

# Históricas Digital



INSTITUTO  
DE INVESTIGACIONES  
HISTÓRICAS

Xavier Moysén

“Zurbarán en la Nueva España”

p. 221-236

*Conciencia y autenticidad históricas*

*Escritos en homenaje a Edmundo O' Gorman*

Juan Antonio Ortega y Medina (edición)

México

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Históricas

Facultad de Filosofía y Letras

1968

436 p.

Figuras

[Sin ISBN]

Formato: PDF

Publicado en línea: 23 de noviembre de 2018

Disponible en:

[http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/114/conciencia\\_autenticidad.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/114/conciencia_autenticidad.html)

D. R. © 2018, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



Xavier Moysén      **ZURBARÁN EN LA NUEVA ESPAÑA**

Las magníficas exposiciones dedicadas a Francisco de Zurbarán, Granada 1953, Madrid 1964, aparte de la importancia que tuvieron por las obras mostradas, contribuyeron notablemente a aumentar el número de cuadros del célebre maestro extremeño. Tal aumento nada tendría de censurable en sí, de no ser por el abuso a que se ha llegado, al adjudicarle cuadros sin mayor exigencia crítica, pues es evidente que son insuficientes ciertos principios de forma y color que se tienen como lo más característico de Zurbarán, para atribuirle toda obra que los muestre. Las adjudicaciones en muchos casos, ni siquiera como obras salidas de su taller pueden sostenerse, toda vez que no existe una base cierta para ello, ningún testimonio documental fehaciente sobre el obrador del maestro y las gentes que en torno a él se movían, ya como oficiales, ayudantes o simples aprendices. Hoy día el número de pinturas atribuidas a Zurbarán existentes tanto en las grandes pinacotecas públicas, como en las colecciones particulares, es enorme y tiempo es de que se emprenda una esmerada depuración de todo aquello que se sostiene ha salido de sus manos y taller, tarea nada fácil por cierto. Pero si las citadas exposiciones han acarreado las consecuencias señaladas, por otra parte han sido provechosas pues a su vez han planteado el urgente problema de estudiar y limpiar la magnífica obra original de Francisco de Zurbarán. Así lo han entendido en España, entre otros, doña María Luisa Caturla, César Pemán y Xavier de Salas. Pemán ha propuesto, incluso, un camino a seguir a fin de “aislar la obra del maestro de la de sus colaboradores”.<sup>1</sup>

El crecido número de cuadros clasificados como obras originales, plantea las siguientes preguntas: ¿cuáles son las pinturas

<sup>1</sup> “El taller y los discípulos de Zurbarán”, en el catálogo de la *Exposición Zurbarán en el III centenario de su muerte*. pp. 83-91, Madrid, 1964.



222 *Xavier Moyssén*

que provienen del gran obrador que se supone tuvo Zurbarán? Algunas hay catalogadas por el máximo conocedor de la obra zurbaranesca que es Paul Guinard, que con dificultad y a pesar de sus juicios, puede sostenerse que tengan ese origen. ¿Qué se sabe con mediana certidumbre, sobre aquellos que se asegura fueron sus discípulos o seguidores más próximos; así por ejemplo, los misteriosos hermanos Polanco, o el no menos enigmático Bernabé de Ayala? Los contados cuadros que de éstos se conocen les acreditan, al menos como seguidores o imitadores. Pero aquí mismo cabe preguntar si no se estarán tomando por originales de Zurbarán muchas pinturas anónimas que bien pudieron tener vida gracias a los pinceles del ya citado Ayala o los Polanco. Juan Antonio Gaya Nuño se ha planteado en parte el mismo problema y lo ha resuelto así:

...el seguidor procura aproximarse tanto al maestro que, sin igualarle, incluso sin plagiarle cede demasiado de su personalidad... Estos seguidores demasiado fieles se anulan a sí mismos en pago a su excesivo fervor y a su harta fidelidad, cayendo en un anonimato del que resulta seriamente difícil redimirlos... de aquí las dudas y los consiguientes silencios de los eruditos ante una pintura característicamente zurbaranesca, pero que de ningún modo puede ser obra de Zurbarán.<sup>2</sup>

Entre los muchos cuadros que he visto exhibidos como de Francisco de Zurbarán, hay uno que se presta para considerarlo desde diferentes puntos de vista: como obra de taller, como obra independiente de un contemporáneo que ha utilizado la misma fuente, es decir, un grabado; o como simple copia de una composición mayor de la cual sólo se ha tomado el asunto central; el cuadro puede serlo todo, pero nunca una obra original del maestro de Fuente de Cantos. El cuadro a que me refiero es el de la *Virgen de la Merced*, del Museo Lázaro Galdiano, de Madrid. Guinard, en su monumental estudio, lo cataloga con el número 446 y dice del mismo que se trata de una “Replique simplifiée et sans figures terrestres du tableau de la Collection Montpensier-Valdeterrazo, d'exécution assez riche, et qui paraît oeuvre d'atelier”.<sup>3</sup> La primera duda que ofrece esta pintura, se relaciona con lo puramente técnico de la pincelada. Acto seguido, el tipo mismo de la Virgen que nada tiene que ver con las de Zur-

<sup>2</sup> “Zurbarán y los Ayala”, en *Goya*, Revista de Arte. Número extraordinario dedicado a Zurbarán. p. 218. Madrid, enero-abril de 1965.

<sup>3</sup> Paul Guinard. *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*. Le Temps. París, 1960.

barán; dígalos si no, el alargado óvalo del rostro y asimismo, la evidente torpeza que hay en el dibujo de los ojos, nariz y boca. Una buena distancia es la que media entre esta imagen y las que creó el gran maestro de la pintura andaluza; imágenes dueñas de una solemne e inconfundible serenidad. De concepción superior es la figura del Niño, quizá lo más cercano a Zurbarán que hay en el cuadro, si bien no deja de molestar la dureza del brazo que levanta para bendecir. La naturalidad y el trazo firme que hay en las vestimentas de la imaginería zurbaranesca, quedó ausente en los pesados pliegues de la capa y falda de esta Virgen de la Merced; como ausente está la solidez de volumen que dio Zurbarán a base de contrastes de luz y color, en sus telas más representativas. Esta tela del Museo Lázaro Galdiano, tal vez no sea más que una copia anónima, de la parte central, del cuadro de Zurbarán que es propiedad del marqués de Valdeterrazo, de Madrid, el cual muestra a la *Virgen de la Merced con dos religiosos*, colocados éstos en los extremos de la parte inferior. Conviene señalar que otra pintura muy semejante a la del museo madrileño, se exhibe también como obra original de Zurbarán, en el Isabella Stewart Gardner Museum, de Boston.

En las atribuciones de pinturas a Zurbarán, como el ejemplo que se ha visto, un papel importante es el que le ha correspondido jugar a su propio estilo artístico. Su vigorosa y original manera de concebir tanto formal como pictóricamente el cuadro, dio lugar a la creación de toda una corriente dentro de la pintura española del siglo XVII: “lo zurbaranesco”; corriente constituida por las notas esenciales que caracterizan a su pintura y que sería ocioso repetir aquí. El estilo personal de Zurbarán proliferó hasta dar cima con lo “zurbaranesco”, merced a la labor de discípulos o simples imitadores y se amplió al cruzar el océano, hacia tierras americanas.

Sin embargo, creo que lo que se conoce por estilo o escuela de Zurbarán, lo “zurbaranesco”, no se dio sólo, ni apareció de la noche a la mañana. Para su aparición había un magnífico terreno abonado, tanto artística como espiritualmente. Fuera del gran maestro y del grupo que trabajó en torno a él, existieron otros artistas establecidos en diversas poblaciones; los cuales pintaban de una manera muy semejante a la suya, incluyendo los mismos temas y no por influencia precisamente de él, ni mucho menos. Así las cosas, ¿qué le pueden deber sus contemporáneos, los pintores establecidos en Granada, Córdoba, Murcia o Valencia?; máxime cuando éstos debieron de utilizar con la misma familiaridad, las fuentes de composición que él manejaba.



La obra de Francisco de Zurbarán, vino a ser la cumbre magnífica de toda una manera de pintar que existía latente en esa época del gran barroco español. Él llevó a sus últimas consecuencias ese gusto, ese clima que con sus pinturas alcanzó un carácter definido: “lo zurbaranesco”. En un breve pero esclarecedor ensayo sobre *Los Ribaltas*, don José Camón Aznar ha estudiado el problema del tenebrismo dentro de la pintura española; sus opiniones ayudan mucho a entender tanto los antecedentes históricos de Zurbarán como su propio estilo.<sup>4</sup> Partiendo de la posible influencia que Michelangelo Merisi, el Caravaggio, ejerció sobre José de Ribera y la presencia de las telas de éste en España, el ensayo de Camón Aznar concluye, justo, con la figura del maestro de Fuente de Cantos, quien vino a ser curiosamente y en cierto sentido, la consecuencia final del arte del Caravaggio, cuando éste contaba con varias décadas de haber fallecido.

Si en España y en otros países se ha incurrido fácilmente en adjudicarle obras a Francisco de Zurbarán, que nada tienen que ver directamente con él y en algunos casos ni siquiera con las telas provenientes de ese gran taller sevillano que es posible haya manejado, ya se comprenderá cómo han sido las cosas en Hispanoamérica, donde la superficialidad de opinión de ciertos historiadores del arte, corre pareja con sus entusiasmos para levantar castillos de naipes que al menor soplo de una crítica exigente se derrumban. Porque una cosa cierta es la presencia de Francisco de Zurbarán en la América Española, a través de sus obras originales o de taller y el impacto que causó, y la otra, el adjudicarle toda pintura en la que se cree ver alguna particularidad suya. Las páginas siguientes llevan como finalidad al revisar las obras originales de Zurbarán y su taller, existentes en México desde la época virreinal; más una serie de cuadros “zurbaranescos” clasificados, las más de las veces, como pinturas originales del maestro.

Por unos documentos localizados por María Luisa Caturla, en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, se sabe que Zurbarán envió en 1649 y con destino al puerto de “Snta. María de buenos aires”, un cajón conteniendo nada menos que setenta y cuatro cuadros con diversos asuntos.<sup>5</sup> Por su parte Paul Guinard

<sup>4</sup> José Camón Aznar. *Los Ribaltas*. Madrid, 1958.

<sup>5</sup> María Luisa Caturla, “Zurbarán exporta a Buenos Aires”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm. 4, pp. 27-30. Buenos Aires, Argentina, 1951.



encontró en el Archivo de Protocolos de Sevilla, noticias sobre remisiones del propio artista para el Perú.<sup>6</sup> Desgraciadamente los archivos tanto españoles como mexicanos, ninguna noticia han proporcionado respecto a posibles envíos de cuadros de Zurbarán, con destino a la Nueva España.

No obstante la carencia de documentos, las obras tanto originales como de taller del gran pintor, debieron ser considerables en la Nueva España. Las remisiones de Zurbarán con destino a tierras americanas, obedecieron siempre a la urgencia de una ayuda económica que le era indispensable. La fama de una pródiga riqueza de la que gozaba este virreinato, sobre todo en Sevilla, forzosamente debió de tentar al maestro para enviar sus cuadros a un mercado tan seguro como lo era el novoespañol. Desde el siglo XIX aparecen diversas noticias relacionadas con obras, casi siempre originales, de Francisco de Zurbarán, existentes en México. Sin embargo, conviene tomarlas con la mayor cautela, pues en ocasiones se refieren a cuadros cuyo paradero actual se desconoce y en otras a un desmedido afán de atribuirle obras que nada tienen que ver con él. Únicamente de tres cuadros originales se tiene la certidumbre de que provienen de los días virreinales; desde el siglo pasado ingresaron en las Galerías de la Academia de San Carlos, los tres pertenecieron a conventos de religiosos y sus temas son los siguientes: *Los peregrinos de Emáus*, *San Juan de Dios* y *San Agustín*. No deseo insistir más sobre ellos, pues son de sobra conocidos; quien desee mayores noticias debe acudir a los libros de don Diego Angulo Íñiguez,<sup>7</sup> Martín Soria<sup>8</sup> y el ya citado del profesor Guinard.

Fuera de esas tres pinturas, el resto de las que en México se atribuyen a Zurbarán, no pasan más allá de las buenas intenciones de quienes así las catalogan; lo único real que muestran tales juicios, es un desconocimiento del arte pictórico del gran maestro español. Pues ¿cómo se puede explicar el que se tomen por originales los cuadritos del *San Francisco* y el *Santo Domingo*, existentes en la sacristía de la iglesia franciscana de Tlaxcala? Sólo se trata de pinturas mediocres y si algo tienen de mérito, es únicamente el aire “zurbaranesco” que poseen. Otro tanto puede decirse

<sup>6</sup> Referido por el marqués de Lozoya. Vid: “Presencia e influencia en Hispanoamérica”, en *Mundo Hispánico*, núm. 197, extraordinario, dedicado a Zurbarán, p. 61. Madrid, agosto de 1964.

<sup>7</sup> “La Academia de Bellas Artes de México y sus pinturas españolas”. *Arte en América y Filipinas*, 1. Sevilla, 1935.

<sup>8</sup> *The Paintings of Zurbarán*. Phaidon Press. London, 1953.

226 *Xavier Moyssén*

ante el *San Lorenzo*, del Museo de Morelia, tan distante de la técnica y colorido de Zurbarán, por más que no deja de recordar el *San Lorenzo* del Museo del Ermitage.

Un cuadro importante de procedencia colonial, es el *San Pedro Arrepentido*, del Museo José Luis Bello y Zetina, de Puebla. No obstante la calidad de gran pintura que tiene y a pesar de la firma y fecha que lleva de 1659, no creo que sea original de Francisco de Zurbarán. Martín Soria estudió el cuadro y con ciertas reservas dio sus juicios; al catalogarlo anotó; “Face and hands are entirely altered and repainted.”<sup>9</sup> Guinard, quien no conocía esta obra al escribir su libro, se concreta en seguir a Soria. Mis dudas respecto a la paternidad de Zurbarán sobre este cuadro, nacen desde la composición misma que tiene, pues revisando la iconografía zurbaranesca, nada encuentro que se le parezca con otras telas del mismo tema. El cuadro es de un tenebrismo extremadamente acentuado. Otra de mis dudas la constituye el tono del colorido que no es común en la obra del maestro; me refiero, sobre todo, al azul verdoso de la túnica que apenas si destaca entre el amarillo ocre de la capa y el color de la cara, manos y pies. Tal vez por las mismas razones que advirtiera Soria, tanto el rostro del santo como las manos, son lo más dudoso en cuanto a su originalidad; la cara, principalmente, me parece tosca y desprovista por completo de la inspiración de Zurbarán. Acaso lo mejor del cuerpo del San Pedro, hay que decirlo, sean los pies, el realismo de su tratamiento es de primera. En cuanto a la firma y fecha, si bien es bastante lo que pueden decir en favor de la obra, no descarto la posibilidad de que sean falsas, máxime si se tiene en cuenta que el cuadro no procede, por vía directa, de algún establecimiento religioso; todo lo contrario, fue comprado a un señor José Pérez, en el mercado de antigüedades de la ciudad de México, en 1864, por el abuelo de su actual poseedor.<sup>10</sup> A juicio mío, esta pintura puede corresponder a un anónimo tenebrista levantino.<sup>11</sup>

De composición y colorido muy semejante al cuadro de la colección Bello Zetina, hay dos más con el tema del arrepentimiento de San Pedro. Ambos son de tamaño más reducido y por desgracia se encuentran sucios y deteriorados. Uno de ellos pertenece

<sup>9</sup> *Op. cit.*, en el catálogo figura con el número 217.

<sup>10</sup> José Luis Bello y Gustavo Araiza, *Pinturas poblanas (siglos xvii-xix)*, p. 110. México, 1945.

<sup>11</sup> En el Museo Nacional del Virreinato en Tepetzotlán, se exhibe la pintura de un *San Francisco en oración*, esta tela que perteneció al Tesoro Artístico de la Catedral de México, tiene inscrita en la parte posterior, con tinta negra y graffia del siglo xviii, la siguiente leyenda: “de Fco. de Zurbarán”, y como tal, sin mayor exigencia crítica, se muestra al público.

a la iglesia parroquial de Atlixco, desafortunadamente la altura en que se halla, impide que se le estudie. El otro se exhibe en el Museo Regional de Querétaro, con verdadera indignidad por el estado de conservación que guarda. Aunque no han dejado de adjudicarse a Zurbarán estos lienzos, ya se comprende que no hay más que buenos deseos o cándidas pretensiones.

Por lo visto hasta aquí, las obras originales de Francisco de Zurbarán existentes en México desde el virreinato, son realmente contadas; ¿quiere ello decir que al país no llegaron más? De ninguna manera. Lo que ha sucedido, simplemente, es que se han perdido, pues ya desde el siglo pasado la salida de valiosos objetos de arte, allende los mares y la frontera, ha sido muy considerable y las pinturas de mérito estuvieron entre los primeros. De varios testimonios que hay al respecto, sólo deseo citar uno de mediados del siglo XIX, el del famoso coleccionista mexicano doctor Rafael Lucio, pues aun cuando él se refiere concretamente a cuadros pintados en la Nueva España, cabe pensar que una mayor demanda tuvieron, por razones demasiado obvias, los debidos a los grandes maestros de la pintura barroca española:

Digo que estos cuadros desaparecerán pronto, a lo menos si el gusto ilustrado no se despierta, por las razones siguientes: los grandes precios a que han llegado algunas obras de los antiguos artistas españoles, han despertado la codicia de los especuladores y la creencia de que aquí vinieron antiguamente muchas pinturas de España, ha hecho que toda pintura antigua de algún mérito y aún sin mérito que han podido adquirir, haya sido importada y remitida a Europa para venderse.<sup>12</sup>

Cabe anotar que el propio Lucio contaba en su colección de pinturas, con cuatro atribuidas a Zurbarán: *Adoración de los Reyes*, *Sagrada Familia*, *Bautismo de Santo Domingo* y *El milagro de los misales*. Los cuadros fueron mostrados en 1878 en la exposición anual de la vieja Academia de San Carlos. Sobre su actual destino nada he logrado investigar.

Aun cuando los elementos con los que se cuenta son poco favorables para dar una afirmación categórica, es muy posible, sin embargo, que las obras del taller de Zurbarán o las de sus seguidores más inmediatos, hayan llegado al país en número bastante considerable. Así, por ejemplo, Martín Soria identificó en México, una *Virgen de los Reyes* firmada por Bernabé de Ayala;

<sup>12</sup> Rafael Lucio, *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*, p. 4. México, 1864.

más un apostolado debido a uno de los Polanco, a Francisco. Debe considerarse, además, que las obras de taller salían al mercado casi siempre anónimas, con lo cual el maestro ponía a salvo su prestigio. De esas obras anónimas, Antonio Bonet Correa descubrió en la Academia de Bellas Artes de Puebla, una serie de doce lienzos que se ocupan de *Jacob y sus hijos*. Figuras 1 y 2. Bonet Correa los ha clasificado como obras de taller y los ha relacionado con “la única serie hasta ahora conocida del mismo tema (la) del palacio episcopal de Auckland (Inglaterra)”.<sup>13</sup>

La magnífica serie de *Jacob y sus hijos*, es la mejor que hay en México, procedente del taller sevillano del maestro extremeño. Lamentablemente, los cuadros se encuentran en pésimas condiciones de conservación y de no restaurarlos pronto es posible que algunos se pierdan. Junto a esta serie hay que colocar, como obras también de taller, los cuadros del *San Jerónimo* y el *San Elías*, del Museo de Guadalajara, Jalisco. El *San Jerónimo*, vestido de gran cardenal, es una tela de excelente colorido y quizá se pueda relacionar con el cuadro del mismo tema, del Museo de Sevilla.

Contrariamente a lo que se afirma, no creo que provenga del taller del gran maestro, la serie de santas de estilo “zurbaranesco”, que se encuentran en el Museo de Guadalupe, en Zacatecas. Figuras 3, 4, 5. La serie está formada por siete cuadros y tanto la calidad como el tamaño de los mismos, varía considerablemente; lo cual no es, por otra parte, ningún índice para negar su origen sevillano, puesto que la serie de santas conservada en el Museo Provincial de Sevilla, que se tiene por original de Zurbarán, presenta la misma falta de homogeneidad. Sin embargo, estas santas son tan distintas a las sevillanas como a las de otros museos, que no puedo menos que pensar en que, o fueron trabajadas allá por algún anónimo y mediocre pintor alejado del grupo del maestro, o bien, que el mismo pintor las ha hecho, pero establecido ya en la Nueva España. Sobre su origen americano, no descarto la posibilidad de que su anónimo autor haya utilizado algunas láminas que corrieron con indudable fortuna en la época, pues deben recordarse aquí las series de sibilas que hay en nuestra pintura barroca y que muestran al igual que las santas de Zacatecas, un gusto minucioso en la riqueza de sus atavíos; unas y otras han tenido como origen común fuentes impresas.

Esta serie de santas mujeres debió de pertenecer a algún convento

<sup>13</sup> “Obras Zurbaranescas en México”. *Archivo Español de Arte*, t. xxxvii, núms. 146-147, pp. 159-168; la cita en p. 164. Madrid, 1958.

de religiosas de la capital. Debido a las Leyes de Desamortización, fueron a parar primero al exconvento de la Encarnación, que como se recordará sirvió de pésimo depósito para el crecido número de pinturas que se sacaron de iglesias y monasterios. De la Encarnación pasaron por corto tiempo a la Academia de San Carlos y de allí se enviaron finalmente, al ex convento franciscano de Propaganda Fide, de Guadalupe, Zacatecas.

Hasta aquí sólo he hablado de un autor de estos cuadros; sin embargo, si se atiende al tamaño y calidad de los mismos, es posible que se deban a dos artistas. Dos de las pinturas, la *Santa Elena* y la *Santa María Magdalena*, indudablemente las mejores de la serie, acusan abiertamente una sensibilidad distinta a la que intervino en las otras cinco; incluso su tamaño es mayor, miden  $2.20 \times 1.18$  m. en tanto que las otras  $1.88 \times 1.07$  m. Las cinco pinturas restantes aún hay que dividir las: cuatro son de un dibujo demasiado rígido y de ingenua expresión, mas a ninguna de las santas, *Catalina*, *Marina*, *Apolonia* y *Lucía*, les falta un acabado rico y minucioso en sus vestimentas. El último cuadro corresponde a *Santa Inés*, figura 3, por su factura resulta distinto a los anteriores y de todos es el más cercano al espíritu de Zurbarán, por la concepción de la figura y la elegancia con que porta la amplia capa que la cubre; esta obra no deja de recordar a la *Santa Isabel de Portugal* (o *Santa Casilda*), de la Colección Van Horne, de Montreal.

Obra mediocre y sin ninguna conexión con las pinturas de santas “zurbaranescas”, es la *Santa Dorotea* del Museo de Tepotzotlán; su origen no creo que está más allá de mediados del siglo XIX. En cambio, una obra que sí tiene todas las cualidades de la mejor pintura inspirada en las telas del maestro extremeño, es la *Purísima* que Bonet Correa localizó en las galerías de la Academia de Puebla y dio a conocer en el *Archivo Español de Arte*, números 146-147.<sup>14</sup>

En la pintura virreinal mexicana del siglo XVII, un papel de primera importancia alcanzó la corriente del “zurbaranismo”, la cual llegó al país por extensión espiritual. A la aceptación y desarrollo que tuvo aquí el “zurbaranismo”, contribuyeron, entre otras, las siguientes causas: el número existente de cuadros originales del maestro, a los que hay que sumar los de sus seguidores y los provenientes de su propio taller. Por su acción directa, un conducto importante en la transmisión del estilo de Francisco de Zurbarán, fue la presencia en México de artistas sevillanos que, o trabajaron en su obrador, o estuvieron muy cerca de la

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 200.



influencia del maestro; cual es el caso de Sebastián López de Arteaga, uno de los principales zurbaranistas de la pintura novoespañola del xvii.

Desde Puebla y México, los centros principales de producción pictórica, salió un extenso número de telas para los retablos barrocos y largas series sobre la vida de los santos, con destino a los amplios claustros de los conventos. Esa producción, siguiendo el estilo andaluz de Zurbarán, tuvo una enorme demanda y si hoy presenta más de una dificultad para identificarla, ello se debe tanto a la dispersión como destrucción de que ha sido objeto. Dos ejemplos al respecto. En el Museo de Churubusco se exhibe de Juan de Miranda, la serie de un apostolado con El Salvador, fechada en 1666; nada se sabe sobre su procedencia. En el claustro del ex convento franciscano de Tlalnepantla, don Diego Angulo Íñiguez vio hacia 1933, “varias copias antiguas de Zurbarán de muy exiguo valor artístico, pero de un gran interés . . . son todas ellas compañeras y representan a San Agustín, San Bernardo, San Hugo y San Ignacio. El San Agustín es precisamente copia del lienzo del Museo (de la Academia), y los restantes, a pesar de su pobre calidad, dejan ver claramente que son fiel trasunto de originales de Zurbarán”.<sup>15</sup> Nada es posible decir respecto al paradero actual de los cuadros de Tlalnepantla.

Entre los cultivadores del estilo del maestro de Fuente de Cantos, en la pintura del virreinato, se encuentra en primer lugar José Juárez; su excelente cuadro de los *Santos Justo y Pastor*, no creo que se resistiese mucho a firmarlo como suyo el propio Francisco de Zurbarán; tal es la calidad y la identificación que guarda con su obra. Otra tela de Juárez de la misma calidad y estilo, es su *San Alejo*, tal se desprende, al menos, por lo que de ella subsiste. Sebastián López de Arteaga, Pedro Ramírez y Juan de Miranda, son los principales corifeos del “zurbaranismo” en la ciudad de México; José Rodríguez Carnero, Diego de Borgraf y Juan Tinoco, lo fueron para Puebla y al lado de todos ellos se movió un número considerable de figuras menores. Pero conviene aclarar que todos estos artistas sólo aparecen como “zurbaranescos” en aquellas obras en las que aceptaron de una u otra forma, la influencia del gran maestro, pues ya se sabe que el carácter de sus pinturas no siempre es homogéneo en cuanto a un estilo único.

Ciertos temas que se repiten en la iconografía creada por Zurbarán, fueron los que tuvieron aquí una mayor aceptación; en

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 59.

primer lugar figuran las series de santos y santas, así como los apostolados, más los fundadores de órdenes religiosas; entre estos últimos la figura de San Francisco fue una de las que tuvieron amplia divulgación. Estas pinturas del santo de Asís, en ocasiones estuvieron muy cerca de los modelos del maestro, en tanto que en otras la distancia no deja de ser considerable. Las figuras 6, A y B ilustran uno y otro caso; ambos cuadros pertenecen a la vieja iglesia que los franciscanos erigieron en Ozumba.

La presencia de Francisco de Zurbarán y su escuela en la pintura de la Nueva España, tal vez no habría sido tan decisiva si los artistas del virreinato no hubieran contado con el auxilio de algunos de los grabados que el extremeño utilizó en forma reiterada e indudable.<sup>16</sup> No es el caso insistir aquí sobre la importancia que adquirió el empleo de estampas, tanto en la pintura peninsular como en la americana; pero sí es necesario subrayar que el aprovechamiento de las láminas dio a los pintores de México, una iconografía amplia y diversos modelos de composición, con lo cual la influencia del zurbaranismo alcanzó la importancia que tuvo en el siglo xvii y que en casos tardíos se prolongó hasta el siguiente.

Uno de los cuadros más hermosos e importantes “de la producción juvenil” de Francisco de Zurbarán, que se conservan en los Estados Unidos, es el de *La Casa de Nazaret*, del Cleveland Museum of Fine Arts. Figura 7. De esta obra singular, “en España han quedado varias repeticiones o copias antiguas; una de ellas que entonces era la mejor versión de las existentes, estuvo expuesta en Granada en 1953”.<sup>17</sup> En fecha reciente en una colección particular de la ciudad de México, ha aparecido una réplica de esta *Casa de Nazaret*, si bien de calidad inferior y con modificaciones de consideración. Figura 8.

El cuadro de Cleveland mide 1.65 × 2.30 m., en tanto que el

<sup>16</sup> Sobre este punto, importante resulta ya todo lo que se ha escrito en los últimos años respecto a la originalidad de composición que hay en la obra de Zurbarán y la dependencia que guarda con las fuentes impresas que manejó. Se recomienda la consulta de los siguientes trabajos: Martín Soria, “Algunas fuentes de Zurbarán” en *Archivo Español de Arte*, núm. 112, pp. 339-340. Madrid, 1955. En el número 116, pp. 298-301, 1956, de la misma revista: César Pemán, “Nuevos antecedentes grabados de cuadros zurbaranescos”. En el número extraordinario que la magnífica revista *Goya*, dedicó al artista en el tercer centenario de su muerte, se publicaron diversos estudios sobre la importancia de los grabados en Zurbarán. Otro tanto se encuentra en el número doble que, con idéntico fin, le dedicó la revista *Archivo Español de Arte*.

<sup>17</sup> María Luisa Caturla, “Vida y evolución artística de Zurbarán”, en el catálogo de la Exposición Zurbarán . . . Madrid, 1964, p. 20.

de México tiene  $1.47 \times 2.09$  m. y fue pintado con seguridad en el siglo xvii. Su colorido es bastante pobre en relación con el cuadro del museo americano; si bien por razones de simbolismo, los colores se corresponden en las figuras de las dos obras. Su dibujo es de una pronunciada dureza. Por desgracia el estado de conservación de esta tela mexicana es punto menos que deplorable.

Tengo para mí que esta nueva versión de *La Casa de Nazaret*, fue pintada en la Nueva España ante la vista de un grabado desconocido que bien pudo ser el que empleó Zurbarán, o una copia grabada de su propia pintura; mas descarto esto último, pues hasta donde estoy informado no sé que se hayan grabado láminas tanto de los cuadros de Zurbarán como de otros españoles, durante el siglo xvii. No desatiendo las posibilidades de que el cuadro pudo ser pintado aquí, copiando alguna réplica del original llegada de España, o que el cuadro mismo haya atravesado el océano. Pero insisto en que fue trabajado aquí, siguiendo un grabado que se alteró por gusto y devoción.

En favor de lo que afirmo sale otro cuadro con idéntico tema, pintado, sin lugar a dudas, en la Nueva España; se encuentra en la iglesia de San Miguelito de Cholula, Puebla. Figura 12. La composición de esta pintura es básicamente la misma del cuadro de Cleveland, sin embargo, su anónimo autor ha introducido un tercer personaje: a San José, quien detiene sus labores de carpintería al ver que Jesús se ha herido una mano con la corona de espinas que tiene sobre las piernas. La estructura de diagonales que aparece en la obra de Zurbarán, se interrumpe aquí bruscamente por la línea horizontal del gran banco de carpintero en el que trabaja San José. Otras modificaciones se introdujeron en esta tela. Se abrió en el fondo de la estancia, una puerta que permite ver un florido jardín y para darle a la casa un ambiente provinciano de carpintería, del muro cuelgan diversas herramientas; en cambio fueron suprimidos tanto las palomas como el hermoso búcaro de flores. Que esta pintura de carácter “popular”, con todas las modificaciones que se le hicieron, ha salido de un grabado común a los cuadros de Cleveland y México, es algo que no tiene discusión.

Quizá de ese grabado desconocido han salido también las diferentes versiones que existen del *Niño de la espina*, versiones atribuidas en su mayor parte al propio Zurbarán. Este tema no fue ajeno a la pintura virreinal; el profesor Gonzalo Obregón dio

noticias de dos cuadros existentes en México, si bien él los supone obras del taller de Zurbarán.<sup>18</sup>

El cuadro de *La Casa de Nazaret*, de la ciudad de México, fatalmente presenta un horrendo corte en el centro de la parte inferior, justo en el sitio en donde debió estar colocado el cesto de costura de la Virgen; en el cuadro de Cleveland ese fragmento vale casi por una naturaleza muerta. Es probable que en esta tela haya estado el mismo cesto y justo por tener un valor autónomo, dentro de la obra, se le mutiló para exhibirlo aparte como un bodegón o naturaleza muerta.

En relación con el original de Zurbarán, una modificación de notoria importancia se le hizo a este cuadro. Se le suprimió el rayo de luz que aquél tiene para iluminar lo trascendental de la escena. A cambio de ello se le colocó en lo alto y al centro de la composición, un animado grupo de robustos y rubicundos ángeles que portan la simbólica cruz. Figura 11. No he logrado identificar la fuente impresa de donde salió este barroco grupo, pero no creo desde luego, que sea de origen flamenco. Con la introducción de este conjunto, el sentido simbólico de la pintura cambia, el tema deja de ser *La Casa de Nazaret*, para convertirse con mayor propiedad en la *Premoción de la Cruz*, con lo cual el anónimo autor nos muestra cuán acertado estuvo en el simbolismo del pasaje que interpretó.

Para concluir esta revisión sobre la presencia de Francisco de Zurbarán y lo “zurbaranesco”, en la pintura de la Nueva España, doy noticia por lo singular de su tema, de una obra desconocida debida a uno de los seguidores que en Puebla tuvo el estilo creado por el maestro. La existencia de este cuadro en la Angelópolis, me fue comunicada amablemente por el doctor Francisco de la Maza. Me es grato acusarle aquí mi más cumplido agradecimiento.

Como De la Maza iba a ocuparse de esta obra me cedió las fotografías que aquí se insertan, así como una parte de la redacción que había escrito, misma que transcribo a continuación:

Existe en la ciudad de Puebla una extraña pintura colonial, de principios del siglo xviii, que representa a un adolescente que carga una cruz y lleva en su mano derecha una palma. Va vestido a medias, es decir, lleva el pecho y los hombros desnudos, así como las rodillas y los pies. La parte del vestido es una falda que deja asomar en los muslos unos calzones; lleva además una capa que se enrolla en el brazo derecho. Esta semidesnudez tiene por objeto

<sup>18</sup> Gonzalo Obregón. *Zurbarán en México*, p. 17. Badajoz, 1964.



mostrar unas llagas, las cinco llagas tradicionales de Cristo, es decir, el pecho, las manos y los pies. ¿Quién fue este joven sacrificado que no está en el santoral, que no tiene culto y que nadie conoce?

Digamos, antes de todo, que en la parte alta del cuadro nos avisa su anónimo autor que es el “Santo Niño de la Guardia” y, para que la imagen con Cristo sea más cercana, lleva el pelo largo sobre los hombros y corona su cabeza con doble zarza de espinas.

Hasta aquí el doctor De la Maza.

El Santo niño de La Guardia, está relacionado con un célebre y dramático proceso inquisitorial de fines del siglo xv; proceso con trascendentales repercusiones históricas como fue la expulsión de los judíos de España. En la población de La Guardia, cercana a Toledo, vivía una familia de judíos conversos apellidada Franco. Obsesionada y llena de temores por los violentos procesos que llevaba a cabo la inquisición toledana, se alió con otra familia de judíos públicos, del mismo apellido y establecida en Tembleque, para que juntas pudieran evadir las persecuciones de la Inquisición. Para alcanzar su fin pusieron en práctica las instrucciones que a tal efecto les dio un “físico” o médico hebreo, dado a la hechicería. Debían conseguir dos cosas: una hostia consagrada y el corazón de un niño cristiano. Según el mago, tanto con la Sagrada Forma como con el corazón, todos los inquisidores habrían de morir y además el orden establecido en el reino se perdería. Con mayor o menor dificultad lo primero que obtuvieron fue la hostia y para completar el hechizo, uno de los judíos conversos secuestró en Toledo a un niño, al que llevó a La Guardia. Los dos grupos de judíos reprodujeron la pasión de Cristo y en cuanto al niño “después de crucificado le arrancaron el corazón. Se dice también que el niño tendría de tres a cuatro años. . .”<sup>19</sup>

Este asesinato ritual, como lo han querido ver algunos historiadores, pronto se hizo público, un gran alboroto levantó y tras el obligado proceso de la Inquisición, sus autores tuvieron un horroroso fin. Para la expulsión de los judíos dictada por los Reyes

<sup>19</sup> De este asunto se ocupa en forma más amplia, Julio Caro Baroja en su obra *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, t. 1, pp. 165-172, Madrid, 1962. De allí provienen estas noticias. Para el lector que desee ahondar sobre el tema, aparte de la obra anterior se recomiendan las siguientes: la imprescindible del padre Fidel Fita, *El santo niño de La Guardia*. (Estudios históricos, vol. vii), Madrid, 1887. I. Loeb. “Le Saint enfant de la Guardia”. *Revue des Études Juives*, xv (1887). Agradezco a don Felipe Teixidor, las facilidades cordiales que me brindó para consultar su magnífica biblioteca.



Católicos en 1492, el caso del Santo niño de La Guardia, se aprovechó hábilmente.

No recuerdo haber visto ninguna representación de este tema en la pintura española; aparte de que Lope de Vega la utilizó en su obra teatral *El Niño Inocente*, sólo tengo registrado el tema en el cuadro descubierto por el doctor De la Maza.

La pintura poblana del *Santo niño de La Guardia*, figuras 13 y 14, es anónima, pero puede adjudicársele con seguridad a José Rodríguez Carnero, quien se estableció en Puebla hacia la octava década del siglo xvii, allí mismo falleció en 1725, después de una existencia llena de sinsabores.<sup>20</sup> Para adjudicarle esta tela hago depender mi juicio de otra que lleva su firma y procede de Puebla, representa a *San Servando, mártir de Cádiz*.<sup>21</sup> La composición en uno y otro cuadro es semejante, es decir, la figura representada ocupa por sí misma el área mayor de la tela; en ambos hay un mismo tipo de paisaje y muestran un trazo firme en el dibujo e idéntico gusto en el color.

El tono zurbaranesco que tiene esta pintura, resulta evidente si se tienen presentes las series de los hijos de Jacob, de Aucklan y Puebla. *El Santo niño de La Guardia*, es un caso único dentro de la iconografía religiosa de la pintura de la Nueva España.

<sup>20</sup> Francisco Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*. Edición y prólogo de Elisa Vargas Lugo. Estudios y Fuentes del Arte en México, xiii, pp. 71-73. Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 1963.

<sup>21</sup> El cuadro está reproducido en el libro: *La pintura mexicana. Siglos xvi-xvii*. Colecciones particulares. Ver lámina núm. 80. México, 1966.



INSTITUTO  
DE INVESTIGACIONES  
HISTÓRICAS



1. Anónimo. *Simeón*. Fotografía de E. Castro Morales



3. Anónimo. *Santa Inés*. Fotografía de F. Sescosse



2. Anónimo. *Rubén*. Fotografía de E. Castro Morales



5. Anónimo. *Santa Marina*. Fotografía de F. Sescosse



4. Anónimo. *Santa Catalina*. Fotografía de F. Sescosse

2018. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones Históricas

Disponible en: [http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/114/conciencia\\_autenticidad.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/114/conciencia_autenticidad.html)



7. Anónimo. *San Francisco*. Fotografía de J. Espinosa



6. Anónimo. *San Francisco*. Fotografía de J. Espinosa



9. Anónimo. *La casa de Nazaret*. Fotografía de J. Espinosa



8. Francisco de Zurbarán. *La casa de Nazaret*



11. Anónimo. *La casa de Nazaret* (detalle). Fotografía de J. Espinosa

2018. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones Históricas

Disponible en: [http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/114/conciencia\\_autenticidad.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/114/conciencia_autenticidad.html)



10. Anónimo. *La casa de Nazaret* (detalle). Fotografía de J. Espinosa



13. Anónimo. *La casa del taller de Nazaret*



12. Anónimo. *La casa de Nazaret* (detalle). Fotografía de J. Espinosa



15. José Rodríguez Carnero. *Santo Niño de la Guardia* (detalle)



14. José Rodríguez Carnero. *Santo Niño de la Guardia*. Fotografía de Lugando