

ZURBARÁN. DOS BODEGONES COMO RETRATOS

Carmen Román Llorente

Resumen

El pintor español Zurbarán realiza cerca de 1635-1640 dos *Bodegones* casi iguales de parecidas medidas actualmente en el Museo del Prado madrileño y en el Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona, gracias a la donación del político y coleccionista Francés Cambó en 1940. Este trabajo estudia los dos lienzos con la intención de plantear que Zurbarán los concibiera como retratos devocionales, no meros bodegones. Para apoyar esta hipótesis se va realizando a través del texto un análisis descriptivo, iconológico, simbólico e iconográfico del conjunto y de cada uno de los elementos que los componen, para formular al final del mismo el resultado de la investigación.

Palabras clave: Zurbarán; bodegón; simbólico; iconográfico; retratos.

Abstract

Between 1635 and 1640, the Spanish painter, Zurbarán, made two similar still lifes presently included in the collections of the Museo del Prado in Madrid and the Museo Nacional de Arte de Cataluña in Barcelona. The paintings were a gift of the politician and art collector Francesc Cambó in 1940. This is a study of each of the paintings with the intention of stressing that Zurbarán conceived each of them as devotional portraits rather than just as mere still lifes. Supporting this hypothesis, this essay includes different analysis of the totality of both paintings, thus supporting the resulting research.

Key words: Zurbarán; still-life; symbolic, iconographic; portraits.

Aunque en este trabajo se hará un mínimo recorrido por la conocida historia del bodegón se incidirá en el siglo XVII que nos ocupa, y sí es aleccionador observar que en la representación de este género, ya superada la etapa cubista de Picasso, Braque y Gris y lo que significó, permanezca en el siglo XXI ese acercamiento a lo cotidiano más privado, a los objetos encontrados en un primer entorno, incluso feos y sucios, ya despojados de la anterior búsqueda de la belleza, destreza técnica o simbolismo de épocas pasadas y como mucho, haciéndonos un guiño y sin trastocar la visión real, hacernos ver otra absolutamente distinta y genial en uso y significado que nos provoca hasta la sonrisa. Así ocurre con las *Poesías objetuales* de Joan Brossa, fotografías de Chema Madoz, obras de Meret Oppenheim, óleos como *Food landscape* de Erró o como las obras de la artista malaya Red Hong Yi, utilizando para sus bodegones las bolsitas de té ya usadas. Y es que parece que se cumple lo que nos dijo Kandinsky: “Uno de los fundamentos de la pintura es fijar los recuerdos”. En las naturalezas muertas generalmente se excluye la figura humana, pero su representación nos habla por el contrario y a pesar de su ausencia del momento vital que ha vivido ese ser humano.

Desde la Antigüedad se han venido representando objetos cotidianos que generalmente eran frutas, animales, cestos o vasijas; las empezamos a vislumbrar desde el arte egipcio y más tarde en el griego y romano con magníficos ejemplos que aún hoy nos maravillan. Del mundo clásico nos ha quedado la *Historia Natural* de Plinio relatándonos la conocida anécdota del bodegón de Zeuxis. Esta representación de los objetos cotidianos no tuvo una consideración social y pictórica hasta hace pocos siglos.

Artísticamente en el siglo XVII de nuestro artista y por la creencia predominante de la jerarquización de los géneros, fue considerado un tema menor. Calvo Serraller nos ilustra del desarrollo de la denominación original como “vida inmóvil” o “inmovilizada”, de cerca de mediados de ese siglo originaria de los Países Bajos, mucho más acertada que la posterior de *Naturaleza muerta* en Francia y *Bodegón* en España en la segunda mitad del siglo XVIII¹.

El artista al que nos referiremos Francisco de Zurbarán (1598-1664) nació en Fuente de Cantos, un pueblo situado en la provincia de Badajoz muy cercano a la frontera con Portugal, en esa época perteneciente a la corona de España en el año en que muere Felipe II. Su vida transcurre bajo el reinado de Felipe III y Felipe IV. Se cree que comenzó su andadura artística bajo el auspicio de un discípulo de Luis de Morales el *Divino*, pintor caracterizado por el tratamiento de los temas religiosos, que seguramente dejarían una impronta indeleble en él.

No se sabe pintar lo que no se siente y seguramente imbuido por el manierismo de la época hizo que estas dos corrientes de pensamiento: el religioso y el artístico se unieran en su práctica pictórica. Con posterioridad en Sevilla y a la edad de quince años permanecerá tres años de aprendiz con su maestro Pedro Díaz de Villanueva. Regresa a Llerena (Badajoz) hacia 1617 ya conocido por sus primeros trabajos, y es cuando nuestro artista se decide a abrir taller a edad de 19 años y en donde empieza su vida familiar.

En lo que atañe a la temática de sus cuadros sabemos que las comunidades religiosas solicitaban numerosas obras para renovarse en los nuevos principios que habían sido marcados desde Italia. Sus clientes serán no sólo eclesiásticos sino también particulares. Las solicitudes de obras religiosas de la España conventual del anterior siglo XVI y el XVII, se continuó en las posesiones americanas que a medida que se normalizó y se incrementó el comercio de estas pinturas y su recepción, hicieron que el conocimiento de su valía se extendiera rápidamente en el Nuevo Mundo.

En 1629 es invitado a trabajar en Sevilla donde se instala, a pesar de las protestas del Gremio de Pintores y en contra de los deseos de Alonso Cano. Lo logra gracias al apoyo del Consejo de los Veinticuatro de la ciudad.

El contacto del artista en Sevilla con las pinturas de la primera época de Velázquez resaltando lo popular, y utilizando la técnica del claroscuro con su iluminación teatralizada, va a hacer que dé como resultado unos magníficos cuadros que ocasionarán numerosísimos pedidos a lo largo de toda su vida, entre los que destacaremos los más humildes, los bodegones: que es en lo que deseamos centrar el presente estudio.

Francisco de Zurbarán practica el bodegonismo no sólo en lienzos monotemáticos, sino en detalles secundarios de cuadros religiosos generalmente dedicados a la Virgen María de quien era tan devoto. Aparecen en pequeños bufetillos o en esquinas de estos, como podemos apreciar en: *La Virgen niña en éxtasis* (c.1640-1645), Metropolitan Museum of Art, Nueva York; *Vaso con agua y rosa en un plato de plata*, 1630, London National Gallery; *Cristo y la Virgen en la casa de Nazaret*, 1630, Cleveland Museum of Art, USA; *Bodegón con cesta de naranjas*, 1633, de la Fundación Norton Simon de Pasadena, Los Ángeles; *La familia de la Virgen* (c.1630-1635), Col. Abelló y *Curación del beato Reginaldo de Orleans*, 1626, Iglesia de Santa María Magdalena de Sevilla (fig. 1), (estos tres últimos con jícara blanca sevillana sobre salvilla de peltre) en donde se recoge la práctica de la representación de objetos inanimados.

Estos detalles que creemos de alto contenido simbólico y que individualizándolos causan admiración por su maestría nos los encontramos en las formas de: un cestillo con tela; un jarrón con azucenas; un plato plateado con taza de cerámica y flor, etc. Temas tan queridos por él, que los representará de la misma forma delicada y cuidada ejecución hasta el final de sus días y que quizá la



1. Francisco de Zurbarán: *Milagrosa curación del Beato Reginaldo de Orleans*. óleo sobre lienzo. Real Parroquia de Santa María Magdalena. Sevilla. 1626.

Virgen niña que suele aparecer como protagonista fuera la representación de un familiar. Escenas cotidianas de los que se ayudaría quizá, al igual que otros artistas, en escritos como el del Pseudo-Mateo en los Evangelios Apócrifos, donde los artistas encontraban una gran fuente de detalles para plasmar la Natividad y la Infancia de Jesús, que ayudarán al fiel -por comparación en su devoción- a llevarlos a su propia vida. En esta época hacia 1629, el gusto de la Iglesia va cambiando, ahora es una Iglesia triunfante y se permite que en las representaciones haya una actitud más amable y alegre, que llegue por su humanidad a la piedad del pueblo.

La importancia de Sevilla como metrópoli va a decaer, el calado de los nuevos barcos ya no son para un puerto fluvial y Cádiz se verá doblemente favorecida como puerto internacional. Es en estas circunstancias a mediados de los años treinta (1634-1635), cuando nuestro artista se traslada a Madrid, donde está la Corte y su amigo Velázquez pudiendo admirar su maestría así como las obras de sus coetáneos. Se cree que el sevillano le consigue un encargo importante en el Salón de los Reinos del Palacio del Buen Retiro, destinado a ensalzar a Felipe IV y la labor del Conde-Duque de Olivares, y para el que realiza las obras: *La defensa de Cádiz*, *El marqués de Caldereyta dirigiendo una flota* (perdido desde la Invasión Francesa) y la serie *Los Trabajos o las Fuerzas de Hércules*, ya reinando en una España con grandes problemas políticos y eco-

nómicos., endeudada por las guerras, que nos llevarán a la pérdida de Portugal y al reconocimiento de las Provincias Unidas.

Vuelve después a Llerena y Sevilla ya como “Pintor del Rey” continuando con sus encargos, su vida familiar, sus hijos, hasta que se ve eclipsado por un joven Murillo y la amenaza de peste en la ciudad que hace que se traslade a Madrid, en donde se nos dice documentalmente: “testificará el 23 de diciembre de 1658 como testigo a favor de Velázquez” futuro santiaguista “sin tener ascendencia de judío moro o converso”² y en donde morirá, como descubrió M^a Luisa Caturla, el 27 de agosto de 1664. Es enterrado en el Convento de los Agustinos Recoletos Descalzos y de Copacabana de Madrid (llamado también así por contener la capilla de la Patrona de Quito), y que estaba localizado en los terrenos en que actualmente se encuentran la Biblioteca y el Museo Arqueológico Nacional, pero los restos se perdieron cuando el convento fue derribado en el siglo XIX.

LOS DOS BODEGONES

El presente trabajo estudia los dos cuadros similares de nuestro artista con mínimas diferencias de composición que podemos apreciar en el Museo del Prado y en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, con la intención de plantear que Zurbarán los concibiera como retratos devocionales, no como meros bodegones con una plasmación material.

Empecemos por su origen. No se conoce aún el historial de estos dos cuadros desde que salieron de la mano del artista.

Los dos bodegones de Zurbarán uno ligeramente mayor que el otro y que son de nuestro principal interés, fueron llamados en su momento *Bodegón*, después *Tazas y vasos* fechados en 1633, más tarde los titularon *Bodegón con cacharros* (c.1650-1655) y actualmente aparecen en la Guía Oficial del Museo del Prado, 2014, como *Bodegón*, h.1635-40, que estilísticamente nos parece más acertada esta datación. Su último propietario había sido el coleccionista y político Cambó que donó uno de los lienzos al Museo del Prado de Madrid y el otro al Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona, de 47 x 70 cm. para completar las colecciones de ambos, donde permanecen actualmente así datados.

El del Museo del Prado ligeramente mayor de 46 x 84 cm., se sabe que fue propiedad de Marzell de Nemes de Budapest, financiero húngaro del siglo XIX, coleccionista y vendedor de arte cuyo verdadero nombre era Moses Klein, pero se desconoce su ubicación anterior, hasta que Francisco Cambó en 1940 expresa su deseo de donar el lienzo *Bodegón* de Zurbarán al Prado. Con fecha 17 de abril de 1940 su Patronato se dirige al Sr. Cambó “comunicándole la aceptación de su donativo de un bodegón de Zurbarán”³.



2. Francisco de Zurbarán: *Bodegón*. Óleo sobre lienzo, 46 x 84 cm. Museo Nacional del Prado. Madrid. Legado Francés Cambó. H. 1635-1640.



3. Francisco de Zurbarán: *Bodegón*. Óleo sobre lienzo. 47 x 79 cm. Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona. Legado de la Colección Cambó (MNAC 64994). H. 1635-1640.

Estos dos bodegones no se sabe si los realiza en Sevilla cuando su hijo Juan de Zurbarán (1620-1649) aún está con vida pues morirá por culpa de la peste con veintinueve años en la ciudad hispalense, dejando para la posteridad una serie de naturalezas muertas tan extraordinarias, que nos hacen pensar que hubiera tenido un brillante futuro, como se aprecia en sus obras: *Plato con uvas*, 1639; *Bodegón con manzanas, membrillos y granadas*, h.1639-40; *Bodegón con cesto de manzanas*; *Plato con membrillos, uvas, higos y ciruelas*, 1645; *Bodegón con cesto de frutas y cardo*, 1643 y tantos otros.

Los dos lienzos de su progenitor -tan especiales que serán objeto de este comentario-, pudiera ser que su origen fuera parte de la predela de un retablo, para una capilla privada, o lienzos vinculados con particulares que les gustaran las obras de arte que imitaran la naturaleza de una forma tan real, cuyo encargo no ha dejado aún rastro documental quizá por no ser consideradas artísticamente importantes. Sin embargo a nosotros nos parece que quizá estuvieran más cerca de una comunidad religiosa.

Una de las posibilidades es que el comitente fuera una cartuja de donde salieron numerosísimos pedidos. Los cartujos eran una orden contemplativa de la Iglesia católica fundada en 1084 por San Bruno y que a través de sus *Statutos* el monje practicaba y practica sus votos de pobreza, castidad y obediencia, llevando una vida de austeridad, contemplación y oración. También se extendió a las mujeres pues existieron monjas cartujas sobre todo en Francia, aunque no tenemos conocimiento de si en el siglo XVII profesaron en España, en donde sí lo hacen actualmente desde 1967. Los monjes en estos recintos encuentran ayuda en su deseo de aislamiento aunque viven en comunidad. Tienen algunas horas del día y dentro de sus actividades, lugares de encuentro de los que destacaremos el Refectorio. En este lugar en el que almorzaban, “se realizaba desde el siglo XVII hasta los años anteriores al Concilio Vaticano II la lectura que en dicho espacio seguía las mismas normas: se leían residuos de las homilias que se habían leído en el coro y si quedaba algún trozo no leído, las Sagradas Escrituras, vida de Santos, y textos de Padres y Doctores especialmente de los autores cartujanos”²⁴.

Quizá fuera en este contacto con los monjes, su convivencia y los trabajos realizados para ellos, en donde la espiritualidad de Zurbarán sacara la inspiración para plasmar en imágenes -y según nuestro parecer simbólicas-, todo este mundo religioso contemplativo en esta búsqueda de Dios en soledad que caracteriza a un cartujo, al que se le une como fin en su vida monástica, la oración pura a lo largo de las fases continuadas monacales (figs. 2 y3).

ANÁLISIS DESCRIPTIVO

Atendiendo a su descripción diremos que los elementos que componen estos dos bodegones son casi iguales aunque con pequeñas diferencias. Los estudiosos no se ponen de acuerdo si los dos óleos son de mano del artista.

Si nos referimos al del Museo Nacional de Arte de Cataluña, se discute si la autoría sería de él o de su hijo y se basan en la aparente rectificación de la decoración de la vasija blanca de la derecha. Dato erróneo⁵ ya que el examen de la tela por luz ultravioleta, reflectografía y radiografía, no presenta ninguna corrección ni intervención posterior en el lienzo, sólo una manera diferente de resolver los últimos elementos decorativos de su zona más ventrada. También hay controversia por si hubo un primer bodegón del que estos dos lienzos serían recordatorios.

Al observarlos, podemos apreciar que los cacharros reposan en una repisa de obra o mesa de madera en el mismo plano, (Luis de Morales también había utilizado un banco de piedra para hacer sentar a Cristo en el lienzo *Cristo Varón de Dolores* del Museo del Prado). Se componen ambos lienzos de: dos platos de peltre, un vaso de metal dorado, dos alcarrazas blancas de loza y uno de terracota, objetos que en la época de nuestro artista se podrían encontrar en cualquier casa de condición socioeconómica en ningún caso elevada y de uso cotidiano.

Comenzando nuestra mirada de izquierda a derecha vemos un plato de peltre de acabado metálico plateado que aquí aparece en dos de los objetos y cuya composición era una aleación de estaño, cobre, antimonio y plomo no muy costoso. Soporta como bandeja, un bernegal de plata dorada con dos asas que según el diccionario de la R.A.E⁶ se define como: “taza para beber, ancha de boca y de forma ondeada”. El lexicógrafo Covarrubias en 1611 nos informa que era sólo para agua. Ya en el siglo XVIII se cambió su uso para agua y vino.

Los siguientes objetos que aparecen, no secuencialmente, son dos alcarrazas de cerámica blanca vidriada seguramente trianeras, con dos asas y que se utilizaban para contener también agua. La segunda más ventrada sobre plato de peltre, tiene una decoración de “repulgos”⁷ muy característica de la zona andaluza. Es en estas vasijas en donde aparecen las distinciones principales entre los dos lienzos: no sólo en los brillos, sino también en la ejecución de dichos abultamientos seriados decorativos de la vasija de la derecha en su zona más panzuda del lienzo de Barcelona ya indicado.

Entre las alcarrazas aparece un búcaro de espigado cuello y de arcilla roja porosa sin barnizar de dos asas y con la misma función relacionada con el agua. Los estudiosos discrepan en cuanto si su origen es portugués o proveniente de



4. Francisco Palacios: *Bodegón con frutas, dulces y trenzas de pan*. Colección Harrach Schloss Rohram. Viena. 1648.

Méjico por el comercio. Si los encontramos incluidos anteriormente, en un cuadro de la década de los años veinte de Juan Van der Hamen (Madrid 1596-1631), *Bodegón* y no sabemos si antes o con posterioridad a Zurbarán, Francisco Palacios (Madrid 1622-25 –1652), pintor madrileño que según Palomino (1655-1726) fue discípulo de Velázquez, eligirá este mismo objeto (fig. 4) para uno de sus bodegones *Bodegón con frutas, dulces y trenzas de pan*, y con otra forma en *Naturaleza muerta con frutas*, ambos de 1648 de la colección Harrach Schloss Rohram de Viena. Este tipo de objetos de barro aparecen también en óleos del español Juan Espinosa (activo entre 1628 y 1659) especializado en pintura de bodegones.

Es evidente tras esta descripción, aquellas características que hacen comunes a cada uno de los cacharros de la composición elegida por nuestro artista: Objetos todos ellos hechos por el hombre, no naturales, que son recipientes, útiles, cotidianos, con dos asas y cuya función principal era el ser contenedores

de agua. Detalles que retomaremos más adelante para comprobar que son signos que nos van a hablar.

El rasgo distintivo de estos lienzos de Zurbarán es que retratan objetos salidos de la mano del hombre, excluyendo de ellos elementos vegetales o animales.

Analizando los objetos que los componen diremos que las dos pinturas atraen nuestra mirada por su carácter frontal, directo, sin decorados que nos distraigan. Destacando de ese fondo oscuro y neutro mediante la técnica del claroscuro -del que era ya maestro Caravaggio (1571-1610) en Nápoles-, con fuertes contrastes de luces y sombras tan del gusto de Zurbarán desde los años treinta, que hace que la luz dirigida tenebrista ilumine los cacharros por su lado izquierdo.

Su disposición sencilla y luminosidad provocan un efecto de quietud, de tranquilidad en donde destaca su sobriedad.

El formato apaisado del lienzo hace que pensemos en que quizá tuviera entidad propia de lo que hablaremos seguidamente.

Son todos objetos populares de uso cotidiano como ya se ha dicho en la descripción de los mismos, pero el artista ha cuidado exquisitamente uno a uno la representación de los materiales con que están hechos, provocando que su pintura sea táctil, con un tamaño muy cercano a la realidad para que al alejarnos produzca un “trompe l’oeil” que haga que pensemos que podemos aprehenderlos con nuestras manos, que forman parte de nuestro espacio vital. Realidad muy del gusto de la pintura española del XVII en su imitación del natural.

El colorido acentuado por la iluminación, hace que visualmente haya un ritmo, y que apreciemos una línea sinuosa que parte del lado inferior izquierdo del lienzo, suba hasta la boca de la primera alcarraza, vuelva a bajar al de terracota roja y se alce otra vez por la última vasija blanca sobre el plato. Disposición genial que con su variación en altura hace que aligere el efecto pesante frontal de la composición.

En estos dos bodegones, además de lo ya manifestado que los hace tan diferentes del resto de los existentes hasta la fecha, Zurbarán va a tratarlos individualmente como elementos únicos y la prueba de ello es que el objeto representado en orden lumínico, el primero por la izquierda el vaso dorado con el plato, no refleje su sombra en el segundo la alcarraza blanca. Esta no lo hace tampoco en su compañero de la derecha en su roja arcilla y lo mismo sucede en el último situado a la derecha del lienzo, que no recibe la sombra que le correspondería. El artista solo la representa individualmente, en sí misma, en cada elemento de la composición en diálogo directo con el foco de luz, insistiendo en cada unidad, solos e independientes.

Esta iluminación individualizada que los hace únicos, refuerza el carácter de su tratamiento real, como si fueran cada elemento, cada cacharro, a nuestro parecer un retrato.

La peculiaridad de estos dos Bodegones sin vida biológica es que no los vemos muertos, sino que al encontrarles –como veremos- un significado, una alegoría, hay una historia supra-objetual concebida tras la reflexión de Zurbarán. Como nos dice Castilla del Pino⁸ “Se hace historia: esa historia minúscula, conmovedora, del mínimo objeto, de cualquier cosa que fue, para alguien, un objeto de uso, un objeto suyo.”

La comparación que se puede establecer entre estos objetos y los retratos, parece sugerirnosla el artista al presentarnos una hilera de continentes de agua reales, conocidos por el observador por su uso cotidiano y como en tantas pinturas de esta época, debemos descubrir en qué nivel de complejidad ha querido realizarlas el pintor. Se podría apreciar solamente sus cualidades de maestría técnica o estéticas; la cercanía por el conocimiento de su funcionalidad, pero quizá también debamos preguntarnos si hay otro mensaje, si Zurbarán al realizar este modelo de bodegón tan particular no querría expresar sólo lo evidente -la realidad de una creíble representación de objetos-, sino también tratar otra meta-realidad, una realidad de significantes, ya que en nuestra opinión no es sólo un objeto material, sino que va a representar personajes cada uno en cada objeto con características muy marcadas por su esencia con una gran fidelidad.

Una pintura -en la época en la que nos movemos mediados del siglo XVII- puede, gracias a su contemplación sensorial llevar al observador a otro nivel de pensamiento. La prédica viva queda reforzada y se complementa con el poder de la visualización de sus ejemplos. El hecho de que gracias a una representación plástica el fiel interiorice esos valores evangélicos le van a ayudar a ser más devoto. Esta era en sí la finalidad religiosa a la que aspiraba la Iglesia postridentina y la conexión con las masas a través del teatro religioso, el arte y la predicación.

Es muy común en esta oratoria religiosa el uso de ejemplos y comparaciones.

Los tratadistas de la época del *ars predicandi* recomendaban una predicación sencilla y breve. Así Juan de Padilla recomienda “el empleo de un lenguaje claro y sencillo. En definitiva el Cartujano se inscribe en la línea de aquellos tratadistas que abogan por un lenguaje *simplex, rudis, brevis, sine fuco verborum*”⁹ que llegue al devoto de forma directa, sin rebuscamientos y sin intentar representar complejidades doctrinales.

Al tratar de ir a la esencia del cristianismo, es Cristo con el modelo de su vida el protagonista principal de estas prédicas y su comparación con la vida popular y cotidiana de los fieles. El Hijo de Dios asumirá un papel importante de adoctrinamiento de estos ejemplos en las representaciones pictóricas.

Estas sugerencias son fruto de la creencia en un simbolismo latente que puja por hacerse comprender.

ANÁLISIS SIMBOLICO

Al tratar de analizar el simbolismo de los materiales, tenemos que distinguir de qué está hecho cada elemento de estos dos lienzos casi iguales, que no poseen un eje de simetría y destacar su cualidad exterior visible: Así en la lectura de lo que aparece ante nuestros ojos por la izquierda como hacemos ante un texto, vemos un vaso o bernegal dorado (lo más cercano al oro) sobre un plato plateado (lo más próximo a plata); una alcarraza de cerámica blanca; un búcaro de arcilla roja y otra vasija, otra alcarraza igual de cerámica blanca pero sobre plato plateado (diremos de plata) ésta más ventruda que la otra y donde visualmente se evidencia claramente lo que el artista ha querido plasmar, que ésta es la única que está llena de agua hasta los bordes.

Estudiando el misticismo que irradia de las obras de Zurbarán, al que le llamaban "místico iluminado", quizá por la trascendencia de sus pensamientos religiosos y su luz interior, hemos tratado de comprender su posible explicación (sin la ayuda que da la investigación de archivos al no haberse encontrado hasta ahora documentación alguna sobre el encargo de estos dos lienzos), basándonos eso sí en el conocimiento de su sensibilidad y la utilización estética de elementos similares en otras de sus obras que hace que nos preguntemos: ¿qué nos quería decir Francisco de Zurbarán con este cuadro tan inusual en la historia del bodegonismo, con elementos cuyas propiedades comunes eran ser cacharros de uso común, todos contenedores de agua y hechos por el ser humano?

Elementos del lienzo que a diferencias de otros ejemplos con viandas, vasos lujosos de cristal o los de Sánchez Cotán con cardos y aves, éstos no se pueden encontrar en la naturaleza. En los objetos que analizamos, el hombre se implica en su fabricación, con su conocimiento, después esfuerzo, más tarde dedicación y finalmente un resultado fiel a su función, a su destino. Son realizados por deseo y con el trabajo del hombre. Objetos que le pudieron servir a Zurbarán como útiles para su mensaje de ejemplo.

El formato apaisado de estos dos lienzos que, como señalamos anteriormente, pudiera ser usado en la predela o banco de un retablo, a nosotros nos parece dirigido a zonas comunes -como es el refectorio- de una comunidad religiosa. Así este tipo de formato nos lo encontramos utilizado por el extremeño indirectamente al estar incluido en otro óleo. Se trata del cuadro *La Virgen con el Niño y San Juan Bautista* que aparece decorando la pared principal del famoso lienzo *San Hugo en el refectorio*, c. de 1655, que perteneció a la sacristía de la Cartuja de las Cuevas sevillana, ahora en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Antes dicho formato había aparecido en otro bodegón del artista este sí fechado y firmado *El Bodegón de las cidras* o *Bodegón con cesta de naran-*

jas, de 1633 de la Fundación Norton Simon en Pasadena, California, que creemos también con una simbología peculiar.

Pensamos que se ha de tener en cuenta incluso al hablar del formato, que el artista fue hijo de una zona geográfica española en donde el erasmismo había calado muy hondo en la sociedad desde el anterior siglo, que hizo decir a J.L. Abellán¹⁰ “Erasmus fue holandés pero el erasmismo es español” y la influencia de personajes que habían vivido en Extremadura como Juan de Rivera o Fray Luis de Granada que en 1566 había publicado el *Libro de Oración y la Meditación* sobre la oración mental. La íntima espiritualidad erasmista de la época resaltaba ese cristianismo interior que logró imponerse a pesar del control de la Iglesia de la Contrarreforma –aunque ya en el siglo XVII secretamente–, en el que tuvo mucho que ver el *Enchiridion Militis Christiani. El Manual del Caballero Cristiano* con su *philosophia Christi* de Erasmo, tan divulgado internacionalmente y en España desde que “la edición castellana salió a la luz en 1526 en Alcalá de Henares”¹¹.

Erasmo “insistía en la fraternidad de la sociedad mediante la metáfora del cuerpo místico de Cristo (...). Todos somos miembros de un mismo cuerpo cuya cabeza es Cristo y no hay diferencias entre sus miembros. Solo se puede medir el valor del hombre por su propio esfuerzo en persecución del ideal y de la pureza de la fe”¹². Dicha metáfora contraria “a la vertical y jerárquica”¹³ desde el origen de la representación del cristianismo en el siglo IV, es “la interpretación igualitaria u horizontal de Erasmo. Según ella todos los miembros mantienen con Cristo la misma relación. Abellán ve en su interpretación horizontal la originalidad y las características más destacadas del erasmismo español”¹⁴.

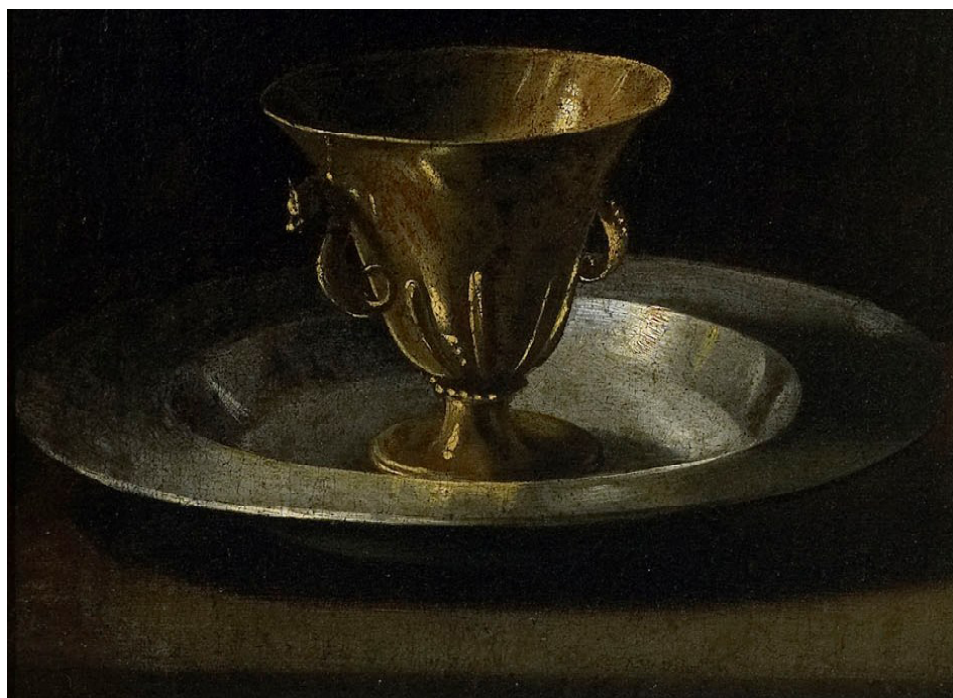
Pensemos que incluso esta disposición apaisada del lienzo, pudiera tener también un mensaje profundamente espiritual, como se tratará más adelante.

MENSAJE ICONOGRÁFICO

Al igual que nos recomendaban en sus reducciones los padres de la Iglesia, (San Agustín, San Gregorio, San Clemente) tanto para el Antiguo como para el Nuevo Testamento, quizá también aquí se deban buscar tres sentidos, tres lenguajes: un lenguaje literal-histórico, uno alegórico y otro moral.

A quienes fuera dirigido entenderían su significado, la sutileza intelectual que podría emanar de cada “cacharro”, conociendo que parte de los cristianos del XVII estaban muy familiarizados con el significado de la iconografía que se les presentaba y entendían fácilmente el mensaje que emanaba de ellos.

En la época del artista ya era conocida la famosa frase de Santa Teresa canonizada en 1622: “Entre los pucheros anda el Señor” destinada a elevar la dignidad del trabajo diario que se hace con amor a Dios sin rebajarlo por humilde que fuera.



5. Francisco de Zurbarán: *Bodegón*. Detalle. Museo Nacional del Prado. Madrid.

Con los antecedentes expuestos, deducimos la finalidad de este trabajo pensando que quizá el artista extremeño representara plásticamente una predicación comparativa que hubiera escuchado o un pasaje escrito y cuyo mensaje piadoso se le hubiera encargado por alguna comunidad religiosa para ejemplo en sus votos. Pudiera ser fruto de su conceptual religiosidad de orden místico que daría como resultado, tras el análisis iconográfico, el posible significado que a continuación detallamos objeto por objeto con su mensaje final.

Bernegal (oro) sobre bandeja (plata)

Si aceptamos la hipótesis expuesta anteriormente de que era el encargo de una comunidad entonces podríamos plantear que el vaso -diremos de oro- sobre el plato de plata a modo de bandeja, sería la representación de Cristo Nuestro Salvador y modelo a seguir, de ahí la utilización del metal más excelso, más rico, el oro signo de la realeza, el que desde el Mundo Antiguo representó a la divinidad por su cualidad e irradiación de la luz divina, su preeminencia. La bandeja actuaría con ese mismo origen, como pedestal o plataforma por su jerarquía. De ahí el hecho de no estar posado directamente encima de la mesa o repisa -el lugar material de los objetos-, sino en una bandeja de plata y así alzado, encumbrado: Cristo como Redentor del género humano (fig. 5).



6. Francisco de Zurbarán: *Milagrosa curación del Beato Reginaldo de Orleans*. Detalle. Real Parroquia de Santa María Magdalena. Sevilla.

Alcarraza (cerámica blanca) sobre bandeja (plata)

Respecto al segundo objeto de mayor atención por su importancia según nuestro parecer, sería el situado a la derecha del lienzo.

Primeramente recopilaremos ciertas expresiones de alabanza que tienen relación con las Letanías en las cuales se contienen numerosas advocaciones a la Virgen por sus virtudes tales como “vaso espiritual”, “vaso digno de honor”, “vaso de insigne devoción” que concordará con la representación que se sugiere. Siempre como contenedora, también como “ánfora y el amor de Dios Padre que concedió a la Virgen el honor de llevar a su hijo en su seno”.

Recordemos también lo ya indicado de los pequeños objetos que el artista introduce repetidamente en escenas de otros lienzos con María como protagonista, casi siempre unida a la taza llena de agua con una rosa en un plato simbolizando: pureza, castidad, amor, pero fijémonos también en la coincidencia de que al igual que en nuestro ejemplo, se repita el hecho de escoger el artista para hablarnos de Ella, un vaso cerámico blanco sobre bandeja de color plata (fig. 6).



7. Francisco de Zurbarán: *Bodegón*. Detalle. Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona.

Así volviendo a nuestros bodegones vemos al lado opuesto del bernegal de oro como representación simbólica de Cristo, el objeto de la derecha la vasija blanca panzuda llamada popularmente “vientre de mujer”, o “matriz de hembra”¹⁵ con dos asas como brazos, único objeto lleno de agua y también encima de bandeja de plata distinguiéndola también por el hecho de su jerarquía (fig. 7).

Sería en este lienzo, la representación de la madre de Jesús, la Virgen, excelsa también, Madre de ambas naturalezas de Cristo pero siendo la suya sólo humana, de ahí la representación en material cerámico blanco (procedente en su esencia de arcillas blancas mezcladas con tierras y vidriada), tan diferente a la de Cristo y merecedora de compartir una cierta afinidad celestial como su Hijo. Escogida por Dios según las Escrituras, “de entre todas las mujeres” cuyo fruto de su vientre fue Jesucristo. La llamada: excelsa, blanca, pura y llena del agua de la vida. “Agua de la Gracia, agua de la Vida”. También como “vaso lleno, relacionado con la planta de la vida, es un emblema de fertilidad”¹⁶.

La Virgen atacada por la Reforma protestante, era considerada por los cartujos su madre espiritual y patrona, a quien veneraban de una forma muy especial y en quien ponían toda su confianza. Con la representación de la Madre de Jesús se trataría de enviar el mensaje de orar y amarla. La Virgen también como *compasio* de su hijo, función admirada por ellos como ejemplo de pureza y entrega. De esta forma serían Cristo y la Virgen en los extremos de los lienzos de Zurbarán los que acogerían en su seno la composición, los que introducirían el pensamiento piadoso hacia el centro de la misma del que seguidamente hablaremos.

Alcarraza blanca

Tras los dos objetos destacados simbólicamente en su divinidad y virtud, volveríamos nuestra mirada a la alcarraza blanca reposando, esta vez sí, directamente en el banco o mesa. Vasija con dos asas al igual que los brazos humanos como en los otros objetos, de composición cerámica y blanca que podría representar al monje, al cartujo, al religioso.

Un ser humano hecho desde el barro, tratando de ser piadoso, con su luz interior, limpio a pesar de sus imperfecciones y por haber profesado votos tratando de ser puro, célibe¹⁷, que se reflejaría en la blancura del objeto, representación de la blancura de sus hábitos.

Deseamos llamar la atención sobre el hecho de que a diferencia de los dos objetos anteriores, cuyo simbolismo era destacado por su jerarquía hasta en las comunidades cristianas primitivas del siglo IV, éste al que nos referimos, se halla en contacto directo con la ruda mesa o vasar, con la materia, en la representación de su naturaleza humana (fig. 8).

Búcaro de barro rojizo

Por último nos quedaría por comentar el posible significado del búcaro de barro de arcilla rojiza, en contacto también con la mesa, su base, con sus dos asideras. En este objeto estaríamos representados todos, el resto de la humanidad, originarios del barro de la Creación bíblica sin más, con nuestros pecados y fallos.

Como nos llamó San Pablo somos “Tesoros en vasos de barro. Mas tenemos este tesoro en vasos terrizos para que la sobrepujanza de la fuerza se muestre ser de Dios, que no de nosotros.” (...) Porque siempre nosotros los que vivimos somos entregados a la muerte por causa de Jesús, a fin de que también la vida de Jesús se manifieste en nuestra carne mortal. De suerte que la muerte obra en nosotros y la vida en vosotros”¹⁸.



8. Francisco de Zurbarán: *Bodegón*. Detalle. Museo Nacional del Prado. Madrid.

La buena noticia nos habla de la grandeza de Cristo, y Cristo a su vez nos muestra la grandeza de Dios [...] Cuando Dios nos dio la buena noticia, puso, por así decirlo, un tesoro en una frágil vasija de barro. Así, cuando anunciamos la buena noticia, la gente sabe que el poder de ese mensaje viene de Dios y no de nosotros, que somos tan frágiles como el barro¹⁹.

Somos destinatarios por la muerte de Cristo -y así lo sienten los cristianos-, del agua vivificadora de la Redención, pero creemos que somos nosotros a los que nos representa y lo hace el artista con nuestros defectos y nuestra impureza. De ahí el barro sin tratar del búcaro comparativamente en el grado inferior del resto de los objetos representados pero afortunadamente para los creyentes, en línea con los que pueden recibir el mensaje igualitario de la salvación cristiana (fig. 9).



9. Francisco de Zurbarán: *Bodegón*. Detalle. Museo Nacional del Prado. Madrid.

CONCLUSIÓN

Como conclusión de este trabajo diremos que hay un detalle que quizá el artista no realizó al azar, como pensamos que tampoco lo hizo con el resto de los objetos integrantes de estos dos óleos, y es el hecho de que la vasija más alta y que ayuda a que exista un ritmo en la composición, como ya hemos indicado, sea esa alcarraza blanca que hemos sugerido como representante de los monjes (fig. 8). Es posible que este lienzo estuviera dirigido a ellos con un mensaje iconográfico. Quizá al leer el mensaje sugerido, les estimulara en su esfuerzo y dedicación: que tras el conocimiento del sacrificio de la vida de Cristo y la entrega y pureza de la Virgen su Madre, su papel como religiosos en la vida cristiana tuviera su importancia y ejemplo para el resto de los seres humanos por su pobreza, obediencia, castidad y entrega a la oración.

La posible transcendencia de su mensaje que emanaría del estudio de los dos *Bodegones*, hace que pensemos que éstos o el modelo original si lo hubo, fueran genial creación de Francisco de Zurbarán por su conceptualidad como

parte de su devoción, no del hijo -como algunos estudiosos apuntan- tan distinto en su creatividad, más entregada a maravillarse por su destreza pictórica y la fiel reproducción de la realidad, sin ningún contenido dignificador, sólo simple habilidad.

Y nos preguntamos, si es una representación con un posado real, fiel al objeto y tiene historia ¿no es un retrato? No serían retratos fisonómicos, por supuesto, pero sí tipológicos, más bien originarios de un mundo literario en la figura de la etopeya (que describe rasgos de la moral y de la psicología de un individuo).

En este sentido se orienta la acepción del Diccionario de la Lengua Española. R.A.E para la palabra *retrato* como “pintura o efigie que representa alguna persona o cosa” y *retratar* como “describir con exacta fidelidad una cosa”. También la utilizamos habitualmente cuando decimos: “El libro hace un retrato fiel de la tragedia de la guerra” o “Es el retrato de un sector de la población...” Así los consideramos retratos ya que están ahí presentes ante el artista. No son fruto de su imaginación como fueron los otros temas que representó: los religiosos, los históricos, los mitológicos, de mucho más valía en la jerarquía artística de los géneros de la época, sino que los eligió él singularizándolos -por su significado en lo vivo- en parte de los representados, en su perennidad y la vida simbólica intrínseca de cada objeto elegido.

Aunque no veríamos sus actitudes como ocurre en los retratos de efigiados al uso, sí estarían representados simbólicamente todos los personajes importantes del mensaje piadoso para el que iría destinado, quizá a los que hubieran profesado votos: Cristo el Redentor, como representante de su naturaleza divina y humana; su Madre, la Virgen como ejemplo de entrega y que ascendió a los cielos como Madre de Jesús; los monjes con su vida piadosa de pureza y perfección; y el resto de los hombres con su debilidad y corruptibilidad material.

Teniendo todo esto en cuenta, pensemos, como ya se indicó, que incluso este formato pudiera tener también un mensaje profundamente espiritual al estar todos sus objetos simbólicos representados en un mismo plano de igualdad en Cristo por su amor, porque su mensaje fue universal y revolucionario: era para todos los hombres y participativo por igual. Sabemos, por el contrario, lo que era esa sociedad del siglo XVII en el que las clases sociales, la pureza de sangre y ser cristiano viejo o nuevo mediatizaba toda la vida.

Concluyendo, y como colofón a este estudio, se sugiere la posibilidad de que, tras una primera lectura como naturaleza muerta, pueda existir un mensaje devocional soterrado pero a disposición de quien sepa interpretarlo. De hecho estos bodegones materializarían lo que tres siglos después el artista Paul Klee diría: “El arte no representa lo visible, hace visible”.

NOTAS

- ¹ Calvo Serraller (2000), p.19.
- ² "Referencias Documentales y Bibliográficas". (1998), pp. 257-432.
- ³ Por indicación de D. Javier Portús conservador del Museo del Prado, por carta recibida en noviembre de 2015.
- ⁴ Por indicación del religioso cartujo D. Santiago de Noriega. Bibliotecario de la Cartuja de Miraflores (Burgos), por carta recibida en abril de 2013.
- ⁵ Por indicación de Dña. Mireia Mestre Campá, Jefe de Conservación Preventiva del Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona, por carta de noviembre de 2015.
- ⁶ *Diccionario de la Lengua Española Real Academia Española. Madrid, Espasa Calpe*, 1992, p. 285.
- ⁷ Seseña (1997), p. 327.
- ⁸ Castilla del Pino (2000), p. 88.
- ⁹ Rodríguez Ferrer (2009)
- ¹⁰ Abellán (1982), p. 33.
- ¹¹ Shinjiro Ando (1997), p. 67, cit. 3.
- ¹² Shinjiro Ando (1997), pp. 62 y 63, cit. 3.
- ¹³ Shinjiro Ando (1997), p. 68, cit. 15.
- ¹⁴ Shinjiro Ando (1997), p. 68 cit. 15.
- ¹⁵ Cirlot (1991), p. 456, cit. 19.
- ¹⁶ Cirlot (1991), p.457, cit. 17
- ¹⁷ *Biblia* (1960), pp. 300 y 301.
- ¹⁸ *Biblia* (1960), p. 321.
- ¹⁹ *Biblia Aplicada* (2017) cap. 4.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellan (1982)
 ABELLÁN, J.L.: *El Erasmismo Español*. Madrid, Espasa Calpe, 1982, p. 33.
- Biblia* (1960)
 BIBLIA. Madrid, BAC, MCMLX. San Pablo, I Corintios 7.33,38; San Pablo, 2 Corintios 4.7.
- Biblia aplicada* (1990)
 BIBLIA APLICADA. Traducción en Lenguaje Actual (TLA), cap. 4. 7.2. Cor. 4, <https://www.bible.com/es/bible/176/luk.4.TLA>, 2017
- Calvo Serraller (2000)
 CALVO SERRALLER, Fco.: "El Bodegón en el Museo del Prado". *El Bodegón*. Galaxia Gútemberg. Círculo de Lectores, Fundación amigos del Museo del Prado, Madrid, 2000.
- Castilla del Pino (2000)
 CASTILLA DEL PINO, C.: "El Bodegón: el orden, lo inmóvil, lo muerto". *El Bodegón*. Galaxia Gútemberg. Círculo de Lectores, Fundación amigos del Museo del Prado, Madrid, 2000.
- Cirlot (1991)
 CIRLOT, J.E.: *Diccionario de Símbolos*; Enel: *La Langue Sacrée*. Paris, 1932, Labor, 1991, p. 456, cit. 19; Mircea Eliade: *Tratado de las religiones*. Madrid, 1954, Labor, 1991, p. 457, cit. 17.
- Diccionario de la Lengua Española* (1992)
Diccionario de la Lengua Española. RAE, Madrid, Espasa Calpe, 1992. p. 285.
- "Referencias documentales y bibliográficas" (1998)
 "REFERENCIAS DOCUMENTALES Y BIBLIOGRÁFICAS", "Memoria de Zurbarán". *CAI*, tomo VII, 14, Fundación Universitaria Española, 1998, pp.257-432. https://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/14/cai-14-2.pdf, 2017.
- Rodriguez Ferrer (2009)
 RODRIGUEZ FERRER, R.: *Entre el poema y el Sermón. El Retablo de la Vida de Cristo de Juan de Padilla el Cartujano*, 1555. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. <https://www.es.scribid.com/document/308198835/taller-de-letras.UCCH>, 2017.
- Seseña (1997)
 SESEÑA, N.: *Cacharrería Popular. La Alfarería de basto en España*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Shinjiro (1997)
 SHINJIRO, Ando: "El Erasmismo Español: Una tradición humanista española". *Canela*, 9, Literatura Peninsular, Instituto Cervantes, 1997, pp. 62,63 y 68, cit. 15