

Zurbarán

Biografía.

Francisco de Zurbarán nació en Fuente de Cantos en 1598 y en esta localidad extremeña transcurrió toda su infancia y primera juventud. Justamente a los quince años abandonó su tierra natal para trasladarse a Sevilla donde ingresó en el taller de Pedro Díaz de Villanueva, “pintor de imaginería”, donde permaneció durante tres años. El hecho de haber sido colocado como aprendiz a un pintor denota claramente que, desde niño, mostraría unas aptitudes relevantes para dedicarse a este oficio.

Una vez completado su aprendizaje, en 1617 Zurbarán regresó a su lugar de origen desconociéndose la circunstancia de su noviazgo y boda con María Páez y al mismo tiempo su instalación en Llerena, población vecina a Fuente de Cantos. Lo cierto es que en 1618 es bautizada allí su primera hija María, y en 1620 su hijo Juan. Existen testimonios de la actividad de Zurbarán llevada a cabo en estos años, pero ninguna de esas pinturas han llegado hasta nosotros.

El nacimiento de otra hija, Isabel Paula, en 1623 señala documentalmente la última mención de su esposa María Páez lo que ha hecho pensar que murió a consecuencia de este parto. Así es que en 1625 Zurbarán contrajo matrimonio por segunda vez, en esta ocasión con la viuda Beatriz de Morales, con la que convivió a lo largo de catorce años.

Al llegar 1626 se produce el primer contacto profesional conocido de Zurbarán con la clientela sevillana, puesto que este año firma con los dominicos del Convento de San Pablo de Sevilla un contrato que le obliga a pintar una serie de veintiún cuadros, que sólo en una mínima parte se ha conservado. En el contrato se señala que Zurbarán reside aún en Llerena al igual que cuando en 1628 se comprometió a pintar una larga relación de obras para el Convento de la Merced Calzada en Sevilla. La continua frecuencia con que Zurbarán contrató series pictóricas en estos años debió tener como causa el éxito de sus pinturas en el ambiente eclesiástico sevillano, circunstancias que debió motivar su decisión de instalarse definitivamente en esta ciudad. Muy probablemente su fama superaba en estos momentos a la del resto de los pintores locales por lo que no es de extrañar que sea el propio Concejo municipal quien le invite a radicarse en Sevilla. En efecto cuando en 1629 Zurbarán realiza un contrato para la ejecución de un conjunto de pinturas destinadas al Convento de la Merced Calzada ya figura como “maestro pintor de esta ciudad de Sevilla”, circunstancia que hubo de molestar a sus compañeros de oficio que le requieren la realización de un examen, como era preceptivo ante un tribunal de pintores para poder ejercer su trabajo en la ciudad. Dicho examen al parecer nunca se llevó a cabo, merced sin duda al apoyo que Zurbarán tuvo del referido Concejo municipal formado en mayoría por miembros de la nobleza.

A partir de esta fecha puede decirse que la mayor parte de las instituciones religiosas de la ciudad solicitaron sus pinturas, creándose un importante entramado de clientes aristócratas y eclesiásticos que fue la base principal del sustento del artista mientras permaneció en Sevilla. En 1634 se produce un importante acontecimiento en la existencia de Zurbarán pues este año es llamado a Madrid para pintar al servicio de Felipe

IV en el Salón de Reinos. Esta estancia madrileña le sirvió para ponerse en contacto con el ambiente artístico de la Corte lo que sin duda mejoró su técnica y estilo, alejándose del tenebrismo que había practicado en los años iniciales de su carrera artística.

Continuos trabajos jalonan la trayectoria de Zurbarán en estos años en los que su arte alcanza sus mejores logros como se evidencia en el conjunto pictórico que realizó para el retablo principal de la Cartuja de Jerez de la Frontera entre 1638 y 1639 en uno de cuyos lienzos deja constancia de que es pintor del Rey. En 1639 lleva a cabo otra gran empresa pictórica: la decoración de la sacristía del Monasterio de San Jerónimo en Guadalupe (Cáceres), en la que su talento artístico alcanzó de nuevo niveles excepcionales.

En 1639 además de registrar una incidencia familiar de grave trascendencia en el hogar de Zurbarán puesto que este año falleció su segunda esposa Beatriz de Morales. El pintor permaneció viudo de nuevo hasta 1644 en que se efectúa su tercer matrimonio, esta vez con Leonor de Tordera dieciocho años más joven que él, con la cual llegó a tener seis hijos. Numerosos testimonios documentales evidencian que entre 1647 y 1649 mantuvo una intensa actividad comercial con los territorios del Nuevo Mundo adonde envía numerosas pinturas que progresivamente pudo ir cobrando.

Las desgracias familiares siguieron incidiendo en la vida de Zurbarán puesto que en 1649 una terrible peste acabó en pocos meses con la mitad de los habitantes de Sevilla. Víctima de esta epidemia fue su hijo Juan, que falleció a los veintinueve años cuando estaba comenzando una brillante carrera pictórica en la que destacaba como pintor de bodegones. Otros hijos menores del artista pudieron morir también a consecuencia de esta peste, puesto que a partir de esa fecha, de ellos no vuelven a tenerse noticias documentales.

En la década que inicia la segunda mitad del siglo son escasas las noticias referidas a Zurbarán, habiéndose mencionado un viaje a Madrid en 1650 que no ha podido probarse con testimonios documentales. Son años en los que su actividad artística no decae como lo prueban numerosas obras fechadas siendo muy probable la de 1655 para la ejecución de las tres grandes pinturas que adornaban la sacristía de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, tal y como señala el "Protocolo" de dicho monasterio. Finalmente en 1658 consta la presencia del pintor en Madrid donde residió ya hasta su muerte, acaecida en 1664.

Estilo

En la época en que vivió Zurbarán, el estamento religioso tuvo una clara primacía en la sociedad, y la vida monacal ejerció un especial protagonismo. La clientela religiosa a la cual sirvió, estaba imbuida de una espiritualidad de carácter contrarreformista que proporcionaba una mentalidad muy determinada a través de la cual el arte debía de plasmar lo sobrenatural y lo milagroso con absoluta naturalidad revistiéndose de profundidad espiritual y de calma interior. En una palabra, hacer visible el prodigio como si fuese algo normal, acercando lo divino hacia lo humano plasmándolo con toda clase de detalle para que su percepción fuese totalmente perfecta.

El mundo de la contrarreforma hizo patente a través del arte, escenas que procedían de las prácticas devotas ascéticas y místicas, proponiendo ejemplos a seguir, actitudes a imitar y sobre todo extender la devoción hacia los santos, pertenecientes a las diferentes y numerosas órdenes religiosas. Si estos santos habían protagonizado una visión mística, la pintura había de describir con pormenor las circunstancias de la aparición, narrándolas a través de la inclusión de elementos visuales de fácil comprensión. Si se trata de relatar una escena de martirio, el momento de la muerte se descubre de tal manera que había de exaltar la abnegación y renuncia a la vida como ejemplo a seguir dada la trascendencia espiritual que transmite el protagonista.

Fue Zurbarán el mejor intérprete que hubo en la pintura española de la primera mitad del siglo XVII, de estas directrices del arte que incluyen un contenido didáctico y ejemplarizante. Él supo por su propio instinto creativo otorgar a la pintura religiosa de un sentido de sencillez y popularidad que hubo de conectar perfectamente con el espíritu humilde de la mayoría de las gentes de su época. Por otra parte sus personajes ofrecen siempre la actitud de serenidad espiritual y paz interior que aspiraban a poseer gran parte de los eclesiásticos de su época como meta a conseguir dentro de un camino de perfección. En efecto se pretendía llegar a un estado superior del alma, no a través del ejercicio intelectual, sino merced a la práctica de una disposición terrenal basada en la modestia y la simplicidad de las actitudes. Zurbarán fue el mejor traductor del sentido del sosiego y de la calma de la espiritualidad de su momento histórico. Sus personajes presentan la apariencia meditativa y silenciosa que mantenían como norma de vida los principales clérigos en el tiempo que se ha venido señalando como el siglo de oro hispano.

Una de las características más claramente perceptibles en el arte de Zurbarán fue la práctica, en los comienzos de su carrera artística, de una iluminación en sus pinturas de carácter tenebrista, basada en fuertes contrastes de luz y de sombra efecto que refuerza intensamente el sentimiento místico y visionario de sus composiciones. A este efecto lumínico, Zurbarán añade un sentido riguroso de la observación que le lleva a trasponer al lienzo la realidad a través de sus detalles más particulares tanto en las apariencias físicas de sus personajes como en las texturas de las telas de los vestuarios y en los pormenores ambientales. Así introduce en sus obras aspectos del mobiliario que siempre es sobrio y escaso, y elementos que van sobre estos muebles como son libros, cestos, jarrones con flores, cacharros de cerámica y otros detalles de carácter menor.

También es notoria en la pintura de Zurbarán la tendencia a emplear composiciones de carácter geométrico, donde el equilibrio y la compensación de volúmenes están siempre buscados con especial intención. No es partidario de inventar esquemas compositivos innovadores sino que generalmente se advierte que proceden de grabados de donde toma su disposición, generalmente estática, al igual que los personajes protagonistas que presentan actitudes sosegadas, gestos parcos, expresividad contenida y tendencia a transmitir sensaciones de calma y silencio interior.

La fecha de 1634 que señala el viaje de Zurbarán a Madrid condiciona a partir de ella una notoria mejoría en su evolución técnica. Su dibujo se perfecciona adquiriendo mayor suavidad expresiva y por ello sus figuras alcanzan mayor soltura y naturalidad. La observación del arte que se practicaba en la Corte y quizá la contemplación de las colecciones reales y nobiliarias beneficia también su sentido del color que se hace menos denso y opaco en pro de una mayor ligereza y transparencia.

Finalmente es preciso subrayar que Zurbarán cuando realiza personalmente sus obras es un artista de categoría excepcional. Pero como la mayor parte de los pintores de su época, trabajó en ocasiones con una forma de producción industrial, llevando a cabo series de apostolados o de personajes bíblicos en las cuales intervinieron en exceso los miembros de su taller para abreviar el tiempo empleado y también para abaratar costes. En estos casos se advierte claramente cómo la calidad de sus pinturas se resiente de forma evidente. Además existe otra cuestión que es necesario considerar referencia al desmedido atribucionismo que se ha efectuado a nombre de Zurbarán. Muchas de las pinturas que aparecen catalogadas en algunas monografías dedicadas a este artista no son suyas, siendo en algunas ocasiones en que nos hemos tomado la molestia de contarlas, mas de un tercio del total las que no le pertenecen. Estas obras de carácter menor, que en todo caso son “zurbaranescas”, es decir repeticiones del estilo original del artista, corresponden a la larga nómina de pintores, hoy prácticamente desconocidos que imitaron su estilo en Sevilla, en algunas ocasiones con cierta calidad y en otras degradándolo notoriamente. Es a estos artistas menores y anónimos a quienes hay que adjudicar la realización de estas pinturas secundarias que todavía actualmente se consideran como de Zurbarán y que con toda contundencia es necesario retirar de su catálogo.

El texto se ha extraído de

- ENRIQUE VALDIVIESO, “*Francisco de Zurbarán*” Ediciones Guadalquivir, S.L. Sevilla, 1988.

Obras

Curación milagrosa del Beato Reginaldo de Orléans (hacia 1626)

Lienzo, 190 x 230 cm

Sevilla, Parroquia de la Magdalena

La actual parroquia de la Magdalena de Sevilla ocupa la antigua iglesia del convento de San Pablo, perteneciente a la orden de Predicadores de Santo Domingo. Para dicho convento pintó Zurbarán, a partir del 17 de enero de 1626 y en el plazo de ocho meses, catorce pinturas que narraban episodios de la vida de Santo Domingo y de su orden. De esta serie de la vida de Santo Domingo se han conservado solamente dos pinturas, desconociéndose en qué circunstancias se perdieron las demás.

Ésta es una de las dos conservadas y en ella se narra un milagro promovido por Santo Domingo, el cual ruega a la Virgen la curación de Reginaldo de Orléans. Este religioso nació en 1183 y murió en París en fecha desconocida. Era doctor en leyes y maestro de derecho canónico en París cuando decidió ingresar en la orden dominica, pero, cuando estaba a punto de realizar su profesión, cayó gravemente enfermo corriendo peligro de muerte. En ese momento Santo Domingo intercedió por él a la Virgen María, la cual se apareció a Reginaldo en compañía de Santa Catalina y Santa María Magdalena, promoviendo su curación.



La representación pictórica recreada por Zurbarán está concebida con un punto de vista en diagonal muy acusado para resolver su colocación en alto con respecto a los ojos del espectador. El milagro acontece en la celda del beato, en un ambiente dominado por la penumbra, rota tan sólo por una luz que procede de la parte superior. Dicha luz ilumina la figura de la Virgen en el momento en que coloca su mano sobre la cabeza de Reginaldo y le cura de sus males. Detrás de su figura se encuentra Santo Domingo, mientras que a la derecha, Santa Catalina y Santa María Magdalena presencian la curación.

En la parte izquierda de la composición y al fondo, se abre un ventanal a través del cual se contempla la escena del encuentro del beato con Santo Domingo, quien lo acoge en la orden.

Llama la atención en la pintura el excelente tratamiento de las telas que recubren a los personajes, especialmente las blancas sábanas que tapan el cuerpo del enfermo. También es notorio el escueto bodegón que figura en primer plano sobre el tablero de una mesa, donde se describen una manzana y un plato con un vaso de agua y una rosa. Este sencillo e ingenuo bodegón resume perfectamente el espíritu humilde y sencillo con el que Zurbarán inicia su trayectoria artística en Sevilla en años en los que aún residía en Llerena. Practicaba ya el artista una pintura basada en la claridad y la precisión narrativa, aspectos que pronto le configuraron como el primer pintor de la ciudad.

Santo Domingo en Soriano (hacia 1626)

lienzo 190 x 230 cm

Sevilla, Parroquia de la Magdalena

Junto con la pintura comentada anteriormente, ésta es la única que se ha conservado del conjunto de la vida de Santo Domingo contratado por Zurbarán en 1626 para el convento de San Pablo de Sevilla. Ambas obras son las más tempranas que se conocen de este artista y constituyen un punto de partida fundamental para conocer su estilo en los inicios de su carrera artística.

El asunto representado pertenece al ciclo de la vida y milagros de Santo Domingo y transcurre en el convento de Soriano en Italia, cuando a un fraile, que deseaba vivamente tener una imagen del santo fundador de su orden, se le apareció la Virgen acompañada de Santa María Magdalena y Santa Catalina, para entregarle la imagen que deseaba.

La escena que ha captado Zurbarán muestra la habitual sencillez compositiva de este artista especialmente en los primeros momentos de su carrera. Como quiera que la historia la protagoniza la imagen de Santo Domingo, ésta ocupa el centro visual de la composición, colocada frontalmente ante el espectador para que pueda ser contemplada con toda claridad. Santa Catalina sostiene el lienzo con sus manos, de tal manera que casi oculta su figura tras él y sólo se asoman su cabeza, sus manos y sus pies. A la derecha aparece la Virgen en actitud de indicarle al fraile que la imagen de Santo Domingo está destinada a él; a su lado figura Santa María Magdalena, cuya mirada conecta con la del espectador. El fraile, arrodillado y lleno de emoción, contempla las figuras celestiales que le han traído la imagen que tanto deseaba.



El conjunto de personajes que integran esta escena emergen de un fondo de penumbra que no permite intuir el lugar donde acontece la aparición. Tan sólo las baldosas del suelo dispuestas en línea oblicua ascendente indican la realidad de un ambiente concreto; esta línea del suelo, muy elevada, sugiere claramente que la pintura habría de estar dispuesta en el convento de San Pablo en una situación muy elevada con respecto a los ojos del espectador.

En una fecha tan temprana dentro de la producción de Zurbarán como es 1626 se constata ya una gran habilidad en la captación de detalles, como los que aparecen en las telas del vestuario de los personajes, y al mismo tiempo una sabia conjunción de sus diversos componentes cromáticos. Así consigue armonizar correctamente tonos como el blanco, negro, naranja, azul, rosa, ocre y amarillo. El resultado final refleja un claro predominio de las ideas del pintor para narrar una escena con claridad, sencillez y precisión.

Apoteosis de Santo Tomás, (1631)

Óleo sobre lienzo, 480 x 379 cm.

Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Esta obra es, con toda probabilidad, la pintura más importante que Zurbarán realizó a lo largo de su carrera artística, y fue ejecutada cuando no llevaba más que dos años instalado definitivamente en Sevilla. Sin embargo, su fama se había consolidado ya de tal manera que en los momentos en que firma la obra era ya considerado como el pintor más importante activo en la ciudad. No sorprende por ello que el rector del colegio dominico de Santo Tomás de Aquino, fray Alonso de Ortiz Zambrano, se dirigiese a Zurbarán solicitando sus servicios, que se formalizaron en el contrato firmado el 21 de enero de 1631. En dicho contrato se especificaba que el artista había de realizar el cuadro principal del retablo de la iglesia del mencionado colegio, y que se entregaría cinco meses después, el 21 de junio del mismo año, festividad de San Juan Bautista.

No se registra una pintura de mayores dimensiones en toda la producción de Zurbarán, y puede señalarse que, al tiempo que es la obra de mayor envergadura de las realizadas a lo largo de su trayectoria artística, es también una de las de mayor calidad y perfección técnica de las muchas que elaboró.

Su contenido iconográfico es muy determinado y debió de haber sido indicado al pintor por el rector Ortiz Zambrano, resultando una obra de una rotunda nitidez narrativa y un eficaz contenido didáctico.

Zurbarán distribuye la escena en dos registros de cielo y tierra, en los que los personajes se disponen de forma precisa y simétrica. Una suave luminosidad áurea procede de la parte superior y celestial envolviendo con intensos resplandores la visión gloriosa; la luz recae también sobre los personajes terrenales, haciéndoles destacar de un fondo sumido en la penumbra; de esta manera se crea una perfecta coordinación visual entre los dos escenarios.

La composición posee un punto de referencia central dominante que es, por lógica, la figura de Santo Tomás de Aquino, que preside todo el ámbito pictórico. El santo aparece en actitud apoteósica, en pie sobre una peana de nubes celestiales. Su actitud corporal y anímica señala el momento en que recibe inspiración del Espíritu Santo, que en forma de paloma sobrevuela sobre su cabeza, para escribir la *Summa Theologica*, la obra más importante que llegó a redactar.

A los lados de la figura del santo dominico, dispuestas simétricamente, se encuentran las figuras de San Gregorio y San Ambrosio a la derecha, y San Jerónimo y San Agustín a la izquierda. De esta manera los cuatro Padres de la Iglesia le acompañan y auspician su labor creativa, personificando con sus presencias la labor de asesores espirituales de Santo Tomás, puesto que parecen estar señalándole y orientándole en la gestación de la doctrina que está en trance de plasmar. Esta circunstancia inspiradora de los Padres de la Iglesia hacia Santo Tomás testifica que los textos de San Ambrosio, San Gregorio, San Jerónimo y San Agustín eran frecuentemente consultados y estudiados en el sevillano colegio de Santo Tomás, dedicado fundamentalmente a la formación de doctores en teología.

En la parte superior de la gloria celestial se disponen con igual simetría, en actitud de respaldar y proteger a Santo Tomás, las figuras de Cristo y la Virgen, a la izquierda, y San Pablo y Santo Domingo, a la derecha. San Pablo es el patrono principal de los dominicos y Santo Domingo el fundador de la orden.

Un gran interés muestra también la descripción de la parte inferior de la pintura. Aquí los dominicos



del Colegio de Santo Tomás quisieron hacer constar el origen de esta institución en Sevilla, y por ello justamente en el centro se dispone un pequeño bufete recubierto de un suntuoso mantel, en el que se muestra la bula de fundación del colegio. En ella aparecen escritos los estatutos por los que se regía, con la firma del rector y de sus consiliarios, a los que Zurbarán añadió también su propia firma y el año en que se ejecutó la pintura. Dos grupos de personas figuran arrodillados a derecha e izquierda de esta parte inferior de la escena, todos miran hacia lo alto con los ojos fijos en la figura de Santo Tomás impetrando, devotos y admirados, su protección y guía. Al lado izquierdo del espectador, aparece un grupo de dominicos al frente de los cuales se reconoce la figura del fundador del colegio, fray Diego de Deza; detrás aparece probablemente fray Alonso de Ortiz, siendo los que están colocados en segundo plano los consiliarios fray Pedro de Ballesteros y fray Diego Pinel. A la derecha se reconoce en primer término la presencia del emperador Carlos V, protector del colegio en la época de su fundación, y tras él, tres personajes que llevan mucetas doctorales que no pueden ser identificados.

El fondo de la parte inferior se abre a una luminosa vista urbana someramente descrita, cuya arquitectura puede ser alusiva al propio Colegio de Santo Tomás, aunque como es norma en Zurbarán no describe exactamente la realidad sevillana sino que está tomada de grabados, como ya demostró B. Navarrete.

Cristo crucificado expirante (hacia 1635)

Lienzo, 255 x 193 cm.

Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Cristo en la cruz es el primer tema de devoción del arte cristiano y en consecuencia ha sido intensamente representado en la historia de la pintura. En una ciudad como Sevilla, en el siglo XVII, la presencia de Cristo en la cruz en escultura o pintura estaba destinada a presidir los principales lugares de los edificios religiosos e igualmente figuraba en numerosos domicilios privados. Por ello el encargo de este tema iconográfico era muy frecuente entre escultores y pintores.

Durante los treinta años que aproximadamente Zurbarán vivió en Sevilla, fueron muy numerosos los encargos que realizó para pintar crucificados, pudiéndose suponer que de su taller saliera una cincuentena de ellos, de mayor o menor calidad. De todos los que han llegado a nuestros días son muy escasos los que llegó a firmar y fechar, de modo que el estudio de su cronología y su evolución tipológica es cuestión sumamente compleja.

Esta representación que comentamos del *Cristo crucificado*, procede del Convento de Capuchinos de la ciudad hispalense. La iconografía con la que está resuelta esta obra procede del seno de la propia pintura sevillana donde fue fijada por Francisco Pacheco, sobre todo en el detalle de representar a Cristo con cuatro clavos, uno en cada mano y en cada pie; procede este detalle de las revelaciones que tuvo Santa Brígida en el siglo XIV y se utilizó desde entonces en el ámbito medieval. Pero después en el Renacimiento la utilización de los cuatro clavos en las representaciones de la Crucifixión se abandonó en beneficio de la descripción con tres clavos, utilizando uno solo para los dos pies.

En Sevilla, la representación de Cristo en la cruz con cuatro clavos fue introducida por Francisco Pacheco, como ya hemos dicho, quien señala claramente que tomó esta forma de describir a Cristo de una estampa de Alberto Dürero realizada en 1523 y que él vio probablemente en



1611 en la biblioteca de El Escorial. En esta estampa, en efecto, Cristo aparece con cuatro clavos y los pies apoyados en un subpedáneo, tal y como lo representa Pacheco y como en este caso realiza Zurbarán.

La descripción de la figura de Cristo crucificado con un fondo de tinieblas ha sido alguna vez mencionada como un recurso para potenciar la volumetría de la figura del Redentor. Sin que esta observación deje de tener un punto de razón, es necesario señalar que la utilización del fondo oscuro deriva con más evidencia de la simple observancia de los textos evangélicos de San Marcos, San Mateo y San Lucas que narran la Crucifixión y señalan que desde la hora sexta hasta la nona, es decir desde el mediodía a las tres de la tarde, se oscureció toda la tierra. Ciertamente esta oscuridad beneficia la contemplación del cuerpo de Cristo que aparece nítida y rotunda destacando del fondo a la manera de una escultura. Muy importante en esta pintura es el tratamiento que el artista ha otorgado al rostro de Cristo, vuelto hacia lo alto e imbuido en una marcada tensión espiritual. Los momentos que se representan dentro del episodio de la Crucifixión son seguramente los que anteceden a la expiración, cuando Cristo se dirige al Padre pronunciando la frase «En tus manos encomiendo mi espíritu». En el resto de la anatomía del crucificado se advierte un tratamiento muy de acuerdo con la tradición artística sevillana al describir el tema. El dolor físico se rehuye y no aparecen las huellas del suplicio de la Pasión en beneficio de una mayor grandeza anímica y una intensificación de la espiritualidad. Muy notoria es la delicada descripción de las carnaciones corporales, resaltadas en lugares puntuales con suaves entonaciones rosáceas; sobresale también el tratamiento del paño de pureza resuelto con una pormenorizada y exacta reproducción de sus pliegues, cuya conjunción produce contrastados efectos de luz y de sombra.

San Hugo en el refectorio (hacia 1655)

Lienzo, 262 x 307 cm.

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Figuró esta pintura en la sacristía de la cartuja de las Cuevas de Sevilla para donde fue encargada a Zurbarán junto con *La Virgen de los cartujos* y *San Bruno con el papa Urbano II* formando parte de un programa iconográfico que, en lo referido a esta pintura, proclamaba la vida de mortificación y abstinencia que practicaba la orden cartuja desde su fundación.

La iconografía de esta pintura narra el milagro acaecido hacia el año 1025 en la cartuja de Grenoble. En ella se encuentran los siete padres fundadores de la cartuja presididos por San Bruno, sentados tras la mesa del refectorio dispuestos a consumir un plato de carne, viandas que le habían sido ofrecidas por San Hugo, obispo de Grenoble. Como quiera que la comida que iban a realizar tenía lugar el domingo de Quincuagésima, una semana antes de la Cuaresma, los frailes discutieron entre sí la oportunidad de comer la carne o abstenerse de ella. Entonces por intervención divina los frailes quedaron sumidos en un profundo sueño y de esa manera permanecieron cuarenta y cinco días, despertando en el momento en que el obispo San Hugo fue a visitarlos y les encontró en dicho trance. En principio el obispo, al encontrarse en Cuaresma, se escandalizó de que los frailes fueran a comer carne y preguntó a San Bruno si sabían en qué día estaban viviendo. El santo cartujo le respondió que era domingo de Quincuagésima y le refirió la discusión entre los frailes de comer o no la carne que él les había enviado. En ese momento la carne se convirtió milagrosamente en ceniza y entonces todos los presentes comprendieron el mensaje divino que les indicaba la práctica de la abstinencia perpetua.



Para organizar la composición de esta pintura, Zurbarán empleó recursos de máxima simplicidad. Así,

en un espacio poco profundo dispuso la mesa del refectorio que impone un marcado ritmo horizontal contrapuesto por la verticalidad de los frailes sentados tras ella. Una pintura de la Virgen con el Niño y San Juan Bautista sirve de fondo a la composición.

Independientemente del proceso de influencias que hubo de utilizar Zurbarán para componer la escena de *San Hugo en el refectorio*, es de advertir que el estatismo de los frailes, señalado como indicio de que, la pintura pertenece a una fecha temprana dentro de la producción del artista, deriva fundamentalmente de la situación de somnolencia de la que aún participan. En estos frailes cartujos es muy probable que Zurbarán recogiese los rasgos de alguno de los miembros de la comunidad sevillana en este sentido, el protocolo del convento antes mencionado indica al menos que en la pintura están retratados el propio Blas Domínguez y su vicario Martín Infante. Muy importante es el tratamiento del bodegón que aparece sobre la mesa, en disposición ordenada y frontal, donde platos, jarras y trozos de pan están descritos con la exactitud y la claridad propias del estilo zurbaranesco y también del espíritu de austeridad que emana de la vida de los cartujos. Es de advertir que sobre las jarras de cerámica trianera aparece el escudo del fundador de la cartuja sevillana, el arzobispo Gonzalo de Mesa.

Las dos figuras que aparecen en primer plano, el obispo San Hugo y su paje, concuerdan en sus actitudes al tiempo que expresan su asombro por lo que están contemplando. En las vestiduras que lleva el paje, Jeannine Baticle ha observado detalles de moda correspondientes a fechas posteriores a 1640, lo que apoya la datación tardía de esta pintura.

Al tiempo que una severidad formal impuesta por la índole de la obra, se advierte en ella una intensa sobriedad cromática, dominada por tonos blancos y grises que subrayan acertadamente el sentido de comedimiento y severidad que impera en todo el conjunto.

La Virgen de los cartujos (hacia 1655)

Lienzo, 267 x 320 cm

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Uno de los pilares fundamentales de la religiosidad cartuja fue la devoción mariana y al mismo tiempo la seguridad de que la Virgen siempre daría amparo y protección a la orden. Es por tanto absolutamente lógico que la Virgen como protectora de los cartujos apareciese en una de las pinturas de la sacristía del convento sevillano y que además estuviese colocada en el centro del conjunto decorativo.

La imagen de la Virgen y los cartujos está resuelta con una composición convencional pero efectiva dentro del ámbito de la religiosidad cristiana; así, la Virgen abre sus brazos y extiende su manto amparando bajo él a la comunidad cartuja.

En esta representación de Zurbarán para la cartuja de Sevilla podrían estar efigiados, en primer plano, y con las manos de la Virgen apoyadas sobre sus frentes, dos de los más fervorosos impulsores del culto mariano en la orden: Dominique Hélicon y Jean de Rhodes.

Figuraba esta pintura en el testero de la sacristía, envuelta en su correspondiente moldura de yeso, en cuyo centro superior aparece el anagrama de María; su composición, rigurosamente ordenada y severa, centra perfectamente no sólo la resolución del espacio en sus ejes principales, sino que armoniza también con los cuadros laterales, cuya estructura es igualmente sobria y escueta. Acompasada por los dos ritmos más simples



en el orden compositivo, que son el vertical contrapuesto con el horizontal, la figura de la Virgen, en pie y en disposición frontal, mira de forma concentrada al espectador; de esta manera demanda que los ojos se fijen en su actitud de amparar a los cartujos, extendiendo sus manos sobre sus cabezas y cobijándoles bajo su manto.

La aparición milagrosa de la Virgen a los frailes parece acontecer en un ambiente familiar y cotidiano, sin que nadie exprese ningún gesto de sorpresa ni admiración, sin que nada turbe el recogimiento y el silencio de la vida claustral.

La visita de San Bruno al Papa Urbano II (hacia 1655)

Lienzo, 270 x 325 cm

Museo de Bellas Artes de Sevilla

La entrevista entre San Bruno y el papa Urbano tuvo lugar el año 1089 en Roma y fue motivada por la necesidad del pontífice de pedir consejo al santo cartujo sobre los problemas que en aquel momento padecía la Iglesia y sobre el modo y manera de solucionarlos. En esta pintura de Zurbarán la figura del papa aparece en una actitud comunicativa, mientras que San Bruno se muestra recogido en su intimidad, con una marcada manifestación de silencio en su actitud corporal. Recogidas las manos en las mangas de su hábito, el santo cartujo se escapa de la realidad sensible, cerrando sus ojos y evadiéndose hacia su mundo interior.

La escena se desarrolla en una estancia de suelo alfombrado y en torno a una mesa donde reposan unos libros, un tintero y una campanilla; una columna sobre alto pedestal parte por el centro el espacio de la estancia, dejando en los laterales dos ventanales que proporcionan una viva iluminación; un solemne dosel, que subraya y enfatiza la figura del papa, y un aparatoso cortinaje recogido sobre San Bruno cierran la parte superior de la composición. A la derecha aparece la figura de un ayudante del papa, rígido y atento a la escena, y sobre su cabeza asoma la de otro personaje del que apenas se intuye el cuerpo.



Sobre la figura del papa y concretamente sobre su rostro aparece un detalle que permite apoyar la tesis de que la pintura está realizada hacia 1655. Las facciones de Urbano II no son las de este papa, que carece de iconografía veraz, sino los rasgos de Inocencio X, que había sido papa de 1644 a 1655. De esta manera Zurbarán parece haber realizado un homenaje al papa reinante hasta justo el año en el que el protocolo señala que las pinturas de la cartuja le fueron encargadas.

El texto y las láminas se han extraído de

- ENRIQUE VALDIVIESO, Catálogo de la Exposición “ZURBARÁN, IV centenario”, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 8 de octubre - 9 de diciembre, 1998.

Murillo

Biografía.

Bartolomé Esteban Murillo nació en Sevilla en los últimos días del año 1617, puesto que fue bautizado el 1 de enero del año siguiente en la iglesia de la Magdalena. Fue el último de catorce hermanos, siendo su padre Gaspar Esteban, barbero cirujano, profesión que le permitió mantener desahogadamente a su familia. En 1627 murió el dicho Gaspar Esteban y al año siguiente falleció María Murillo, madre del pintor, por lo que éste quedó huérfano bajo la tutela de su hermana mayor Ana y de su cuñado Juan Agustín de Lagares.

En 1633 Murillo intentó embarcarse para América aunque finalmente no llegó a efectuar el viaje; poco después de esta fecha ingresó como aprendiz en el taller del pintor Juan del Castillo. Una vez finalizada su formación como pintor, en 1645 Murillo se casó con doña Beatriz de Cabrera, matrimonio del que nacieron diez hijos. Al año siguiente de su matrimonio, en 1646, Murillo consiguió su primer encargo importante en Sevilla, consistente en la realización de las pinturas que adornaban el claustro del desaparecido convento de San Francisco. Desde esta fecha Murillo pasó a ser el considerado mejor pintor de la ciudad, lo que le permitió realizar una intensa actividad artística. En 1663 murió su esposa, permaneciendo el pintor viudo el resto de su vida, consagrado a la educación de sus hijos y a la práctica de la pintura.

Obras de gran importancia en su carrera artística fueron las que realizó para la iglesia de los Capuchinos de Sevilla, el Hospital de la Santa Caridad, la Catedral, Santa María de la Blanca y el Hospital de los Venerables. En 1668 se instaló, después de haber cambiado numerosas veces de domicilio en Sevilla, en el Barrio de Santa Cruz, donde trabajó hasta el final de sus días. Su muerte se precipitó a raíz de un accidente ocurrido en 1681 cuando cayó de un andamio mientras pintaba el cuadro de “Los Desposorios místicos de Santa Catalina” destinado a la iglesia de los Capuchinos de Cádiz. Como consecuencia de esta caída el pintor quedó maltrecho y un año después, el 3 de abril de 1682, Murillo falleció siendo enterrado en la desaparecida parroquia de Santa Cruz, cuyo solar ocupa hoy la plaza del mismo nombre.

Características de su obra.

Fue Murillo hombre afable y bondadoso y pese a estar reconocido desde joven como el mejor pintor de la ciudad mostró siempre un talante humilde y modesto, estando estas características personales reflejadas claramente en el espíritu de sus obras. Su arte se basa en el empleo de un dibujo de alta calidad y un colorido vaporoso y cálido, elementos con los que configura personajes de aspecto amable que captan la atención por su afabilidad cuando se trata de seres celestiales y por su popularismo cuando son personajes terrenales.

Supo también Murillo desdramatizar el contenido de la pintura religiosa, introduciendo en ella sentimientos que proceden de la vida cotidiana. El cariño, la ternura y el afecto que imperan en el mundo familiar fueron traspasadas a sus escenas pictóricas, con lo que el espectador de su época pudo reconocer en las pinturas de Murillo los sentimientos vigentes en la existencia real. Por otra parte Murillo acertó también a incluir en sus obras personajes de la calle sevillana, conocidos y populares, especialmente mendigos y niños pícaros que al ser reconocidos en las pinturas por los espectadores intensificaban más aún la relación de simpatía hacia sus obras.

La gran fórmula que consagró la fama de Murillo en su propia vida y en épocas posteriores fue el haber sabido desdramatizar la pintura religiosa y el haber reflejado en ella un optimismo vitalista que sin duda contribuyó a aliviar en los espectadores las tensiones ocasionadas por una época llena de dificultades, en la que la pobreza y el hambre fueron circunstancias habituales en la Sevilla de su época.

Temática.

Son muy numerosas las obras que pintó Murillo y que en su época y en siglos posteriores gozaron de gran popularidad; especialmente algunos temas iconográficos que este artista supo recrear fueron recibidos por el público con singular entusiasmo. Así la representación de la *Virgen con el Niño* fue tratada por Murillo en numerosas ocasiones y en ellas nos presenta a la Madre con su Hijo en los brazos mostrando ambos amables prototipos de gran belleza física y espiritual. La representación de la *Sagrada Familia* en el taller de Nazaret tiene en la producción de Murillo repetidas versiones en la que los personajes son captados en el interior hogareño en actitudes que de gran afabilidad y ternura trasponiendo el pintor en sus obras sentimientos que imperan en la vida cotidiana y en el ambiente doméstico y que al ser identificados por los espectadores contribuían a crear en ellos una corriente de simpatía y devoción intensa, hacia los personajes celestiales.

Esta misma manifestación de intimismo y afecto se vuelve a manifestar en las características pinturas de Murillo que representan *visiones místicas* donde santos como San Antonio, San Francisco, San Félix Cantalicio o Santa Rosa de Lima, se ponen en comunicación con la divinidad. En estos temas el pintor buscaba con preferencia que fuera el Niño Jesús el personaje que desciende del cielo para ir a fundirse en un abrazo con la figura del santo. Esta tendencia a la afectividad a través del abrazo místico es una constante en las obras de Murillo, en las que rebosa una afectividad que vincula intensamente a los hombres con los personajes celestiales.

Otro de los temas que consagró Murillo fue el de la *Inmaculada*. Él no fue ciertamente el creador de este tema, puesto que otros muchos pintores le habían tratado antes que él. Sin embargo Murillo acertó a plasmar una versión de la Inmaculada totalmente renovadora y original que conectó vivamente con la sensibilidad popular configurando un modelo de atrayente belleza con formas onduladas y esbeltas que flotan ingravidas en el espacio. *Las Inmaculadas* de Murillo poseen siempre delicados rasgos faciales de adolescente que traducen al máximo el ideal de pureza de la Virgen, cuya imagen vino a reforzar en el ambiente sevillano el intenso fervor popular en torno a la figura de María concebida sin mancha. La aparición de numerosos ángeles niños que revolotean en torno a la Virgen contribuye a intensificar la visión de inocencia y candor que imperan en estas representaciones.

Uno de los temas más populares en la producción pictórica de Murillo es la figura infantil, siendo *los niños* protagonistas en numerosas obras religiosas y también en composiciones que captaban aspectos de la vida cotidiana.

Los *temas populares* extraídos de la realidad fueron tratados por Murillo desde 1650, reflejándose en las primeras obras que el pintor realizó ambientes de marcado realismo que traducían la difícil existencia de las clases populares de aquel momento, en que la miseria y la pobreza reinaban entre las clases humildes. Por ello no es sorprendente la aparición de niños desharrapados que buscan piojos entre los pliegues de sus camisas. Progresivamente y a medida que pasaban los años las pinturas con niños callejeros fueron perdiendo dramatismo para reflejar amables escenas donde los muchachos comen fruta o juegan en actitudes de alegría y desenfado hasta el punto que en sus rostros aparece frecuentemente la sonrisa.

Fue en suma Murillo un pintor que acertó a acercar el espíritu religioso a la vida cotidiana o más bien a introducir la vida en la pintura religiosa lo que indudablemente hizo que sus composiciones artísticas transmitiesen siempre al espectador sentimientos e ideales que le eran familiares y queridos. Este aspecto es sin duda uno de los que más contribuyó a que su pintura gozara una inmensa popularidad en vida del artista y que esta popularidad continuase en siglos posteriores.

Enrique Valdivieso

Obras

Inmaculada Concepción

Lienzo 436 x 292 cm.

Hacia 1650.

Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Esta pintura ha sido siempre denominada por su gran tamaño *La Concepción Grande*, aunque también por el lugar de su procedencia ha sido llamada *La Concepción de los Franciscanos*. En efecto, esta obra estuvo hasta la Desamortización de 1836 en la iglesia del Convento de San Francisco de Sevilla, donde estaba situada a gran altura sobre el arco de la capilla mayor. Es precisamente la gran distancia con respecto al espectador lo que obligó a Murillo a condicionar la composición de esta obra, colosal y solemne, para ser vista de lejos. En efecto, con la distancia, la anatomía de la Virgen queda notablemente aligerada, sobre todo cuando se la contempla con su auténtico punto de vista, oblicuo de abajo a arriba, que Murillo tuvo muy en cuenta al diseñar la figura. Es obra por lo tanto que sólo puede ser entendida teniendo en cuenta su disposición originaria, ya que vista de cerca resulta grave y aparatosa.

Por otra parte esta *Concepción* es uno de los primeros intentos en la pintura sevillana de renovar su iconografía, puesto que Murillo incluyó en su composición el movimiento y dinamismo propios del estilo barroco que no habían percibido los pintores de generaciones anteriores. Probablemente Murillo manejó para concebir esta obra algún grabado con el tema de la *Inmaculada* de Ribera en las Agustinas de Salamanca, de 1635, donde se dan ya soluciones estilísticas claramente innovadoras.



San Leandro y San Buenaventura

Lienzo 200 x 176 cm.

Hacia 1665-1666.

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Perteneció esta pintura al retablo mayor de la Iglesia de los Capuchinos de Sevilla, donde estaba situado a la derecha de su primer cuerpo, formando pareja con *Las Santas Justa y Rufina* que estaban situadas a la izquierda. La colocación de estos personajes en el retablo está plenamente justificada, puesto que San Buenaventura es uno de los principales santos de la Orden Franciscana y San Leandro, según la tradición, fue el fundador del templo que se construyó en el lugar donde habían sido martirizadas las Santas Justa y Rufina y donde posteriormente los Capuchinos construyeron su convento. Viene a ser por lo tanto esta pintura una representación alegórica de la cesión del histórico templo por parte del santo obispo sevillano a San Buenaventura. Este hecho queda testimoniado por la presencia en las manos de San Buenaventura de la maqueta de una iglesia cuyas líneas arquitectónicas, de estilo gótico, no guardan ninguna relación con el templo de los Capuchinos, debiéndola de haber reproducido Murillo a través de un grabado.

La composición de esta obra es solemne y grave, aunque Murillo ha tratado de vitalizarla a través de los gestos y actitudes de ambos personajes, que parecen estar dispuestos en actitud de diálogo. En efecto, San Leandro, situado en primer término, vuelve su rostro hacia San Buenaventura en actitud de transmitirle un mensaje espiritual. Esta figura de San Leandro tiene claros precedentes en la obra de Murillo, puesto que su fisonomía es la misma que aparece en la pintura de la Sacristía de la Catedral de Sevilla realizada en 1656, donde se le representa sentado. También es idéntico su rostro en el cuadro de formato circular que figura en la Sala Capitular de dicha Catedral realizado por Murillo en 1668.

La iconografía que presenta San Leandro en esta obra fue también utilizada por Murillo en el cuadro de la Sacristía de la Catedral sevillana, puesto que sostiene su báculo arzobispal con una mano, mientras que con la otra muestra un folio con la inscripción *Credite o Gothi constantialem Patri*, alusiva a su lucha contra la herejía arriana; un pequeño ángel situado a la derecha sostiene la mitra que alude a su condición de obispo.

La representación de San Buenaventura es única en la producción de Murillo y en ella capta un rostro cargado de emotividad. Lleva la tonsura y la barba característica de los religiosos Capuchinos acertando su semblante a traducir el sentido de trascendencia espiritual que Murillo otorga a sus personajes para acercarlos a la sensibilidad popular.

La misma armonía en las expresiones sentimentales que vincula a los dos personajes se observa en las relaciones de los tonos cromáticos que Murillo ha empleado en esta pintura, puesto que en ella equilibran perfectamente los blancos, ocre y marrones, estando este austeroepertorio vitalizado por el rojo púrpura de la muceta que lleva San Buenaventura.



Las Santas Justa y Rufina

Lienzo 200 x 176 cm.

Hacia 1665~1666.

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Es ésta una de las más famosas pinturas de Murillo, al estar representado en ella un tipo característico de belleza popular sevillana. Formó parte del retablo mayor de la Iglesia de los Capuchinos de Sevilla, estando justificada su presencia en dicho retablo porque en el lugar donde se construyó esta iglesia habían sido martirizadas las dos Santas. Ambas aparecen con sus atributos, que son los cacharros de cerámica alusivos a su profesión de alfareras y también la causa de su martirio, acaecido según la tradición durante la dominación romana en España. Refiere esta tradición que los recipientes de barro fabricados por las Santas eran de muy bella factura y por ello les fueron solicitados por los sacerdotes romanos para que sirvieran de objetos de culto al ídolo Salambó. A este requerimiento se negaron las Santas, por ser cristianas, oponiéndose a que sus vasijas se utilizasen en honor de un dios pagano y por ello fueron martirizadas.

El otro símbolo que habitualmente aparece vinculado a las Santas Justa y Rufina es la Giralda, la torre de la Catedral sevillana. Según esta tradición, durante un terremoto que asoló la ciudad de Sevilla en 1504 y cuya intensidad puso en peligro la torre, ésta no cayó derribada merced a que las Santas bajaron del cielo y la abrazaron para evitar que se desplomara.

Murillo ha captado a las dos santas sevillanas a través de dos jóvenes de facciones delicadas y bellas que sostienen entre sus manos una reducida Giralda, mientras que sus elegantes figuras quedan frontales al espectador; un armonioso juego de verdes, ocre y rojos armonizan perfectamente el cromatismo del vestuario de ambas santas.



Santo Tomás de Villanueva

Lienzo, 283 x 188 cm.

Hacia 1668.

Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Es ésta una de las pinturas en las que Murillo alcanza sus más altos valores artísticos por la perfección de su técnica y la calidad de su esquema compositivo. Por ello resulta lógico que el artista la considerase como una de las mejores de su producción, según nos informa Palomino.

Procede de la Iglesia de los Capuchinos de Sevilla, donde estaba situada en la primera capilla de la nave de la derecha, conforme se entraba en el templo. El santo protagonista de esta pintura no es franciscano, sino agustino, pero su presencia en la iglesia está justificada, puesto que Santo Tomás de Villanueva fue un santo limosnero, siendo esta acción caritativa una de las principales misiones de los franciscanos. Por ello no ha de resultar extraño que un santo obispo, que al igual que San Francisco abandonó las riquezas terrenales para dedicarse a servir a Dios y a los pobres, tuviese representación en la iglesia. Al mismo tiempo, según ha sabido señalar Angulo, la elección del tema para decorar una de las capillas de la iglesia, se debe a la presencia de varios frailes de origen valenciano en la comunidad de los Capuchinos de Sevilla. Como quiera que Santo Tomás de Villanueva era valenciano y su devoción se encontraba muy extendida en la segunda mitad del siglo XVII, es lógico que se quisiera honrar su memoria en el convento de Sevilla.

La escena se desarrolla en un interior, ambientado con solemnes estructuras arquitectónicas, cuya profundidad espacial se intensifica a través de la sucesión de planos alternantes de luz y de sombra. La composición está presidida por la figura del santo que ha abandonado su dedicación al estudio de textos teológicos para ocuparse en socorrer económicamente a varios mendigos. Ante él aparece un tullido cuya figura está resuelta en un admirable escorzo, al estar arrodillado a sus pies. A la derecha están situados varios mendigos que muestran actitudes psicológicas contrastadas, como puede apreciarse en la expresión expectante del niño tiñoso que aguarda ser socorrido, en la complacencia del anciano que mira codicioso la moneda que alberga en la palma de su mano y en la ansiedad de la vieja que aparece en último término, en cuyo rostro se refleja la desconfianza de ser socorrida por ser la última en llegar. Este variado repertorio de actitudes anímicas se contrasta con el equilibrio del grupo de la madre con el hijo que aparece en la parte inferior izquierda de la composición, cuya serenidad tras haber sido socorridos configura uno de los más bellos aspectos de la vida popular captados por el artista.



San Francisco abrazando a Cristo en la Cruz

(1668)

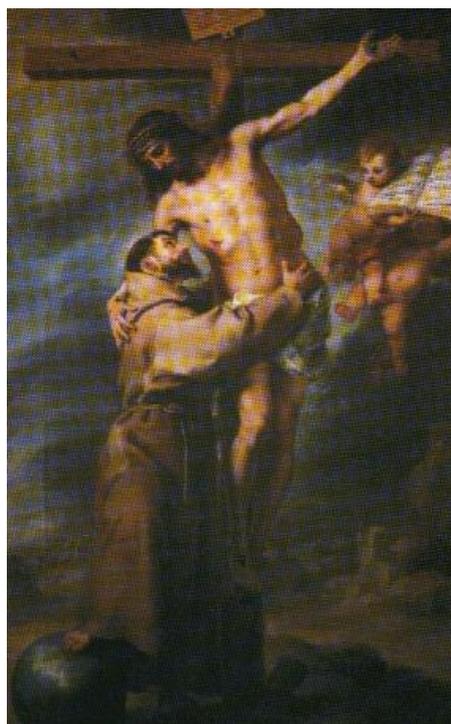
Óleo sobre lienzo, 277 x 181 cm.

Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Esta pintura es una de las pertenecientes al extenso ciclo que Murillo realizó para el Convento de los Capuchinos de Sevilla. Estaba situada en una capilla lateral de la iglesia, concretamente en la que se encontraba en primer lugar de la nave izquierda, a la entrada del templo.

El tema representado es esencialmente franciscano, pues justamente ensalza la profunda devoción a Cristo crucificado que profesa esta orden religiosa. La composición narra un momento transcendental en la vida de San Francisco, puesto que alude a la decisión que tomó en su juventud, de abandonar todos sus bienes terrenales para dedicarse a servir al mensaje cristiano de amar a Dios y al prójimo. Por ello, el sentido de la renuncia a las riquezas aparece reforzado en la pintura, a través del texto que figura en el libro que sostienen los ángeles a la izquierda de la composición, donde se lee la frase: *Qui non renuntiat omnibus qui possidet non potest meus esse discipulus.* (Lc. 14, 33). La traducción de este versículo del evangelio de San Lucas señala claramente las palabras de Cristo al indicar que “quien no renuncia a todo lo que posee no puede ser discípulo mío”.

Sin embargo lo trascendental en esta representación es el mutuo intercambio de abrazos entre los dos personajes que protagonizan la escena, ya que Cristo recompensa la renuncia que San Francisco hace de los bienes terrenales desclavando uno de sus brazos para acogerle en su regazo. El globo que figura bajo los pies de San Francisco es símbolo de su desprecio por las cosas terrenales.



La gran popularidad de esta pintura de Murillo se debe fundamentalmente a su intensa intimidad espiritual, exenta de todo dramatismo. El sentimiento de mutuo afecto entre el personaje humano y el divino está captado en la pintura de una manera casi familiar y doméstica, consiguiendo que el espectador se sienta próximo a tan transcendental episodio, merced a la ruptura con actitudes hieráticas y distantes que en la concepción de la religiosidad habían imperado en el ambiente sevillano de la primera mitad del siglo XVII.

La suavidad del cromatismo de esta pintura, donde no hay ningún tono discordante ni violento, y la perfecta armonización entre las gamas del hábito del Santo, con las carnaciones del cuerpo de Cristo y con el fondo verdoso del paisaje, contribuye a intensificar el profundo sentimiento de efectividad intimista que impera en esta obra.

La Adoración de los pastores

L. 282 x 188 cm.

Hacia 1668.

Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Dentro del amplio conjunto pictórico realizado por Murillo para la iglesia de los Capuchinos de Sevilla, esta *Adoración de los pastores* estuvo colocada en una capilla lateral, concretamente en la situada en tercer lugar de la nave derecha. Es obra de excepcional calidad, en la que el artista muestra una gran maestría en su aspecto compositivo, resuelto a base de líneas diagonales que se entrecruzan, en cuya trama quedan las figuras de los pastores y de la Sagrada Familia. Por otra parte el artista ha empleado un armonioso efecto de contraluces, logrado a través del contraste entre el foco luminoso que penetra por la izquierda en dirección diagonal y la suave penumbra que invade el interior del portal. La vibrante atmósfera que el artista ha conseguido en el ambiente, matiza perfectamente el repertorio de expresiones psicológicas que manifiesta cada uno de los personajes que participan en la escena.

En esta representación triunfa especialmente un sentido de exaltación de lo popular, puesto que Murillo ha introducido en ella a cuatro pastores que resumen perfectamente el ciclo de la vida que va desde la infancia hasta la vejez, plasmado respectivamente en el niño que ofrece una gallina, la joven campesina de bellas facciones que lleva una cesta con huevos, el pastor de edad madura que aparece arrodillado ofreciendo un cordero, y el anciano que con las manos recogidas junto al pecho contempla ensimismado la figura del Niño.

La representación simbólica de una humanidad popular ante el Niño Dios se intensifica con la dulzura y sencillez con que se muestra la Sagrada Familia cuyas expresiones ofrecen un claro reflejo de los sentimientos domésticos que imperan en la vida cotidiana. Así el padre aparece en pie apoyado en su cayado, mirando al Niño con actitud complaciente, mientras que la Virgen levanta suavemente los pañales que cubren al recién nacido para que los pastores puedan contemplarle mejor. En esta actitud de la Virgen, Murillo ha conseguido uno de los más bellos efectos de su producción pictórica, reflejando un prototipo de belleza popular intensamente impregnado de modestia y sencillez.



El texto y las láminas se han extraído de

- MANUELA MENA MARQUES Y ENRIQUE VALDIVIESO, Catálogo de la Exposición “MURILLO (1617-1682)”, Museo del Prado. Madrid, 8 de octubre - 12 de diciembre, 1982.