

**UN BREVÍSIMO ANÁLISIS SOBRE LOS COLORES
LITÚRGICOS DE LAS CASULLAS EN LA OBRA DE
FRANCISCO DE ZURBARÁN**

*A VERY SHORT ANALYSIS ABOUT THE LITURGICAL COLOURS
IN THE CHASUBLES IN THE WORK OF
FRANCISCO DE ZURBARÁN*

Pablo J. Lorite Cruz
pablochechu@gmail.com

RESUMEN

Este breve artículo estudia y se pregunta el autor sobre el significado iconográfico e iconológico de los colores utilizados por Francisco de Zurbarán en las casullas que pintó, desde el blanco al extraño palo de rosa.

ABSTRACT

This little article talks about iconographic and iconological meaning of the liturgical colors, those were used by Francisco de Zurbarán in the chasubles, who had painted, from white to rare light pink.

XIV JORNADA DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

LA VÍA DE LA PLATA y otros estudios sobre EXTREMADURA
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2013

Pgs.: 181-200

ISBN: 978-84-616-9938-4



Personalmente creemos que cuando alguien nuevo se enfrenta a un gran maestro de la pintura lo que general y obviamente siente es temor por presentarse con un texto ante una comunidad de grandes especialistas que llevan considerables lustros estudiando a una figura interminable con su indiscutible magisterio que nos lleva a la existencia de verdaderas bibliografías inabarcables.

No pretendemos nosotros en este texto presentar ninguna lección sobre Francisco de Zurbarán, pues siquiera somos noveles especialistas en el mismo, sino más bien unos enamorados del espíritu que ha hecho vivir por los siglos al maestro de Fuente de Cantos en sus lienzos.

Leyendo a Jonathan Brown nos llamó la atención la definición de una característica que realiza del autor: "personalísimo sentido del color de Zurbarán, que con el empleo de tonos arbitrarios, *realistas* e imaginativos imprime vida a sus cuadros"¹.

Esos tonos realistas son los que nos han llamado la atención en el sentido de que no sólo Zurbarán es un pintor de frailes e incluso definidor de nuevas iconografías en los beatos que después fueron santos como es el caso del mercedario San Pedro Nicolás Pascual de Valencia², sino que en sus lienzos a veces presenta a frailes oficiando o en momentos en los que se puede utilizar la más sagrada de las prendas, la casulla, la estrictamente necesaria para consagrar y que es la principal prenda que cambia de color según la misa que se esté oficiando para indicar el significado de esa concreta misa y en cierto modo el estado de ánimo que debe de tener el católico en la misma según lo que esté reflexionando (alegría, penitencia, esperanza, dolor, alegría en la penitencia, devoción hacia la Virgen María, incremento de Fe...).

Nuestra idea en este pequeño texto es observar hasta qué punto Zurbarán fue fiel a los ternos de la época y utilizó los colores exactos. Es un tema difícil de definir, verdaderamente

¹ BROWN, J. "Los retablos del coro alto de Guadalupe: dos obras maestras de Zurbarán olvidadas", *Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1985, tomo 51, p. 390 (las cursivas son nuestras).

² Obispo de Baeza-Jaén desde 1296 hasta 1300.

no son muchos los lienzos en los que Zurbarán representa a un fraile oficiando o en un momento muy determinado en el que puede aparecer con esta prenda, pues más bien el conocido como pintor de los frailes a lo largo de sus obras despuntó por enseñar los importantes hábitos de diario de las órdenes para las que trabajó.

Hay lienzos muy conocidos del autor en donde van a aparecer otros ternos litúrgicos, caso por ejemplo de la dalmática roja hispánica (por las borlas) que presenta San Lorenzo como diácono indicando el color que se utiliza para los santos mártires (Hermitage) o las ricas capas pluviales del mismo color que presentan San Gregorio I el Magno³ y San Ambrosio (Museo de Bellas Artes de Sevilla), independientemente de que son piezas que responden al año litúrgico al ser más comunes a las sacramentales que a los sacramentos no son tan específicas de una determinada idea que se pueda transmitir en un lienzo mediante una casulla que siempre va a ser la prenda más escasa que vamos a encontrar en todos los pintores que tocaron los temas de arte sacro.

En el caso de los dos Padres de la Iglesia queda muy claro que es la grandiosidad de los mismos y el rojo permite a Zurbarán utilizar uno de los colores más bellos en la mayoría de los ritos católicos -posteriormente nos detendremos en esta peculiaridad que consideramos muy interesante, porque es evidente que Zurbarán no conocía todos los ritos-. Si bien queda claro que el rojo es el color pontificio por excelencia en los lienzos, sobre todo porque sin entrar en la historia de las vestiduras iconográficas pontificias muceta, camauro o incluso a veces la túnica del Papa es de este color. De hecho Zurbarán en su San Gregorio no va a utilizar otra pluvial que la misma con la cual va a resolver a otros sumos pontífices, por ejemplo a Gregorio X⁴ en la "exposición del cuerpo de San Buenaventura," lienzo en el que sí existe una casulla que posteriormente veremos.

Igualmente Zurbarán cuando se enfrenta al Papa utiliza la tiara sea la época que sea, por lo que no deja de ser un anacro-

³ Sumo Pontífice Romano desde el 590 hasta el 604.

⁴ En el siglo Tedaldo Visconti, Sumo Pontífice Romano desde el 1271 hasta 1276.

nismo ya que el Sumo Pontífice Romano no presentaba siempre dicha corona triple (independientemente de que sea uno de los principales iconos de la Santa Sede), es un elemento claramente identificador en el lienzo para que reconozcamos al personaje, bien es cierto que no siempre, por ejemplo en la "visita de San Bruno a Urbano II"⁵ parece que el santo cartujo se encontrara ante un anacrónico Pontífice del siglo XVII que poco difiere de los retratados por Velázquez en época coetánea o de Tiziano en el Renacimiento, sin tener en cuenta Zurbarán que Urbano II es del siglo XI, época en que el arzobispo de Roma no vestía igual.

Verdaderamente las casullas de Zurbarán también van a ser anacrónicas utilizando las que veía a diario en el siglo XVII, si bien los colores en una casulla a la fuerza siempre van a responder a muchas más ideas que en una pluvial.

¿Por lógica, qué ritos conoce Zurbarán? El pintor vive en un momento en que ya se ha celebrado el concilio de Trento, se habían sentado seis Papas en la Cátedra de San Pedro posteriormente a que Pío V⁶ dejara impuesto en el concilio su misal universal que unificaba la mayoría de los rituales en uno y que estará vigente hasta Pablo VI⁷, conociéndose actualmente como Rito Extraordinario Romano, que es el que tuvo que observar a diario como la mayoría de pintores coetáneos.

Ahora bien, tras la celebración de Trento se respetaron algunos ritos que tuvieran más de doscientos años de antigüedad y que se podrían utilizar con carácter excepcional. En el caso de España existía el rito mozárabe, que cumplía esta acepción y que llega hasta la actualidad celebrándose principalmente en la catedral primada de Toledo. Habría que pensar también en que por los trabajos que Zurbarán tiene en las cartujas cabría la posibilidad de que conociera el rito regular cartujo, si bien como vamos a ver son muy parecidos en los usos de los ternos y en este sentido no van a ser contradictorios en la pintura del maestro de Fuente de Cantos.

⁵ En el siglo Odón, Sumo Pontífice Romano desde el 1088 hasta 1099.

⁶ En el siglo Miguel Ghisleri, Sumo Pontífice Romano desde 1566 hasta 1577.

⁷ En el siglo Juan Bautista Montini, Sumo Pontífice Romano desde 1963 hasta 1978.

Los prenotandos actuales del rito mozárabe son muy abiertos en este sentido indicando que se utilicen los ternos romanos o en su defecto los colores del lugar, tan sólo haciendo una pequeña aclaración a los diáconos;⁸ lo que indica que lo aprobado en la penúltima década del siglo XX viene a indicar que históricamente no existía un uso específico de colores en la liturgia hispánica que difiriera en demasía de Roma.

Ante esta circunstancia no hay que prestar demasiada atención a que el maestro extremeño de la pintura conociera la liturgia mozárabe. Respecto al rito cartujo, independientemente de las importantes obras que el maestro pintó para la Cartuja de Sevilla, bien es cierto que no presentó a ningún fraile oficiando, por lo cual no vamos a tener en cuenta dicho rito que al mismo tiempo está considerado como uno de los más austeros de la Iglesia Católica.

Volviendo al rito hispánico, que es el que más dudas nos puede plantear, habría que pensar si existen algunos lienzos anteriores, sobre todo renacentistas donde encontremos oficiantes. Hay un caso muy claro, el anacrónico San Ildefonso de El Greco (salas capitulares del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial), independientemente del anacronismo con el cual el maestro griego pinta al arzobispo de Toledo, muy poco difiere en la actualidad de un arzobispo oficiando; salvando la presencia del manípulo, presenta una riquísima casulla roja de corte hispánico (terno utilizado para los mártires) y el palio arzobispal, lo que quiere decir que podía haber algún cambio de color en los días, pero los ternos eran prácticamente iguales y la liturgia hispánica en el siglo XVI -independientemente de su continuo desuso- claramente había asumido los colores que venían de Roma. Desde la distancia de El Greco a Zurbarán queda patente que éste no inventaba nada, como otros autores que también vamos a citar como parangón.

Verdaderamente es realizar una hipótesis que en cierto modo se desvanece. Con independencia de que El Greco esté en Toledo y vea eucaristías hispánicas, en realidad no deja de ser algo verdaderamente anecdótico en el sentido que desde el concilio de Burgos de 1080, por influencia de San Gregorio

⁸ Decreto *Hispaniarum diocesium* de la Congregación para el Culto Divino y para la Disciplina de los Sacramentos dado el 17 de julio de 1988. Prenotando nº 165.

VII⁹, el rito mozárabe se “suprime” poco a poco frente al rito romano anterior a Trento (“obtuvo la introducción de la liturgia romana en Castilla sustituyendo la mozárabe”)¹⁰ y es recuperado por el cardenal Cisneros¹¹ en la capilla del Corpus Christi de la catedral de Toledo en 1495¹².

Como indicábamos, antes de entrar en Zurbarán queremos poner algunos ejemplos de otros pintores que utilizaron casullas en sus lienzos y que son anteriores al maestro. Creemos interesante remitir a uno de los principales programas de santos con ternos que existe en España, el conservado en las capillas laterales y de las columnas de la basílica del monasterio de San Lorenzo de El Escorial¹³. De todos los lienzos que representan a santos y santas en pareja, sólo existen tres lienzos donde hay santos que presenten casulla, y curiosamente todos, al no estar oficiando de color blanco, representando la grandeza de la santidad en la que entraremos posteriormente. En concreto se trata de San Basilio (con casulla) y San Atanasio de Alonso Sánchez Coello, en la capilla del Cristo de Cellini; San Gregorio y San Ambrosio (este segundo es el que lleva casulla) de Diego de Urbina; por último, en la capilla del evangelio existente en el recibidor de los pies de la basílica, nos encontramos con San Sixto I¹⁴ de Luis de Carvajal¹⁵.

Finalmente, centrando nuestra visión en Zurbarán y si-

⁹ En el siglo Hildebrando, Sumo Pontífice Romano desde 1073 hasta 1085.

¹⁰ AA.VV. *Los Papas, veinte siglos de historia*, Ciudad del Vaticano, Pontificia Administración de la Patriarcal Basílica de San Pablo, 2002, p. 73.

¹¹ Francisco Jiménez de Cisneros, arzobispo primado de Toledo desde 1495 hasta 1517, Príncipe de la Iglesia y Gobernador General desde 1516 con la muerte de Fernando el Católico hasta 1517 sorprendiéndole la muerte cuando iba a recibir a Carlos I.

¹² SÁNCHEZ DOMINGO, R. “El rito hispano-visigótico o mozárabe: del ordo tradicional al canon romano”, *El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana*, San Lorenzo de El Escorial, RCU, María Cristina, 2013, comunicación nº 11, pp. 224 y 233.

¹³ Parece ser que las medidas de cada espacio existente entre lienzo y suelo es el ideal para una ampliación en grupos de dos sarcófagos de las tumbas reales una vez completo el panteón de los Reyes de España.

¹⁴ Séptimo Sumo Pontífice Romano desde el 119 hasta c. 126

¹⁵ RINCÓN GARCÍA, W. “El programa iconográfico de las ‘Parejas de Santos’ en la basílica de San Lorenzo de El Escorial”, *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 311-313.

guiendo un orden cronológico de las casullas pintadas por el maestro de Fuente de Cantos, el primer lienzo al que debemos de prestar atención aparece en 1629 en el programa que realiza para la nave del convento franciscano de San Buenaventura de Sevilla junto con Francisco de Herrera, programa reconstruido en la actualidad virtualmente por el profesor Enrique Valdivieso en el sentido de encontrarse repartido por las principales pinacotecas del mundo¹⁶.

Dentro de los lienzos el que nos interesa es la exposición del cuerpo yacente de San Buenaventura (fig. 1). Hay que partir del hecho de que es un lienzo extraño porque no es una iconografía común presentar la velación de un santo (pensemos que la de Santa Rosa de Lima fue un retrato postmortem sin saber en realidad que se estaba pintando a una futura santa americana de la Orden de Predicadores), si bien este lienzo entra dentro de un ciclo franciscano muy rico que tiene en cuenta la hagiografía del santo cardenal franciscano, la cual especifica que su velación fue milagrosa.

Conocida es su muerte en el II concilio de Lyon en 1274, ciudad en la que se iba a encontrar con el dominico Santo Tomás de Aquino, al que había sorprendido la muerte en el camino. Verdaderamente San Buenaventura muere al lado del Papa que presidía el concilio y en el lienzo el que aparece es el propio Gregorio X señalándolo, no hay prenda especial en el pontífice ya que está resuelto con tiara y pluvial roja, otro obispo conocido por la mitra que debe de ser el arzobispo de Lyon, el rey Jaime I de Aragón¹⁷ que estaba presente (aparece coronado) y una serie de franciscanos junto al cuerpo de su padre general con sus indudables hábitos de color marrón.

¹⁶ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y MARTÍNEZ DEL VALLE, G.J. *Recuperación visual del Patrimonio perdido. Conjuntos desaparecidos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

¹⁷ Rey de Aragón desde 1213 hasta 1276.

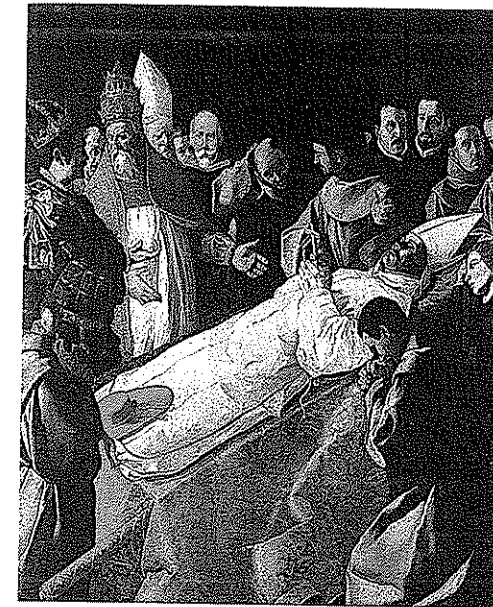


Fig. 1: Francisco de Zurbarán, 1629, Exposición del cuerpo de San Buenaventura, Museo del Louvre.

La conversación entre el Papa y el rey de Aragón tiende a pensar que se debe al milagro ocurrido, el santo ha muerto sin recibir la comunión y se ha colocado una hostia consagrada sobre su pecho y ésta ha desaparecido de manera milagrosa llegando al corazón del santo, por ello aparece con el crucifijo levantado sobre sus manos, indicando su encuentro con Dios.

Hay tres cuestiones en la mortaja invariables con la actualidad y una cuarta muy extraña que no es otra que la casulla. Las tres comunes son la mitra sin bordar (la de luto de color blanco que se utiliza en las exequias -incluso en el Papa-), el capelo cardenalicio a los pies indicando su condición de Príncipe de la Iglesia (es una prenda que se viene emparentando con el I Concilio de Lyon y en ese sentido es importante en el lienzo, ya que lo que se representa no es sólo una escena hagiográfica, sino en cierto modo histórica de Lyon II). A nivel de exequias es costumbre que el capelo sea colgado sobre la tumba de un cardenal hasta que se convierte en polvo en el sentido de demostrar que todo poder terrenal termina desapareciendo (es una curiosa vanitas de cómo la memoria también se pierde en un cardenal -podemos poner el ejemplo de los varios capelos que cuelgan de las bóvedas de la catedral

de Toledo-) y los guantes presentando el anillo anulado entregado por el Papa y que es icono de su dignidad cardenalicia¹⁸.

Volvemos a indicar que el objeto extraño es la casulla en el sentido de que es blanca y no es precisamente el color con el cual se amortaja a un religioso, pues los comunes son el rojo (utilizado hasta en el Sumo Pontífice) y el morado como el más común que indica la penitencia y los pecados humanos.

El blanco es color de fiesta y en exequias sólo se puede utilizar en las de infantes, en el sentido de que los niños, al no tener pecados o ser sus pecados veniales, van directos al cielo siempre que hayan recibido el Sacramento del Bautismo, pero no en una mortaja de un religioso maduro, pues parece que el difunto está preparado para officiar una fiesta.

Hay dos hipótesis que pueden tener fundamento, la primera es que Zurbarán no está pintando a un venerable o a cualquier difunto, sino a un santo muy importante y con devoción en el momento (canonizado en 1482 y declarado Doctor de la Iglesia en 1588) y en ese sentido puede que con el color blanco se quisiera marcar la santidad y se pensara incluso que en el momento de la muerte de San Buenaventura así fuera revestido.¹⁹

La segunda hipótesis es que sea un recuerdo a la primera casulla del santo. Es costumbre que cuando un sacerdote es ordenado la familia le regale una casulla y un cáliz que le acompañará toda la vida en su propiedad, normalmente el primer canto de misa se realiza con casulla blanca y ésta a veces puede ser utilizada como mortaja (principio y fin del sacerdocio),²⁰ bien es cierto que es más forzada, si bien no se pueden negar casos actuales de exequias en donde los cardenales hayan sido amortajados de blanco, caso del cardenal

¹⁸ En teoría cada Papa realiza un diseño de anillo de oro para sus cardenales (los que durante su pontificado el nombre en los consistorios) y es el Sumo Pontífice el que los pone sobre los elegidos como párrocos de Roma.

¹⁹ Dicha hipótesis nos la planteaba de manera oral el padre D. Balbino Velasco Bayón. O. Carm.

²⁰ Dicha hipótesis nos la planteaba de manera oral el padre D. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla. OSA.

Martini²¹ (no creemos que haya alguna peculiaridad en el rito Ambrosiano en el que no vamos a entrar)²².

Creemos más factible la primera hipótesis en el sentido de que el catolicismo es una religión que venera y expone los cuerpos incorruptos de los santos o crea a veces relicarios con forma de yacente del difunto; realizando una pequeña observación en los casos de religiosos ordenados en muchas ocasiones, las mortajas que portan se componen fundamentalmente por la casulla blanca; pongamos algunos ejemplos: San Francisco Javier, San Anselmo de Biaggio, San Vicente de Paul, San Juan Bosco (es un relicario), San Juan Newman, San Luis Orión, San Ubaldo de Gubio, San Antonino de Florencia... todos ellos presentan la sagrada prenda en color festivo.

Siguiendo los diferentes cuerpos incorruptos, vemos que en realidad son de diferentes épocas y presentan la misma mortaja, muchos anteriores a Zurbarán, es cierto que con el paso del tiempo para una mejor exposición y visibilidad de los cuerpos en las urnas se suelen cambiar los tejidos, pero nos pueden cambiar el corte o incluso la riqueza de la prenda, si bien la costumbre era la misma.

En este sentido, en un siglo XVII en el cual sobre todo los conventos guardaban y exponían cuerpos incluso de venerables, y donde la fuerza de las vanitas en ciudades como Sevilla eran muy latentes, debía de ser algo que el maestro de Fuente de Cantos conocía bastante bien y fue la clara solución que utilizó para su San Buenaventura.

De todos los lienzos que vamos a tratar, creemos que el más interesante es la misa del Padre Cabañuelas que realizara para la sacristía del Real Monasterio de Guadalupe en 1638 (fig. 2) en el sentido de la extrañeza de los paños que presenta el jerónimo, pues va ataviado con una rica casulla, estola cruzada y manípulo en palo de rosa.

Muy conocido es que lo encargado a Zurbarán es que pinte el milagro de la misa de este fraile incrédulo o dubitativo

²¹ Carlo María Martini, arzobispo de Milán desde 1979 hasta 2002 y Príncipe de la Iglesia.

²² Se trata de un rito católico medieval utilizado en Milán y que se basa en el Doctor de la Iglesia San Ambrosio.

por tentación del diablo, que llegó al punto de pensar que el pan y el vino no se consagraban (entendamos que perdió la virtud teologal de la Fe), dando una misa vespertina (las que se celebran en sábado por la tarde con las lecturas del domingo, lo que en la actualidad se conocería como una anticipada), aparece una nube en el altar que se lleva la hostia y vacía el cáliz; asustado, el religioso pide perdón a Dios por sus dudas y el Santísimo aparece levitando hasta colocarse sobre el cáliz y comenzar a sangrar hasta llenarlo manchando la hijuela como reliquia de lo ocurrido (en la actualidad, una de las principales reliquias del monasterio).

Al igual que en el lienzo anterior, no vamos a entrar en la importancia del mismo y todo lo que se ha escrito sobre él, sino en la rareza de ese terno. La primera pregunta que nos debemos de realizar es si Zurbarán pintó en ese color porque los tonos rosas realzaban el lienzo, como verdaderamente ocurre. Es una idea que nos extraña muchísimo por varias cuestiones, la primera porque el destino del lienzo es una sacristía, y por ser el lugar por excelencia para los ternos no nos vamos a encontrar en la contextualización de un lienzo un terno equivocado o inventado, de hecho en la actualidad los frailes de Guadalupe indican que los lienzos de Zurbarán nunca saldrán de la sacristía, pues en una exposición quedarían descontextualizados.

Aún así, con los colores tan comunes de las casullas, algunos muy llamativos para la luz, sería muy difícil que el maestro extremeño inventara una casulla y fuera a pensar, ya no en el rosa, sino en el palo de rosa, que tiene sus considerables diferencias; en aquel momento se hubiera considerado una verdadera falta de respeto a la liturgia y en tercer lugar, de haberse equivocado, los frailes, verdaderos conocedores de la liturgia, no hubieran permitido exponer el lienzo. Ante estas preguntas hay que tender a pensar que Zurbarán sabía muy bien lo que hacía.

En principio no sabemos si el fraile se encuentra celebrando en rito hispánico o en rito romano, porque se supone que el milagro ocurrió en torno a 1420, por lo que habría que pensar que es muy posible que sea rito mozárabe, más aún cuando la zona en la que se encuentra el monasterio, hasta

la actualidad, sigue perteneciendo a la archidiócesis primada de Toledo,²³ lugar desde el cual se conserva el rito, de hecho parece ser que en Guadalupe tardaron en aparecer las nuevas normativas que venían de Roma. No deja de ser una suposición porque ambos ritos se dan de espaldas como vemos en esta misa privada y el sacerdote se arrodilla en el momento de consagrar. Aún así no está tan claro que en Guadalupe el rito hispánico se celebrara con frecuencia en el sentido de que los jerónimos usaban el romano²⁴.

El corte de la casulla viene a ser italiano, pues abre en pico en el cuello y es ampulosa, frente a la estrechez de la casulla hispánica; en este sentido sí podríamos hablar de un corte por parte de Zurbarán que buscara una mayor riqueza y ampliara el tamaño de la casulla, aunque posteriormente vamos a disertar sobre si se puede pensar en que esté indicando la procedencia de donde viene este color.

Pese a todo esto lo más interesante sigue siendo el color, el terno palo de rosa sólo se utiliza dos veces al año en lugares en donde es costumbre (empezando por la basílica mayor de San Juan de Letrán de Roma), el domingo de Gaudete (tercer domingo de Adviento) y el domingo de Laetare (cuarto domingo de Cuaresma). En los escritos del propio fraile, en donde habla en tercera persona, especifica que estaba celebrando en sábado, pero no el día exacto. Ante estas circunstancias pensamos que Zurbarán (seguramente aconsejado por un culto teólogo) resolvió con la casulla ideal que denota alegría en la penitencia (no olvidemos que el color rosa ya representaba alegría en la antigüedad clásica mediante las guirnalda de esta flor)²⁵.

²³ LORITE CRUZ, P.J. "La actual división de diócesis católicas en España, la división más exacta del país", en IÑESTA MENA, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F.J. (Coords.) *España. Nación y Constitución. Y otros estudios sobre Extremadura. XII Jornadas de Historia* en Llerena, Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2011, pp. 165-186.

²⁴ Documentación oral de D. Antonio Chico Ramiro, archivero del Real Monasterio de Guadalupe.

²⁵ RIPA, C. *Iconología*, Madrid, Ediciones Akal, 2002, Tomo I, p. 76



Fig. 2: Francisco de Zurbarán, 1638, Misa del Padre Cabañuelas, Monasterio de Guadalupe

Tanto en período de Adviento como sobre todo el largo tiempo de Cuaresma son fases de preparación para grandes fiestas y por tanto se rigen por la penitencia y el ascetismo, curiosamente el rito hispánico es muy estricto con la Cuaresma, en los prenotandos se especifica que no se celebren fiestas alegres, por lo que no contempla la fiesta mariana de la Anunciación (25 de marzo) y permite la Cátedra de San Pedro (22 de febrero) sólo en los años en que no haya comenzado la Cuaresma²⁶.

Para Zurbarán deben de ser ideas que conoce bien y que conocerá mejor a partir de 1655, cuando pinte el milagro de San Hugo en el refectorio de los Cartujos (Museo de Bellas Artes de Sevilla), en el cual representa cómo la carne se ha convertido en ceniza por la abstinencia que los cartujos amplían a todo el año frente a sólo el período de Cuaresma que tienen los demás católicos.

²⁶ *Ibíd.*, nota 8, prenotando N.º 154.

Ahora bien, estos dos domingos digamos que permiten una cierta alegría, son un suspiro que indica cercanía a las grandes fiestas a las que la Iglesia considera necesario prepararse anualmente. En este sentido la casulla que realiza Zurbarán es muy bella al crear una espina central bordada en oro sobre fondo negro que pensamos viene a unir el ascetismo del tiempo litúrgico con el dolor psicológico que sufría el sacerdote.

Llegado a este punto tendemos a pensar que lo que se quiere representar en el venerable superior del monasterio es un estado de ánimo, el fraile está en una vespertina, por lo que ha celebrado de morado por la mañana de un sábado más de Cuaresma o Adviento. Al llegar la tarde unido a una penitencia doble, real que lleva practicando desde el miércoles de ceniza o tres semanas desde el comienzo del año litúrgico y moral que no es otra que el propio suplicio de sus dudas se reviste de rosa de palo buscando una ligera alegría en la penitencia y verdaderamente lo que encuentra es la respuesta milagrosa a sus dudas; en realidad tenemos la hipótesis de que el uso de este terno va más allá del color, es una verdadera genialidad.

Podemos profundizar un poco más e incluso plantear que el sacerdote estuviera oficiando en Laetare y nos vamos a basar en que el milagro tiene un parangón con la sacramental de la Rosa de Oro. Ya indicábamos que a casulla denota un corte italiano y es que el terno rosa se viene a expresar que tiene su nacimiento en la liturgia pontificia.

Independientemente de que la Rosa de Oro comienza siendo un pago de dos onzas de oro en forma de rosa que indicaba la vinculación de un monasterio alsaciano con la Santa Sede iniciado por San León IX²⁷, con el paso de los años se va convirtiendo en un precioso sacramental específico del Papa con un complejo rito celebrado el cual el domingo de Laetare el Sumo Pontífice presenta una rosa de oro que simboliza

²⁷ En el siglo Brunone de Egisheim, Sumo Pontífice Romano desde 1049 hasta 1054. Valga la curiosidad que en el tondo que lo representa en la basílica mayor de San Pablo de Extramuros de Roma aparece con túnica palo de rosa sobre la que lleva el palio pontificio, si bien puede tratarse de una casualidad, porque algunos pontífices anteriores también presentan este color, caso de Pascual I, Esteban V o Formoso por ejemplo.

a Cristo por el metal precioso (recordemos que al vientre de la Virgen María en las letanías lauretanas se le llama *Casa de Oro*, al mismo tiempo que recuerda al templo de Jerusalén, si bien no vamos a entrar en todas las connotaciones iconográficas que tiene el principal metal precioso).

La rosa curiosamente olorosa de manera artificial mediante unguentos es ungida con los santos óleos y a su alrededor se esparcían sobre ella pétalos de rosa naturales que evidentemente también eran olorosos (de rosa de color rosa), que simbolizaba la sangre de Cristo sobre el leño espinoso de la rosa (el rosal es bello, pero pincha como se clavan los sufrimientos en la bella vida) y que finalmente florecía convirtiéndose en una preciosa flor y que obviamente hay que entender o leer como la resurrección de Cristo.

Posteriormente, el Papa bendecía al pueblo con la rosa de oro y la entregaba a una mujer cristianísima (a veces también a reyes) como la máxima distinción dada por los Estados Pontificios. En la actualidad aún es así, con la única diferencia de que ya no se le entrega a una mujer, sino a una imagen de considerable devoción de la Rosa Mística, es decir de la Virgen María.

Al utilizar para la sacramental rosas, el Papa fue adoptando sin saberse una fecha exacta el terno rosa de palo, y aquí es donde nace el color de esa casulla, por lo que queda clarísimo que es un terno de rito romano.

Si nos fijamos en el milagro del Padre Cabañuelas, la sagrada hostia lo que hace es sangrar hasta llenar el cáliz y al mismo tiempo manchar inexplicablemente la hijuela (para que quede constancia del milagro en una reliquia), por tanto se trata del mismo gesto alegórico que hace el Sumo Pontífice al indicar que la rosa sangra tirando pétalos sobre ella y evocando la Pasión de Cristo; si bien en esta ocasión en una realidad al considerarse un milagro.

Tras esta hipótesis volvemos a incidir en la genialidad de un profundo discurso iconológico del que nos extrañaría mucho que Zurbarán no fuera consciente. En este sentido, desde un punto de vista iconográfico, tenemos que afirmar que de los cuatro lienzos a tratar éste es el más interesante.

Por último, hay que destacar dos lienzos que representan la misma escena, la imposición de la casulla por la Virgen María a San Ildefonso, el primero conservado en el testero de la epístola de la colegiata de Zafra (fig. 3) y el segundo en el coro alto del monasterio de Guadalupe (fig. 4).

En este caso no hay duda de que se trata de una casulla para que celebrara el rito hispánico, pues el santo obispo de Toledo era visigodo y vivió en el siglo VII, en donde la tradición afirma que la Virgen se le aparece en la antigua basílica toledana y le da la casulla para que oficie sólo él con ella y en fiestas para Ella. Si seguimos este milagro sí se puede pensar en la existencia de casullas en el nacimiento del rito mozárabe, ahora bien, volvemos al mismo problema anterior, no existe un color y un corte definido en época visigoda, la casulla mozárabe es el típico corte de casulla estrecha que llegó hasta la reforma del Concilio Vaticano II y es exactamente la que Zurbarán pone en manos de la Virgen María.

Pintores como Bartolomé Esteban Murillo serán los primeros en indicar en su composición el color celeste hispánico de dicha casulla para celebrar la fiesta de la Inmaculada Concepción (Museo del Prado) o Valdés Leal en su composición (Museo Nacional de Arte de Cataluña), si bien este privilegio hispánico es muy posterior y los pintores sevillanos lo conocen; ahora bien, lo general es que se utilicen casullas de fiesta afines a las ocho fiestas de María que, como cualquier fiesta principal, se celebra en blanco; por nombrar algunos ejemplos del mismo siglo, tenemos a Antonio del Castillo Saavedra (Museo de Bellas Artes de Córdoba), otro lienzo de Valdés Leal más conocido que se encuentra en la catedral de Sevilla o un tercero del principal pintor de las vanitas del Hospital de la Caridad que se guarda en la colección Lladró. Es cierto que hay algunos casos extraños, como Velázquez que utiliza la roja (Ayuntamiento de Sevilla), no vamos a entrar en el porqué.

En este caso, Zurbarán utiliza dos casullas diferentes pero con el mismo significado, las dos acepciones del blanco para las grandes fiestas; en el ejemplo de la colegiata de Zafra el color plata, aunque por la forma interior del uso de rojos parece una casulla verde no lo es (hay que especificar que en la actualidad las casullas plateadas son muy escasas), se trata

de un color metalizado tendente al plateado. Respecto a la de Guadalupe aún es más clara por la utilización del dorado. En este sentido no hay mucho más que explicar, pues el pintor deja marcado para posterioridad que las fiestas dedicadas a la Virgen María pertenecen al grupo de las de principal rango que se celebran con terno blanco.



Fig. 3: Francisco de Zurbarán, Imposición de la casulla a San Ildefonso, Retablo de la colegiata de la Candelaria de Zafra

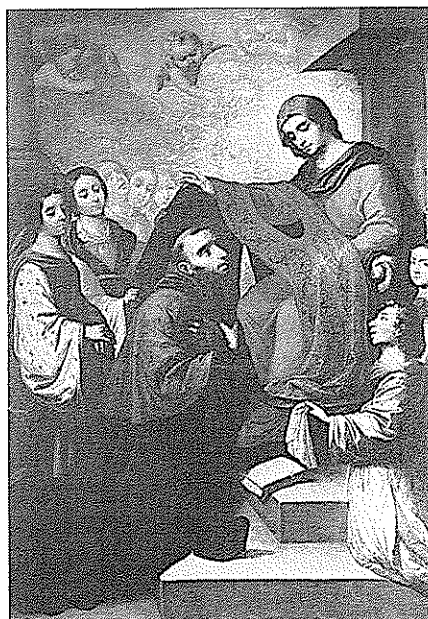


Fig. 4: Francisco de Zurbarán, 1644: Imposición de la casulla de San Ildefonso, coro alto del Monasterio de Guadalupe

A modo de conclusión tan sólo queremos expresar que nuestro intento con la elaboración de este pequeño artículo era observar si verdaderamente las veces en que Zurbarán pintó una casulla, en realidad su mente iba más allá de lo que simplemente era pintar a un sacerdote oficiando. La respuesta a la profundidad del detalle, e incluso el uso ideal en la época específica, a la perfección creemos que demuestra una de las tantas genialidades que dejó en sus obras el maestro de Fuente de Cantos.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- AAVV. *Los Papas, veinte siglos de historia*, Ciudad del Vaticano, Pontificia Administración de la Patriarcal Basílica de San Pablo, 2002.
- BROWN, J. "Los retablos del coro alto de Guadalupe: dos obras maestras de Zurbarán olvidadas", *Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1985, t. 51, pp. 387-392.
- DELENDÁ, O. *Francisco de Zurbarán, pintor: 1598-1664*, Madrid, Arco Libros, 2007.
- Zurbarán en la sacristía de Guadalupe*, Madrid, T.F. Editores, 2004.
- DELENDÁ, O. y ROS DE BARBERO, A. *Zurbarán. Catálogo razonado y crítico*. I y II, Madrid, Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2009 y 2010.
- GRANDE, L. "La rosa d'oro in mano ai papi Riferimenti a Cristo nello scambio di cortesia", *Schede Medievali*, Roma, Officina di Studi Medievali, 2003, nº 41, pp. 49-58.
- HERNÁNDEZ DE VIERA, F.J. *Rubricas generales de la missa ghotica muzzarabe*, Salamanca, Ilustre Capilla de El Salvador de la catedral de Salamanca, 1772.
- LORITE CRUZ, P.J. "La actual división de diócesis católicas en España, la división más exacta del país", en IÑESTA MENA, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F.J. (Coords.) *España. Nación y Constitución. Y otros estudios sobre Extremadura. XII Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2011, pp. 165-186.
- "La iconografía de San Pedro Pascual, el obispo olvidado de Baeza-Jaén y pintado por Zurbarán", en IÑESTA MENA, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F.J. (Coords.) *El Arte en tiempos de cambio y crisis. Y otros estudios sobre Extremadura. XI Jornadas de Historia de Llerena*. Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2011, pp. 105-114.
- MOLINA, V. *Misal latino-castellano*, Valencia, Editorial Hispánica, 1958.

- MORALES Y MARÍN, J.L. *La pintura en el Barroco*, Barcelona, Espasa Calpe, 1998.
- NICÁS MORENO, A. *Heráldica y genealogía de los obispos de la diócesis de Jaén*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1999.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. et al. *Zurbarán ante su centenario (1598-1998)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998.
- RINCÓN GARCÍA, W. "El programa iconográfico de las 'Parejas de Santos' en la basílica de San Lorenzo de El Escorial", *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 309-320.
- RIPA, C. *Iconología*, Madrid, Ediciones Akal, 2002.
- SÁNCHEZ DOMINGO, R. "El rito hispano-visigótico o mozárabe: del ordo tradicional al canon romano." *El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana*, San Lorenzo de El Escorial, RCU María Cristina, 2013, comunicación nº 11, pp. 215-236.
- RÉAU, L. *Iconografía de los Santos*, Madrid, Ediciones de El Serbal, 1996.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y MARTÍNEZ DEL VALLE, G.J. *Recuperación visual del Patrimonio perdido. Conjuntos desaparecidos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

JURISPRUDENCIA

Decreto Hispaniarum dioecesium de la Congregación para el Culto Divino y para la Disciplina de los Sacramentos dado el 17 de julio de 1988.

DE NUEVO CON ZURBARAN. EL ARTE Y LA ETERNIDAD

ONCE AGAIN ZURBARÁN. ART AND ETERNITY

José Gámez Martín
Academia Andaluza de la Historia
josegamezmartin@yahoo.es

RESUMEN

El eterno maestro de Fuente de Cantos "nos parecerá cada día más moderno", en certera expresión de Salvador Dalí. Sevilla quizá fuese la madre de esa eterna juventud, en ella acrecentó Zurbarán su arte, se convirtió en el pintor de las órdenes religiosas y de las autoridades, naciendo en torno a su figura la leyenda de "pintor del misticismo". En la comunicación se dan nuevos datos sobre la estancia sevillana del pintor en dos momentos cruciales de su vida. Se estudia el posible origen de su Purísima del Prado, a la que llamé la Inmaculada Bandarán, vinculándola con tierras extremeñas a través de la herencia de Celia Méndez, fundadora con el cardenal Spínola de las Esclavas Concepcionistas. Se analiza una pintura anónima de fiestas religiosas en el entorno de la catedral de alrededor de 1662, que denota en su abigarrada iconografía la influencia del maestro. Finalmente se reflexiona sobre cuestiones teológicas publicadas a consecuencia de la exposición Santas de Zurbarán.

ABSTRACT

The eternal master from Fuente de Cantos "may seem to us to be more and more modern", according to Salvador Dalí. Seville might have been the mother of that eternal youth and where Zurbarán enhanced his art. The fact that he had become the official painter of religious orders and authorities, gave birth to the legend of Zurbarán as "the painter of mysticism."