglo XVII, la luz se transmite. Se renuevan los problemas de la perspectiva aérea y el pintor ha de estudiar las tonalidades, las composiciones, justamente en función de la luminosidad cambiante, del ambiente en suma. La luz, por otra parte, se convierte en el barroco en un elemento fundamentalmente expresivo, ya que, ceñido el artista a la representación del natural, no puede alegorizarlo mediante elementos diversos, sino que ha de acogerse a los medios que le impone la propia naturaleza. Como ejemplo, su *Cena de Cartujos*.

Partiendo de la base de la finalidad expresiva de la luz en la mayor parte de los pintores barrocos, es claro que justamente en este elemento tan fundamental ha de radicar en buena parte, y manifestarse, la forma de concebir la naturaleza de la mayoría de los pintores y será en función de esta luz donde se enlace estrechamente la interpretación del natural. Así, veremos en Zurbarán una evolución clara, de una luz gélida que geometriza los espacios y que se transmite a través de un medio aéreo casi inexistente, a una luz típica de pintor luminista que mediante los diversos planos de luz y sombras y de diversos focos nos va llevando a la finalidad alegórica y simbólica que el pintor pretendía.

Contando con el precedente, por ejemplo, de Piero de la Francesca, como siguiendo la paralela técnica del holandés Vermeer de Delft, o presintiendo la luz metafísica de Giorgio de Chirico, Zurbarán crea en su primera etapa, mediante la luz gélida que geometriza las cosas, un ambiente espacial que sugiere la correalidad. Surge, así, una pintura realista, en tanto en cuanto los objetos están tomados de la naturaleza y directamente inspirados en ella, pero esta correalidad nos transplanta a un plano superior fundamentalmente alegórico. Aparte del contenido expresivo que esta luz lleva en sí misma, al geometrizar las formas por efecto de la luz cruda las desrealiza y se hacen, por tanto, alegóricas o simbólicas, adquiriendo un carácter conceptual, es decir, intelectual.



Vemos, de este modo, como mediante la luz, en esta primera etapa, surge un realismo sintético, que se sitúa al margen del sentido analítico de los pintores tenebristas del momento; un realismo que tiende evidentemente a la abstracción y para ello a veces recurre a diversos centros que al fundirse se anulan, suprimiéndose las sombras. En todo caso, Zurbarán, como pintor barroco, ha de poner siempre el centro de atención en la realidad, en el aspecto mismo de la representación, que refleja una religiosidad concreta, humanizada.

Ejemplo explícito de esta tendencia, o más bien característica, es la llamada *Comida de Cartujos* o San Hugo en el refectorio, de hacia 1625, es decir, de su primera época, en la que se representa el milagro de la conversión de la carne en ceniza y la detención del tiempo entre el Domingo de Quincuagésima y el Miércoles de Ceniza.

Es expresiva la intencionalidad del pintor en su curioso tratamiento de la luz fría que congela las formas y que petrifica la flexibilidad de la tela del mantel. Existe una evidente tendencia a desrealizar las figuras de los cartujos haciendo que no proyecten sombras, sobre el muro del fondo, ni aun la de San Bruno sobre su inmediato compañero, a su izquierda, como debiera producirse. Pero aun más, vemos que para los objetos de la mesa usa Zurbarán dos focos de luz diversos, al margen de toda interpretación realista. En efecto, vemos que la oblicuidad del foco de luz del pan, tazas y jarros está de acuerdo con la luz que produce la sombra del paje, pero el hecho milagroso de la conversión en ceniza de la carne puesta en escudillas, verdadero centro y sujeto espiritual y significativo del cuadro, se alegoriza claramente haciendo que proyecte una luz horizontal, en contra de una concepción realista de la luz.

Zurbarán en esta obra no sólo emplea una luz gélida que congela las formas y las sitúa en un plano al margen de una iluminación natural, y así al desrealizarlas las espiritualiza, sino que también mediante el empleo de sombras al margen de la realidad nos indica justamente el verdadero significado del cuadro, es decir, el hecho de la carne convertida en ceniza, verdadero hecho del cuadro, al margen de la anécdota de la visita de San Hugo necesaria para el relato.

Vemos así cómo se expresan, mediante alegorías basadas en la realidad pero al margen de ella, los dos hechos fundamentales en la iconografía del tema representado: la expresión del tiempo que se detiene, que se congela, y la conversión de la carne en ceniza.



Por otra parte, el mutismo, la actitud recogida de los cartujos, el gesto expresivo de una vida interior está en plena concordancia con el silencio guardado en la vida monástica y en especial en los Cartujos. Basta recordar, aunque de jerónimos se trate, el texto del Padre Siguüenza cuando habla de la vida interior en el monasterio y escribir: «Acontece a los mas, sentarse a la mesa en medio de los otros; y después de haber estado gran rato, levantarse sin saber los que estuvieron a su lado. Aquí se ve a cada paso lo que se celebra mucho, y con mucha razón de San Bernardo, que después de mucho tiempo que había tomado el hábito, no sabía cuantas ventanas tenía la iglesia».

La utilización de la luz como medio expresivo de un contenido que no puede ser representado, sino sugerido mediante la representación pictórica, es frecuente, por otra parte, en Zurbarán. Bástenos de ejemplo el cuadro del Museo del Prado referente a la aparición del ángel que resuelve las dudas de *San Pedro Nolasco* sobre los caminos y medios para alcanzar la gloria eterna. A pesar del estado amarillento del barniz, que unifica la tonalidad del cuadro, evidentemente la composición está en función de la contraposición entre la luz natural que ilumina el blanco hábito del fraile, la del rosado del ángel que se le aparece y el tono dorado de la gloria representada plásticamente en forma de ciudad murada, pero con múltiples accesos, que es la Jerusalén celestial.

En otros casos Zurbarán sigue las fórmulas normales en la mayor parte de los pintores del barroco. Sirvanos de ejemplo la representación de *San Luis Beltrán*, en la que utiliza una doble perspectiva, una para la figura en primer plano y otra para las escenas anecdóticas (relativas a su actitud misional) del fondo, realmente explicativas del carácter y espíritu del santo.

Lo mismo sucede en el cuadro de *San Jacobo de la Marca*, en el que vemos en su mano la copa con el veneno, y al fondo, como explicativo de la historia del santo, la escena de la resurrección de un niño.

En otros casos, mediante la composición, el pintor logra dar la exacta interpretación de un texto o de una historia. Es característico el cuadro de Guadalupe dedicado al *Padre Orgaz*, en el que el pintor sabe interpretar armónicamente el texto del Padre Siguüenza, que cuenta cómo atormentaban al Padre Orgaz los demonios de mil formas diversas y «estando una noche recogido, vinieron tres demonios, el uno en forma de león terrible, el otro, de un oso grande, y el tercero en figura de mujer hermosa... llamaron a la puerta de la celda... abrió la puerta y vio las fi-



guras... tomo un palo y los acometió... estuvo en esta pelea buen rato... entendió que no era el palo el arma con que había de vencerlos, sino la oración. Púsose de rodillas y pidió el socorro divino, invocando el nombre de Jesús y de Su Santa Madre... Con esto desaparecieron...». Texto que en la obra tiene su paralelo en la figura del fraile arrodillado en la parte superior del cuadro, que da la clave e interpretación de la escena representada.

En otras ocasiones el pintor recurre a la introducción en el cuadro de atributos o detalles que únicamente tienen una justificación dentro de su interpretación simbólica. Así lo vemos en el magnífico bodegón del primer plano de la Curación del beato *Reginaldo de Orleans*, en el que no hemos de ver un deseo realista en la manzana, la rosa en el plato y el pocillo con agua, símbolos que veremos significarse en otras obras, como representación de lo mortal, de lo perecedero en la fragilidad de la fruta; en la fragancia de la rosa, alusiva a la Virgen y al pocillo de agua como fuente de agua viva. De la misma manera, en la *Virgen con el Niño* del Museo de Bilbao, vemos junto a la Virgen un platillo cargado de frutos, alusión a la Nueva Eva, como es sabido o en los detalles de la Familia de Nazaret.

En otros casos esta simbología es más clara y evidente, así las iniciales entrelazadas en el centro del *arcángel Gabriel* del Museo de Montpellier, como la vara florecida, conforme a la más clásica tradición medieval, en la representación de *San José*, cuando es coronado por Cristo. Dentro de esta línea la simbología mariana en torno a la clásica serie de símbolos alusivos a la Tota pulchra, es clara y baste recordar los detalles al pie de la *Inmaculada de Jadraque*, como más característica de esta tendencia.

La luz, como indicábamos anteriormente, tiene una importancia capital dentro de la concepción alegórica del cuadro. Al caer crudamente congela y geometriza las formas acentuando el carácter plástico de la figura, y baste recordar el efecto que produce la impresionante cabeza de Fray *Jerónimo Pérez* o de Fr. Alonso de Sotomayor del Museo de la Real Academia de San Fernando. Pero más claramente puede advertirse esta tendencia en las figuras aisladas cuando vemos la serie de la Cartuja de Jerez, especialmente las figuras del beato *John Houghton*, o del Beato *Albergati*, en el que evidentemente la luz contribuye al efecto de desrealización, abstrayendo las formas, con lo que la espiritualiza.

En otras ocasiones, Zurbarán introduce, o más bien renueva, tradiciones de sistemas de composición iconográficas, arcaizantes indudable-



mente. Así lo vemos en la introducción de símbolos en la parte superior del cuadro, como en la representación del obispo carmelita, *San Carmelo*, con la aparición de la Virgen en la parte superior del cuadro, sirviéndole de inspiración, análoga composición a la de Santa Teresa, obra de Gregorio Fernández, o la de *San Hugo de Grenoble*, con la visión de las siete estrellas que le anuncian la llegada de San Bruno y los siete primeros cartujos.

En ocasiones es el efecto conjugado de la luz y del detallismo en la representación del animal, el medio como el pintor puede darle un significado religioso o trascendente a una imagen, coadyuvado por algunos detalles que determinan la significación. Así en la del *Cordero*, atado y dispuesto para el sacrificio sobre una mesa, clara alusión, mediante también la iluminación, de darle un contenido profundamente religioso a esta representación del animal.

El gesto o la actitud son otros de los recursos del pintor para darle a la representación de un carácter alegórico o simbólico. Así es una constante en el pintor expresar la espiritualidad, la devoción de la figura mediante las manos unidas y los pulgares cruzados; como vemos en el magnífico estudio de la Visión del *Padre Salmerón*, o en la ya citada escena de San Hugo en el refectorio, aparte de las Inmaculadas. De la misma manera, mediante la expresividad del gesto en las manos del acólito y del *Padre Cabañuelas* nos va relatando la expresión del milagro, que asombra al Padre Cabañuelas y la extrañeza del acólito que no percibe lo que ocurre.

Quizá una de sus obras más importantes y en la que Zurbarán mediante el gesto, mediante la actitud logra dar el máximo contenido espiritual, manteniéndose siempre, por otra parte, dentro de la línea realista que obliga el estilo barroco, sea la representación de El martirio de *San Serapio*. Sabido el martirio del santo, agotado por la pérdida de sangre y el sufrimiento, ya que amarrado a un árbol es descuartizado poco a poco, vemos junto a la elegancia de Zurbarán que evita la representación cruda de la realidad del martirio, la alegoría propiamente del martirio, en la cabeza que cae agotada, contrastada con la reicedumbre de los viriles rasgos del santo. En esta contraposición, de firmeza física y agotamiento radica una de las características fundamentales de tan magistral obra.

Dentro de esta línea de expresar mediante el gesto o la actitud un contenido, una de las obras más características es la que nos muestra la



conferencia de *San Bruno y el Papa Urbano II*, cuando San Bruno renuncia la mitra que el Papa le ofrece y se contraponen la humilde, abstraída y rígida actitud del santo a la que sirve de contrapunto la solidez de la columna en el centro, con la más dúctil y suave del Papa. Y en la parte superior del cuadro se oponen a la rigidez del dosel, los múltiples pliegues de una cortina recogida.

Como ha observado la Sra. Caturla es únicamente en función de la concepción barroca del templo como un conjunto armónico, como hemos de entender la representación iconográfica de las *santas* en actitud de caminar. En efecto, concebido el templo barroco como un conjunto cuyo centro de atención está necesariamente en el tabernáculo del altar central, es en atención a éste como se ha de entender tanto la actitud de las figuras de las santas, como su propio carácter profano. Cada altar es un elemento más que integra un conjunto, y en cada altar vemos las diversas representaciones de los santos, y dentro de este concepto la presencia del pueblo ha de verse manifestada en estos retratos a lo divino, que en forma de santas se sitúan en los muros del templo y del claustro, no para recibir culto, sino para que con su presencia, bajo esta apariencia sagrada, alegoricen la presencia del pueblo cristiano en la iglesia.

En otros cuadros, la alegoría y el simbolismo se nos muestra de manera más compleja, y entre ellos sobresale por su singular maestría el magnífico cuadro del Padre *Illescas*, de la sacristía del monasterio de Guadalupe. Su contenido se nos expresa tanto por la introducción de elementos diversos que nos van caracterizando al Padre Illescas, como en función de la composición y de las diversas luces empleadas. Sabemos por las notas que escribe el Padre Sigüenza, que el Padre Illescas fue un hombre cabal, prudente y docto, interviniendo en la gobernación de Castilla, a la muerte de Don Alvaro de Luna. Designado obispo de Córdoba, «comenzó a mostrarse padre de todos, repartía todas las rentas en largas limosnas...»; su afición a la cultura se muestra en el regalo de una biblioteca al monasterio de Guadalupe, y muchos libros al monasterio de jerónimos de Córdoba. Aun incluso con más claridad el Padre Sigüenza nos da las dos facetas fundamentales del Padre Illescas: «los más de sus libros repartía por casas pobres de la orden, aún hasta los monasterios de monjas, deseando que se ocupasen en leer y en escribir los ratos sobrados... Su casa era un perpetuo hospital de pobres... No se partió del jamás pobre descontento o sin limosnas, su deseo era morir pobre... paso desta vida lleno de obras de caridad... llorandole mucho los pobres, porque perdieron gran padre...».



En el cuadro todo está perfectamente jerarquizado, y el pintor nos va llevando y relatando, en su aparente sencillez, no sólo la vida y el carácter del Padre Illescas sino, lo que es más importante, qué fue lo más notable en su vida. Siguiendo como en un libro las líneas directrices de la composición tenemos claramente marcada una diagonal que parte del primer plano a la derecha para terminar en la lejanía del fondo que se ve tras la columna. Así vemos, en primer lugar, un perro, símbolo medieval de la fidelidad, fidelidad del buen gobernante, fidelidad a unos principios, fidelidad moral, como lo vemos en las tumbas medievales. De aquí pasamos a la mesa del gobernante, a la actividad mundana del Padre Illescas, aparente centro de su vida y su aparente principal actividad, libros, tinteros, pluma, el propio retrato que nos mira y en un lado presente el reloj, que marca el tiempo que pasa y que alegoriza asimismo, como es sabido, la vida ordenada, y la calavera, símbolo evidente de la caducidad de esta actividad y de esta vida. Más allá, en un plano intermedio, sirviendo de enlace entre esta actividad mundana y la más importante virtud del Padre Illescas, se recorta sobre el fondo luminoso, una columna, símbolo de la Fe, como ya hemos visto en la entrevista de San Bruno con el Papa Urbano II, y un libro sobre el que está una manzana; volvemos a ver símbolos ya conocidos, el libro de la ciencia, la de la sabiduría humana, de la sabiduría del Padre Illescas y sobre él, la manzana, símbolo de lo perecedero, de lo que se marchita, de lo que se pudre, la manzana por la que el hombre perdió su inmortalidad. La vista sin querer nos lleva al fondo, fuertemente iluminado, con una luz que geometriza las formas arquitectónicas, y en donde vemos al Padre Illescas, a las puertas de una ciudad torreada, ¿Córdoba?, ejerciendo la labor fundamental, la caridad, con la que la vista nos lleva al cielo.

Esta composición nos lleva a la más sencilla y dentro de una tradición arcaizante de la *Apoteosis* de *Santo Tomás*, en la que sirve de enlace entre el cielo y la tierra, el birrete de doctor sobre la bula de fundación del Colegio, abajo lo relativo al hecho histórico de la fundación del Colegio por Fray Diego de Deza, y arriba la calidad del doctor de la Iglesia, como intérprete de los Santos Padres y de los textos sagrados de Santo Tomás.

Dentro también de una tradición conocida y de carácter arcaizante están los numerosos temas en relación con la Virgen. Partiendo de la conjunción del concepto realista y de la alegoría que vemos en las Inmaculadas, pues si los modelos tienen un evidente aire de retrato, fundamentalmente la de Jadraque y la del Pardo, lo más importante y signifi-



cativo desde el punto de vista que a nosotros interesa, de la alegoría, está en el hecho de la iniciación de los temas melancólicos, que sustituyen a los temas trágicos, sugiriendo delicadamente el patetismo, de acuerdo con las más castizas tradiciones que entroncan con las alegorías relacionadas con las Meditaciones de la Vida de Cristo o con los temas relacionados con la *Compassio Mariae*.

Así vemos el *Niño de la Espina*, en el que una serie de elementos nos van sugiriendo al sacrificio del Redentor y su carácter de Salvador. De este modo, vemos al Niño que se pincha con una espina y se hace sangre, espinas que por otra parte, se esparcen por el suelo, con una clara alegoría a la Pasión sangrienta de Cristo, y en la mesa, con un cajón abierto cuya significación se relaciona con el futuro, pero que debe existir pues se repite con una cierta regularidad en la obra de Zurbarán, vemos un pájaro que picotea de una flor. La alusión parece clara a la tradición recogida y popular en los apócrifos que da paso a la iconografía del Niño Jesús con un pájaro, de que uno de los milagros infantiles de Cristo estribó en dar vida a pájaros de barro. Vemos aquí justamente el pájaro que picotea de la flor, y al relacionar ambos temas, es evidente el recuerdo del versículo profético de Isaías sobre el Arbol de Jesé, y de la raíz surgirá una flor. De aquí no creo sea muy difícil deducir, la representación de la Vida que adquiere el que come de la Flor, es decir, de Cristo, mediante la Eucaristía, la cual es posible gracias a la Pasión y Muerte de Cristo.

En los temas de la *Compassio Mariae*, las alegorías adquieren un carácter más melancólico, más inspirado directamente en libros evocadores de devoción y de meditación. Es obra maestra de este sentido *La Virgen Niña cosiendo*, del Metropolitan Museum, donde todo es un puro simbolismo, una alegoría. Ya en las combinaciones de colores, del rojo de la falda, azul del jubón con blanco, morado de almohadilla, de la indumentaria de la Niña, son colores pasionales indicativos de la pureza, de la tragedia y del dolor amargo de la Virgen, como las cortinas lilas sobre el fondo rojo. Aparte del gesto, de la que presiente su futuro, los demás elementos de la composición son fundamentales. Así el libro es indicativo de la piedad de la Virgen, como las azucenas lo son de la pureza, y la labor en primer término es una llamada a la realidad y al humilde origen de la Virgen, las florecillas están en función de la flor del lirio que es la Virgen, como el vaso con agua es una clara alusión, a que ella es el vaso, de donde ha de manar el agua viva que colma todo el va-



so. Todos somos de barro, de ahí el carácter cerámico del recipiente. Este concepto del cuerpo como vaso, se recoge en muchos autores y, sin ir más lejos, el Padre Sigüenza al hablar del recogimiento de los novicios escribe: «en saliendo del chorro y con grande silencio, porque no exhale en palabras vanas el espíritu, y el licor precioso que lleva el vaso, baxan al claustro junto con su maestro».

Dentro de la misma línea, como es claramente perceptible, se sitúa la Virgen de la Colegiata de Jerez, todo el entonado en rojo, sangriento, con el libro entreabierto, sobre el que la Virgen medita ensoñando, y las flores y las azucenas, como la rosa con sus espinas, nos van describiendo una alegoría análoga.

Aun pudiéramos ver el sentido alegórico y simbólico de los *bodegones*, con cacharros, frutos y flores impregnados de simbolismo, en los que radica su mayor encanto, pues es evidente que a Zurbarán no le interesa la calidad de las cosas representadas desde un punto de vista naturalista, sino que buscando la trascendencia, parece preocuparle más el valor simbólico de la forma pura. Es de esta forma pura, abstraída de la realidad minuciosa del detalle accesorio y circunstancial la que eterniza el arte de Zurbarán y nos lo aproxima.

Vemos, en resumen, como para Zurbarán la pintura no es una mera imitación de la naturaleza. Como no pretende un realismo objetivo, sino que mediante las abstracciones y los símbolos, etc., pone la pintura al servicio de una idea superior. Busca la espiritualidad de la forma aparente, espiritualidad que ha de mostrarse puramente con claridad y belleza. De acuerdo con la estética barroca estima que la realidad en efecto, es la base de la dignificación del arte y del hombre, pues el pintor no se pone de espaldas al mundo creado por Dios, sino que en ese mundo que perciben los sentidos, gracias al Arte, podemos encontrar los fundamentos de una espiritualidad que nos eleve y nos facilite el camino hacia el conocimiento de Dios.

JOSE MARIA DE AZCARATE

Catedrático de Historia del Arte  
Universidad Complutense