



ARQUITECTURA

XX JORNADA DE HISTORIA DE
FUENTE DE CANTOS

ARQUITECTURA

ACTAS
**XX JORNADA DE HISTORIA
DE FUENTE DE CANTOS**

ARQUITECTURA

ACTAS
XX JORNADA DE HISTORIA
DE FUENTE DE CANTOS



Fuente de Cantos, 2019

XX JORNADA DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

Fuente de Cantos, 9 de noviembre de 2019

PATROCINIO

Asociación Cultural Lucerna

ORGANIZACIÓN

Asociación Cultural Lucerna

Sociedad Extremeña de Historia

COMISIÓN ORGANIZADORA

José Lamilla Prímola

José Rodríguez Pinilla

Felipe Lorenzana de la Puente

COLABORACIÓN

Diputación de Badajoz

Ayuntamiento de Fuente de Cantos

Centro de Profesores y Recursos de Zafra

Colegio San Francisco Javier

IES Alba Plata

ARQUITECTURA. ACTAS XX JORNADAS DE HISTORIA

COORDINACIÓN Y MAQUETACIÓN

Felipe Lorenzana de la Puente (felilor@gmail.com)

© De la presente edición: Asociación Cultural Lucerna

© De los textos e imágenes: los autores

I.S.B.N.: 978-84-09-19309-7

Depósito Legal: BA-

TRADUCCIONES

Isabel Lorenzana García (isalg93@yahoo.es)

PORTADA

Fotografías de Felipe Lorenzana de la Puente

IMPRESIÓN

Gráficas Diputación de Badajoz

Fuente de Cantos, 2019

<http://jornadahistoriafuentecantos.jimdo.com>

ÍNDICE

Presentación XX Jornada de Historia

José María Moreno González..... 7

ARQUITECTURA. PONENCIAS

La arquitectura regionalista en Fuente de Cantos

Antonio Molina Cascos 11

Arquitectura vernácula y paisaje en la comarca de Tentudía, un binomio extraordinario para entender sus cortijos y casas de campo

José Maldonado Escribano 55

ARQUITECTURA. COMUNICACIONES

La arquitectura santiaguista en Calera de León. Del Gótico tardío al primer Neoclásico

Manuel López Fernández..... 83

La arquitectura bajoextremeña vista por Alexandre Laborde. La imagen arquitectónica en sus grabados

Miren Gardoqui Iturriarte 101

El edificio de la Escuela Normal de Maestros de Badajoz: Espacio pedagógico y aspectos arquitectónicos (1844-1900)

Carmelo Real Apolo 121

Arquitectura tradicional en Bienvenida, valor identitario y patrimonial

Francisco Javier Rodríguez Viñuelas 137

Bujardas en Fuente de Cantos

Manuel Molina Parra 157

OTROS ESTUDIOS LOCALES. COMUNICACIONES

Juan de Zurbarán, cuarto centenario de su nacimiento

Julián Ruiz Banderas..... 181

<i>Dos procesos del Tribunal del Santo Oficio de Llerena en Fuente de Cantos: el cura blasfemo y la curandera de hechizos</i>	
Joaquín Castillo Durán	209
<i>Algunos casos de Fuente de Cantos en el Archivo General de Indias</i>	
Pedro M. López Rodríguez	231
PERSONAJES CON HISTORIA, II	
<hr/>	
<i>Manuel Jesús García Garrido, romanista, jurista, maestro, diputado constituyente y rector</i>	
Federico Fernández de Buján y Felipe Lorenzana de la Puente	245
<i>Relación de autores</i>	291

JUAN DE ZURBARÁN, CUARTO CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

JUAN DE ZURBARÁN, FOURTH CENTURY OF HIS BIRTH

Julián Ruiz Banderas

jiruban@yahoo.es

RESUMEN: Con motivo del cuarto aniversario del nacimiento del pintor Juan de Zurbarán, aprovechamos esta ocasión para exponer algunas novedades y analizar algunos aspectos del contexto social, cultural y vital de este pintor malogrado. Nuevas obras aparecidas en los últimos cuatro años permiten a la crítica actual resolver un enigma por años mantenidos: la relación de su obra con la de su progenitor. Lejos del demérito que algunos críticos le adjudicaban, hoy contamos con trece lienzos razonablemente atribuidos que le sitúan en el registro amplio de los grandes pintores del XVII. W. B. Jordan, Peter Cherry y Odile Delenda, entre otros, han contribuido a definir las características de su pintura y a establecer un catálogo razonable. Y es probable que en años sucesivos podamos conocer obras nuevas de este pintor llerenense.

ABSTRACT: On the fourth anniversary of the birth of the painter Juan de Zurbarán, we take this opportunity to present some novelties and analyze some aspects of the social, cultural and vital context of this unsuccessful painter. New works that appeared in the last four years allow the current critics to solve a for years existing enigma: the relationship of his work with that of his father. Far from the discredit that some critics assigned to him, today we have thirteen reasonably attributed paintings that place him in the broad register of the great painters of the 17th century. W. B. Jordan, Peter Cherry, and Odile Delenda, among others, have contributed to defining the characteristics of his painting and establishing a reasonable catalogue. In addition, it is likely that in the years to come we can know new works of this painter from Llerena

Julián Ruiz Banderas

ARQUITECTURA

XX JORNADA DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2019

Pgs. 181-208

ISBN: 978-84-09-19309-7

I. DOS CUADROS INÉDITOS DE JUAN DE ZURBARÁN.



Hace algo más de un año la National Gallery de Londres presentaba, triunfalmente, su última adquisición: un excelente lienzo del llerenense Juan de Zurbarán: *Bodegón con limones en una canasta de mimbre* (Fig. 1)¹. Una obra que, aunque se conservaba en buen estado, fue estudiada y restaurada para su presentación pública en abril del 2018. Una pieza más de las trece que razonablemente podemos adjudicar a este pintor. Todas bodegones, pese a que consta que realizó obra religiosa.



Fig. 1: Juan de Zurbarán, *Bodegón con limones en una canasta de mimbre*.

¹ Procede de un coleccionista español que negoció su venta a través de Sotheby's. Leticia Treves, encuentra simbología religiosa en esta obra. El jilguero lo asocia con la pasión de Cristo. Los lirios y el agua son signos de pureza, alusivos a la Virgen. El cuenco de porcelana china de la dinastía Ming reaparece en otras pinturas tanto de Juan como de su padre lo que sugiere que estaba en su estudio. Para más detalles véase: https://www.youtube.com/watch?time_continue=463&v=K7Odotcw5_0; <https://www.facebook.com/thenationalgallery/videos/10160470482765557>; <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/juan-de-zurbaran-still-life-with-lemons-in-a-wicker-basket>.

La crítica afirma que estamos ante un cuadro de extraordinaria delicadeza y precisión, en cuyo centro se sitúa una de las típicas canastas de mimbre varias veces replicadas por el pintor, llena de limones recién cogidos, con ramas, hojas y ramilletes de flores diversas y dispersas: claveles, delfinios, rosas, lirios y un tulipán. Al lado izquierdo un jilguero se posa delicadamente en un recipiente de porcelana con agua en la que flota un lirio.

La maestría en los tratamientos de las texturas, tal como ya indicaron Jordan y Cherry, queda patente tanto en la gruesa cáscara de limón, en las delicadas flores, y en los brillos y reflejos... Una representación realista y cargada de dinamicidad compositiva.

Ciertamente, la aparición de esta pieza, así como otra adquirida en parecidas condiciones por el Museo del Prado², constituyen un importante avance para conocer la corta producción de este artista malogrado, pues su carrera apenas cursó con once o doce productivos.

El segundo cuadro (Fig. 2) desconocido, se pintó hacia 1643. Es un óleo sobre lienzo, 73 x 103 cm. similar a otro conservado en la Gösta Serlachius Fine Art (Finlandia). Ambas composiciones muy similares, salvo por la tonalidad de las uvas que en el cuadro finlandés es más rica. También difieren en la zona derecha: el cuadro finlandés representa un cardo mientras que en el del Prado, en su lugar aparece un panecillo, unas uvas y un plato de peltre con un búcaro de las Indias. Pero ambos lienzos muestran significativas coincidencias.

El gabinete de conservación del Prado estudió la relación de estos dos cuadros. En la página oficial se dice:

“Tras la manzana del extremo derecho del cesto se observa en la pintura del Prado una hoja de vid, mientras que en la finlandesa lo que se ve es un racimo de uvas. La radiografía muestra que en origen ese racimo de uvas también existió en nuestra obra, pero en un momento dado Juan de Zurbarán decidió variar la composición y sustituir esas uvas por la hoja. Eso indica que la composición finlandesa es previa. En cualquier caso, la copia o la repetición de motivos es algo frecuente en el mundo zurbaranesco, como muestran sendos bodegones de Francisco Zurbarán del Museo del Prado y del MNAC de Barcelona”.

² <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/zurbaran-juan-de/0601c98e-d9ae-40b2-aa91-5e82de55a0cb>. Véase también PORTÚS, J. *Museo Nacional del Prado, Memoria de Actividades 2016*, pp. 56-57.



Fig. 2 (A): Juan de Zurbarán, *Bodegón con granada y uvas*. Hacia 1643.



Fig. 2 (B): Juan de Zurbarán, *Bodegón con cesta de frutas y cardo*. 1643. Óleo de 74,5 x 106 cm. Gosta Serlachius. Finlandia.

Por tanto, con la réplica segunda, Juan de Zurbarán no pretende hacer una copia literal, sino compensar la parte izquierda del lienzo con el panecillo y el mencionado búcaro, de una forma más rigurosa a como lo hizo con el cuadro finlandés³. Estas dos obras nos permiten perfilar mejor el estilo y el talento artístico del joven pintor.

³ A la aparición de estos dos cuadros desconocidos se unen algunas exposiciones en las que sus obras han estado junto a las de su padre. De todo dimos cuenta en RUIZ BANDERAS J. "Noticias sobre la obra de Juan de Zurbarán", en LORENZANA DE LA PUENTE, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F.J. (Coords.) *Actas de la III Jornada de historia de Llerena*, Llerena, 2002, pp. 189-208. Además, en el 2015 se celebró la exposición del Thyssen: *Zurbarán, una nueva mirada*, en la que pudimos contemplar algunas obras de Juan de Zurbarán expuestas junto a otras grandes obras del padre. Fue asesorada por la investigadora Odile Delenda.

Se han hecho, por parte de los conocedores de su obra, algunos intentos para establecer un hipotético catálogo razonado, pues pronto el joven pintor supo crearse una personalidad diferente a la paterna y convertirse en uno de los autores de naturaleza muerta más singulares y dotados de las décadas centrales del siglo XVII, capaz, incluso, de crear escuela⁴. Al ampliarse su catálogo, podemos incluso establecer tres periodos aproximados en su corta carrera, tal como indica Letizia Treves:

1. Bodegones de formato pequeño con platos de frutas (1639-1640).

Son cuadros al óleo que no excedan los 70 cm de ancho ni los 50 de alto, pintados entre 1639-1640 (Fig.3). Hasta cinco lienzos podemos atribuirle. Casi todos en colecciones particulares, salvo el *Bodegón de limones*⁵. El primer lienzo del conjunto, conocido desde hacía varias décadas, el *Bodegón de uvas*, en soporte de cobre, muestra su firma con una calidad artística casi consumada.

Toda la crítica coincide en que estas piezas son excepcionales por su maestría, por la pincelada aterciopelada, corta y fina, por un lenguaje naturalista novedoso y personalísimo. Obras todas de minucioso modelado, con veladuras terrosas y sorprendentes efectos de volumen.

Muestran idéntica composición: el consabido plato de peltre o de plata peruana que centra la composición del cuadro bajo una contrastada y acentuada iluminación, con fondo negro y dispuesto sobre una mesa⁶ o repisa. El pintor no abandonará este formato pequeño, pues conservamos otro *Bodegón con membrillos, uvas, higos y ciruelas* fechado años después, en 1645, según P. Cherry, de iguales características, aunque de mayor evolución artística en las texturas y modelado.

El origen de estas obras tiene como primer referente al padre del artista, que introduce muchos bodegones en sus obras religiosas. Pero Cherry y

⁴ Por ejemplo, Odile Delenda afirma que muchos de los cuadros que se le atribuyen se deben a obra de taller o a seguidores. Incluso afirma que colaboró con otro pintor importante de bodegones: Pedro de Camprobín. Vid. DELENDA, O. *Francisco de Zurbarán: catálogo razonado*, Madrid, Fundación de arte hispano, 2010, vol. II, pp. 275-280.

⁵ CHERRY, P. *Dos importantes bodegones españoles del siglo XVII*, Alcalá Subastas, 2000, pp. 4-9. Adquirido en el 2000 por la Real Academia de San Fernando. Se ha dicho que recuerda por las texturas al bodegón paterno de las naranjas. Catalogado y autenticado por Peter Cherry.

⁶ El peltre es una aleación de zinc, plomo y estaño. Se popularizó en el siglo XVI para el menaje de familias acomodadas. Aparece en bodegones de diversas escuelas europeas, y en particular en la holandesa.

Jordan añaden también la influencia de bodegones importados de Italia o de Flandes, pues en Sevilla existía un importante comercio de pintura, con notables coleccionistas⁷.



Fig. 3: Juan de Zurbarán:

- *El bodegón de limones*. Óleo. 36,3 x 50,2. 1639. Real Academia de Bellas Artes San Fernando (arriba izda.).

- *Bodegón de manzanas*. Oleo 60x40. Madrid. Citado por Cherry. Col. Arango (arriba dcha).

- *El Plato de Uvas*. 1639. (28x36 cm.). Col. Lung, Burdeos. 1639 (abajo izda.)

2. Bodegones de formato medio con frutas, jarras y porcelanas (1640-1645).

2.1. Bodegones del chocolate.

El bodegón con servicio de chocolate firmado por Juan de Zurbarán en 1640 es el primer lienzo que se descubre de nuestro pintor (Fig. 4). Con él se establece otra categoría más compleja que incorpora diversos objetos relacionados con el servicio del chocolate.

2.2. Bodegones “expansivos”.

Se trata de dos piezas ya comentadas: el *bodegón finlandés* y el del *Prado*. (Fig.2) Ambos relacionan el estilo del joven Zurbarán con el arte napoli-

⁷ Como don Fernando Afán de Ribera, duque de Alcalá de los Gazules. Velázquez o Zurbarán pudieron ver obras de flamencos e italianos en la Galería del Prelado del Arzobispado de Sevilla.

tano y el caravaggismo de Luca Forte, tendencias que entraron prontamente en España y fueron conocidas en Sevilla. Son obras con un lenguaje barroco, novedoso en el mercado artístico sevillano. Pérez Sánchez considera magistral el tratamiento de las hojas y los frutos⁸.



Fig. 4: *El bodegón con servicio de chocolate*. Museo de Kiev. Firmado. 1640.

2.3. Bodegones de formato grande, con cestos de fruta y porcelanas chinas (1645-1649).

Son cinco bodegones -contando con el de Londres- de frutas diversas (Fig. 5), de ritmo medido, al modo de componer paterno o el de Van der Hamen. Pero más dramáticos aún por la disposición de los accesorios, según Pérez Sánchez. En estos lienzos se entremezclan las frutas en un cesto que aparece, con su tejido regular, en cuatro de estas obras. En estas pinturas Juan adopta fuertes efectos luminosos y los colores vivos de la fruta y el follaje contrastan con el entorno marcado y la oscuridad del fondo. Una luz lateral descendente resalta las texturas, la oxidación de la fruta partida, los desperfectos, la urdimbre de las canastas, las rugosidades, la lisura fresca y lozana de las frutas. También la pulida y brillante coraza de las granadas entreabiertas. El tenebrismo de este nuevo lenguaje caravaggista renuncia a la claridad escultórica paterna.

En el *Bodegón Várez-Visa* aparecen dos repisas simétricas y laterales, con granadas partidas, liliáceas y rosas sostenidas en jarra de fino cristal con agua, tratadas de una forma muy sensual, según Cherry.

En el de *la colección Masaveu*, un bernegal o jarra de boca ondulada sobre un plato de peltre, con agua.

⁸ PORTÚS, J. *Museo Nacional del Prado. Memoria de Actividades 2016*, pp. 56-57. Afirma que Juan supo desarrollar una personalidad pictórica distinta de la de su padre y convertirse en uno de los autores de naturaleza muerta más singulares y dotados de las décadas centrales del siglo XVII.



Fig. 5 (A): Juan de Zurbarán, *El bodegón con manzanas, membrillos y granadas*. 1643. Museo Nacional de Arte de Cataluña. Pertenece a este museo desde 1922.



Fig. 5 (B): Juan de Zurbarán, *Bodegón con cesta de manzanas y florero*. Óleo 81,3x 104,2 cm. Col. Várez-Visa. Madrid.



Fig. 5 (C): Juan de Zurbarán, *Bodegón con cesto de manzanas, albaricoques, membrillos, brevas, granadas y un bernegal*. 72 x 94. Col. Masaveu.



Fig. 5 (D): Juan de Zurbarán, *Bodegón con peras en cuenco de porcelana*. Óleo 82, 6 x 108, 6 cm. Art Institute of Chicago. c.1645.

II. UN PINTOR CON GENEALOGÍA.

Dice Peter Cherry⁹ que Juan de Zurbarán era un joven elegante, cultivado, y distinguido. Tan pagado de su condición social, que llegó a firmar como *Don Juan de Zurbarán*¹⁰, un pecado de vanidad propio de la edad para alguien que ejercía un oficio mecánico.

A los poetas, pintores, maestros de danza, y artistas, en general, se les negaba su condición de intelectual liberal. Esto explica el apoyo que literatos, músicos o pintores se mostraron entre sí. Los pintores alegaban constantemente la referencia evangélica de san Lucas, que, según la leyenda, hizo un retrato de la Virgen, argumento de peso para otorgarles un estatus social merecido.

Otros insignes pintores recurrían a la antigüedad, al mito del griego Apeles, pintor personal de Alejandro Magno. Esta aspiración a la distinción la aprendería Juan de su propio padre, que fue llamado, cual otro segundo Apeles, a ser pintor del rey, a Madrid, pese a que este lugar ya estaba reservado a Velázquez. Pero a Francisco de Zurbarán le cupo el honor, según Palomino, de ser reconocido como *rey de los pintores* por el propio monarca.

Aspirar a ser pintor en la Corte exigía excelencia, creatividad, oficio y una formación ajustada. En particular el conocimiento de la antigüedad y otros saberes humanísticos o religiosos. No cabe duda de que nuestro joven pintor aprendería todo esto en el taller paterno, amén de los gajes del oficio, como la

⁹ CHERRY, P. *El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, Fundación AIRTEL, 1999, p. 255.

¹⁰ CATURLA, M^aL. *Don Juan de Zurbarán*, Madrid, Ed. Imprenta y Editorial Maestre, 1957.

exportación de obras para que la producción artística no dependiera exclusivamente del encargo directo de un cliente¹¹.

Juan de Zurbarán nació en Llerena, una villa de cierta relevancia administrativa, comercial y cultural dentro del panorama peninsular. Con su sede de la Inquisición, ejerció como centro administrativo de la orden militar de Santiago, poseía excelentes recursos agrarios y un mercado semanal importante, además de estar geográficamente próxima a Sevilla. Esto explica que aflore en esta pequeña ciudad una nueva clase media burocrática a la que pertenecía María Páez Jiménez, la madre del pintor¹², de la que tenemos escasas noticias. Sí sabemos que cumplidos los 24 años recibe un legado hecho por María Páez Barrial¹³, parienta suya, viuda de Alonso Sánchez de los Puercos, personalidad importante en el mundo local, pues era regidor municipal perpetuo. Además, la primera esposa de Zurbarán era hija de Bartolomé Páez, un respetable zapatero honrado por sus compañeros de gremio y representante honorífico de las Hermandades de Veracruz y de la Concepción, que hizo un ventajoso matrimonio con María Jiménez de Silíceo. La madre de María tenía por ilustre ascendiente al mismísimo arzobispo de Toledo: Juan Jiménez Silíceo, que estuvo ligado a Llerena¹⁴.

Por esto pensamos que estos ilustres orígenes redundarían en el prestigio social de un pintor como Juan de Zurbarán, que vino al mundo el 19 de julio de 1620¹⁵. Puede que el nombre se deba a tan ilustre antepasado, el cardenal Silíceo, un hombre que se hizo a sí mismo y ocupó con tesón el puesto más prestigiado de la iglesia católica española y que llegó a ser tutor del mismísimo rey Felipe II.

¹¹ Francisco de Zurbarán exportó pintura a las Indias. Este hecho define mejor esa figura del artista burgués, con clientela en las Indias mediante intermediarios encargados de venderlas.

¹² Nació el 17 de diciembre de 1589. Le llevaba nueve años a su marido.

¹³ María Páez Barrial pertenecía a una importante familia local y que fue promotora y benefactora del convento de San Sebastián de la orden franciscana.

¹⁴ Eminente prelado que estudió las primeras letras con los franciscanos de Santa Elena, entre Llerena y Villagarcía, villa ésta en la que nació. Con el tiempo alguna religiosa emparentada con él ocupó cargos importantes en el Convento de la Concepción, dignidad reservada a personajes con cierto lustre social.

¹⁵ 19 de julio 1620. Llerena. Acta de Bautismo del primer hijo de Francisco Zurbarán y María Páez. Juan de Zurbarán fue bautizado en la Iglesia de Santiago, en Llerena, el 19 de julio de 1620, siendo su padrino Lorenzo de Silva.

Y aunque Francisco de Zurbarán se casa con una mujer que pertenece a la pequeña burguesía local¹⁶, ya en 1617, Francisco de Zurbarán se entera, a su vez, del proceso de las pruebas del Duque de Uceda, Juan de Salazar y el de su hermano Alonso, insigne inquisidor, para ser reconocidos como nobles. Desde entonces Francisco usa este apellido, heredado de su madre y lo emplea siempre...Con el tiempo también lo hará su hijo Juan.

La familia vivirá los primeros años en la calle Escavias¹⁷. Pero el nacimiento de otra hermana de Juan, Isabel Paula, en 1623, que lleva el nombre de la madre de Zurbarán y de las tías paternas y maternas, coincide casi con la muerte de María Páez Jiménez, el 7 de septiembre, tras las secuelas, quizás de un aciago parto. Unos meses antes, su tía materna Isabel Páez, se casó en la iglesia de Santiago: oficio celebrado por su hermano Francisco Páez. Enterrada en esta iglesia, el registro indica que fue sepultada en la tumba número catorce. La esposa de Zurbarán murió con 34 años¹⁸.

Siguiendo la costumbre, Francisco de Zurbarán realiza un nuevo connubio y emparenta con otra familia acomodada de la localidad, ligada al mundo indiano. García de Morales, hermano de Beatriz de Morales, murió en Cartagena de Indias, ciudad a la que había emigrado a finales de los siglos XVI. Perteneció a ese sin fin de extremeños y llerenenses que emprenden la marcha a las Indias para mejorar estado y condición. En particular ejerce como mercader y tenemos noticias de que prosperó en aquellas tierras pues Manuel Santos de Saldaña, vecino de Sevilla y su albacea, cede en su nombre a Francisco de Zurbarán y Beatriz de Morales, su esposa, Leonor y Juan de Morales, una renta

¹⁶ Consta la partida de bautismo de una hija de Francisco de Zurbarán y María Páez, que se llamó María. Siendo su padrino el presbítero de la villa de Llerena, Francisco Páez, hermano de la esposa del pintor.

¹⁷ Juan, sus hermanas María e Isabel Paula, los abuelos maternos: Bartolomé Páez y María Jiménez Silíceo, quizás también sus tíos maternos: Francisco Páez e Isabel. Sobre el uso del apellido Salazar, María Luisa CATURLA lo refiere en la obra citada, en la p. 19. Caturla publica en 1949 la historia de este personaje, Juan de Salazar. Por otra parte, Luis GARRAÍN VILLA dice que la calle Escavias lleva este nombre en honor a Luis Ezcavias, (este es el apellido tal como consta en determinados documentos de la época), contador de Felipe II, que tuvo casa o palacio en la misma, esquina con la calle Santiago. Vid. *Llerena, sus calles, historia y personajes*, Badajoz, SEH, 2010. En 1621 consta documentación del pago por parte de Francisco de Zurbarán, como impuesto (1460 maravedíes), por la casa de su suegro, Bartolomé Páez.

¹⁸ Archivo Parroquial, Llerena, Libro 1º de Defunciones de la Iglesia de Santiago, f. 154. DELENDA. O. y GARRAÍN VILLA, L. (1994).

anual de 7.199 maravedís (212 reales) por una fundación de misas impuestas sobre su casa de Llerena...

Por tanto, antes de finalizar el año de 1625 los hijos de Francisco tienen una nueva madre. Por eso los primeros recuerdos del joven pintor estarían ligados a un nuevo hogar, sito en el *Portal de la fruta*, en la Plaza mayor de la villa. Este espacio conoció una profunda remodelación unas décadas antes: se amplía, se modifican los soportales del Pan y de la Fruta, se construye el nuevo consistorio, con la Alhóndiga y la Carnicería...¹⁹.

Los años más tiernos de Juan transcurren en la denominada *Casa de Morales*, donde el padre ubicó su taller. Lugar privilegiado y observatorio de la vida local, donde discurrían los mercados del martes, con sus puestos o tenderetes, la feria de San Mateo, los actos solemnes de los Autos de Fe, las comedias o teatros, las conmemoraciones de los días geniales o festivos²⁰, con sus juegos de caña o corridas de toros, los actos procesionales o las ceremonias luctuosas de los entierros en la Iglesia de la Granada. También lugar de encuentros en los aledaños de la nueva fuente, instalada en 1626, y diseñada por su padre, por mandato de la Ciudad.

Es posible que estos orígenes, la mentalidad de cambio que se da en el medio artístico, unido al éxito que tiene su padre como pintor en Sevilla, y a la formación esmerada que le proporciona, expliquen ese afán de emulación y de superación artística.

Juan de Zurbarán buscará, como hemos dicho, un hueco artístico mediante pequeños bodegones donde se observan estas ideas reivindicativas del oficio y ese afán de distinción. Afirma Peter Cherry que existen códigos culturales en sus primeros cuadros, al referirse a otro lienzo del artista llerenense, el *Plato de frutas con jilguero* (Fig. 6), y dice:

¹⁹ Véase *La Plaza Mayor de Llerena* <https://www.youtube.com/watch?v=F6sL8Lygusc>.

²⁰ Véase RUIZ BANDERAS, J. "Juan de Zurbarán facie", *Revista de Fiestas*, Ayuntamiento de Llerena, 1998, p. 51. Hasta 1624 Beatriz de Morales era la esposa legítima de Francisco de Benavente. Ese año otorga una escritura en presencia y con licencia de su marido en Llerena, el 26 de febrero. Por otra parte, consta el pago de una fundación perpetua de misas en la iglesia mayor para el reposo del alma de su hermano que ha muerto en Cartagena de las Indias. Antonio Gómez de Vera, presbítero de Llerena declara que García de Morales había donado, por fundar una capellanía a Beatriz de Morales que fue la esposa de Francisco de Benavente, difunto, y actualmente lo está con Francisco de Zurbarán.

“Juan compara su propia representación con un fabuloso cuadro de uvas realizado por el pintor griego clásico Zeuxis, las cuales fueron representadas de manera tan realista que los pájaros intentan picotearlas”²¹.

Alude así a la conocida leyenda de Zeuxis y Parrasio. Mito muy usado por los pintores de bodegones para elevar la condición social de su arte.



Fig. 6: Juan de Zurbarán, *El plato de frutas con pardillo*, 42 x 57 cm. 1640. Museo Nacional de Arte de Cataluña.

III. EL BODEGÓN COMO ESPEJO DE LAS NUEVAS COSTUMBRES.

En 1640, con solo veinte años, Juan de Zurbarán pinta un cuadro sorprendente: el denominado *Bodegón con molinillo de chocolate* (Fig.7) del Museo de Kiev. Un lienzo muy especial que afecta al destino del propio pintor y esconde una lectura secreta, según los especialistas de este museo²². Parece ser que este cuadro fue rescatado de forma misteriosa a finales del siglo XIX, pero hasta 1916 perteneció a un coleccionista de San Petersburgo. En principio se atribuyó

²¹ CHERRY, P. Op. cit., p. 256.

²² MATSELO A. y HONCHARENKO A. Ver documental <https://www.youtube.com/watch?v=GTjbTSIk5V0>. Este museo ucraniano acoge la tercera colección artística más importante del mundo post-soviético. Anastasia Matselo afirma que este cuadro se ejecutó de manera laboriosa, lenta, con diversos tipos de pinceles, con un procedimiento de secado lento...

a Francisco de Zurbarán²³. Pero hace escasas décadas se comprobó, tras su limpieza y un detallado estudio, que la autoría se debe al pintor de Llerena²⁴.



Fig. 7: Juan de Zurbarán, *Bodegón con servicio de chocolate*, 1640. Detalle. Museo de Kiev.

A primera vista aparecen, a la izquierda del lienzo, una jarra cerámica de agua, otra plateada con leche y entre ella una taza boca abajo de porcelana. Delante, un gran cucharón de plata y un molinillo para batir chocolate. En el centro una caja de madera circular, como las que se usaban para embalar la pasta de chocolate en el siglo XVII, y sobre ella, en semi-penumbra, se observa un paño, a modo de servilleta, y una jícara o cuenco de calabaza lacada y decorada, que se percibe mal. En la parte derecha un plato de peltre o plata que sostiene otra taza similar a la descrita, pero bocarriba.

La luz del lienzo se degrada hacia el fondo y genera tres planos de profundidad: el primero con el *contraposto* del molinillo y del cucharón, el segundo con las jarras, plato y tazas iluminadas y el tercero por los citados objetos

²³ JORDAN, W.B y CHERRY, P. *El bodegón español, de Velázquez a Goya*, Catálogo de la National Gallery, Ediciones El Viso, Madrid, 1995, p. 106. Este bodegón mantiene un formato mayor. Sus medidas son 48 cm x 75 cm. Se le han atribuido también otros cuadros similares: casi todos de menor calidad artística. Peter Cherry sugiere que estas obras pueden ser debidas a pintores del género, que siguen este modelo innovador: Por tanto, el joven pintor crea una tendencia temática por su impacto sofisticado.

²⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, A. *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Museo del Prado. Catálogo, 1983, p. 91. Pérez Sánchez relaciona el cesto de manzanas del MNAC de Barcelona con Van der Hamen. Pero hoy sabemos que es un cuadro de Juan de Zurbarán. Se le atribuyen a Juan de Zurbarán otros bodegones con la temática del chocolate. Por ejemplo: *El bodegón Cambó*, (en la colección Caralt), similar al de Kiev y otro *Bodegón con plato y caja* de una colección privada en Barcelona. Y aún otro del Museo de Besançon. Pero el único firmado es el de Kiev. Todos, a excepción del *Bodegón Cambó*, de dudosa atribución, pues contrastan mucho con las calidades, dibujo y composición.

en semi-penumbra: paño, jícara y caja de madera. Sobre un fondo gris y oscuro estos enseres reposan sobre una mesa o plinto cercanos a una ventana desde la que incide una luz diurna diagonal que origina brillos metálicos y cerámicos. Se perciben los reflejos de las tazas en la jarra y platos metálicos, la acción de la luz sobre los líquidos de las jarras y el reflejo lacado de la jícara o la luz dorada de la caja de madera.

Juan de Zurbarán expone unos objetos comunes y distinguidos del menaje característico de su tiempo: jarras tradicionales, como la blanca alcarraza de agua²⁵. La jarra de plata de las Indias, junto a la caja de madera que contiene la pasta de chocolate. Así como los otros objetos auxiliares: el molinillo de madera, la jícara lacada, plato y cucharón... Las tazas de porcelana provienen de ese comercio triangular que se mantiene entre Filipinas, las propias Indias Occidentales y Europa, a través del *Galeón de Manila*. Es porcelana china de la *dinastía Ming*²⁶.

¿Pero qué propone el joven pintor? ¿Anticipa, quizá, una invitación especial para dos personas como se ha llegado a decir? ¿Es el preámbulo a una cita cortés, amistosa o un agasajo? Los entendidos dicen que, tras esta obra, de gran talento, se encubre un importante misterio... Este cuadro, como otros bodegones del XVII, oculta un sentido simbólico. Algo que es tópico, ya, en los bodegones de nuestro pintor.

Estos objetos se muestran cohesionados de manera intuitiva, como afirman Jordan y Cherry²⁷, cercanos al naturalismo italiano, y muestran la personalidad, sofisticación y amaneramiento social del joven Zurbarán. Cherry ve maestría en los reflejos luminosos de la plata y la porcelana, que descubren a un dibujante diestro en las perfectas elipses de la boca de los jarros y en otros elementos compositivos. Este cuadro pudo generar un fuerte impacto entre los pintores sevillanos del género²⁸. Pero, sea así o no, estamos ante un bodegón representativo de cierto lujo aristocrático, ejecutado por un jovencísimo pintor que se opone al estilo paterno, más místico, buscando una distancia necesaria para abrirse hueco en el difícil mercado del arte sevillano.

²⁵ La importancia de estos enseres se debe a una cultura del agua que sigue viva en el siglo XVII.

²⁶ La porcelana prestigiaba a toda familia noble o burguesa. Se importaban las series azules y blancas o de carraca, elaboradas en la época del emperador Wan Li de la dinastía Ming, Los alfares se situaban en la ciudad de Jingdezhen. Las Compañías de Indias suministraron a los artistas chinos modelos europeos.

²⁷ JORDAN, W.B y CHERRY, P. Op. cit., p. 106.

²⁸ CHERRY, P. Op. cit., pp. 255-257

La temática novedosa del chocolate, un alimento introducido en España y Europa, es otra muestra de la originalidad y creatividad del pintor. En el cuadro se exponen los útiles apropiados para el consumo específico, tal cual, como se efectuaban en los ritos originarios aztecas. La vajilla típica española se adapta a estas costumbres, modificando sólo el uso de las porcelanas, aunque mantiene la jícara (del náhuatl "xicalli") que permitía su remoción en caliente con el molinillo de madera. La bebida solía servirse en una especie de bandeja especial denominada mancerina. Su consumo se constituyó en un rito propio de nobles, y burgueses e incluso entre las diversas jerarquías religiosas²⁹. Un alimento de *ida y vuelta*, un producto del comercio triangular que se comercializa en la denominada *cuarta globalización* de la modernidad, coincidiendo con los inicios del capitalismo global. A tal moda se unirán otros alimentos novedosos y excitantes: café, tabaco, té, coca. Consumo que supone un auténtico choque cultural por la apropiación de un producto gastronómico, con usos, ritos, símbolos y contenidos religiosos propios de una cultura extraña.

La temática del chocolate tuvo extenso discurso en la pintura y en la literatura del momento. Se escribieron diversos tratados para su uso y praxis litúrgica que ayudan a entender bodegones como el que tratamos. El quebranto del ayuno, motivo desarrollado por doctores³⁰ y teólogos, dirimía si su consumo rompía o no el ayuno o si su ritual era una costumbre pagana o sacrílega. Eludirlo conllevaba licencia, permisividad, o degeneración, según afirma Claudio Ferlan³¹.

Estos curiosos tratados religiosos establecen también excepciones, condiciones y dispensas, tanto en caso en la enfermedad como en otras situaciones especiales³².

²⁹ NORTON M. "Chocolate para el imperio: la interiorización europea de la estética mesoamericana", *Revista de Estudios Sociales*, 29, abril 2008. Se plantean algunas teorías antropológicas, funcionalistas o culturales sobre el gusto por el chocolate y la colonización. Demuestra que el uso y conocimiento del chocolate en Europa se debe a los españoles y que precede al del café. Habla de la primera globalización moderna que surge con el comercio triangular.

³⁰ GRAS CASANOVA M^a.M. "Una peligrosa tentación. La controversia sobre el chocolate en la España de los siglos XVII al XIX", *Historia y Sociedad* (Univ. Ncnal. de Colombia), n^o 8, 2002, pp. 129-148.

³¹ FERLAN C. *El ayuno eclesiástico en el tiempo del Concilio de Trento*, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico https://www.academia.edu/5774041/El_ayuno_eclési%C3%A1stico_en_el_tiempo_del_Concilio_de_Trento.

³² SIMÓN PALMER, M^a C. "El impacto del Nuevo Mundo en los fogones españoles", *Altroceano, Rivista sulle migrazioni*, Udine. Monográfico: *L'alimentazione come Patrimonio Culturale dell'Emigrazione nelle Americhe*. A cura Silvana Serafin e Carla Marcato.

Los bodegones con servicio de chocolate muestran este encuentro cultural de la cocina híbrida española con la americana³³. Un motivo de litigio entre eruditos y curiosos que visitan las Indias y mantenían algunas prevenciones sobre su consumo.

Pero el furor y la fruición que causó un alimento tan codiciado fueron tratados también por los grandes escritores del Siglo de Oro. Y en particular por un desconocido autor, el Capitán Castro de Torres, que publica un *Panegírico al Chocolate* en el año 1640, en 51 octavas. En la estrofa XIV dice³⁴:

“Hombres de letras son los que lo beben
Los hombres ricos son los que lo comen
Que ignorantes y pobres no se atreven
Que estas grandezas por su puerta asomen
En jícaras de oro se lo lleven
A los reyes; los príncipes lo tomen
Participen los nobles cortesanos,
A cuitados se niegue y a villanos”.

Pero entre estos tratados el más famoso fue el del médico ecijano Colmenero³⁵ que fue escrito en 1631 y traducido a varios idiomas. Colmenero cuenta las virtudes medicinales que tiene esta bebida. Afirma que es un alimento medurado, medicinal y equilibrado apto para todas las personas. Niega que sea un alimento opulativo e informa sobre cómo lo preparan en Indias. Cita proporciones e ingredientes: los chiles diversos, la canela, azúcar, pipas de calabazas molidas, el anís, las orejuelas (flores), la vainilla, almendras y avellanas tostadas, macazuchil, etc.

³³ Entre los tratados que hemos consultado, todos disponibles en cualquier buscador de Internet, destacamos: MARRADÓN, B. *Diálogo del uso del tabaco, los daños que causa, etc. y del chocolate y de otras bebidas*, Sevilla, 1618; CASTRO de TORRES, M. *Panegírico del chocolate, por el capitán...*, Segovia, 1640; LEÓN PINELO, A. (DE) *Cuestión moral. Si el chocolate quebranta el ayuno eclesiástico*, Madrid, 1693. LAVEDÁN, A. *Tratado de los usos, propiedades y virtudes del tabaco, café, té y chocolate*, Madrid, 1796.

³⁴ CASTRO DE TORRES, *Panegírico del Chocolate*, Ed. limitada a veinte ejemplares a cargo de Manuel Pérez de Guzmán, Sevilla, 1887.

³⁵ COLMENERO DE LEDESMA, A. *Curioso tratado de la naturaleza y calidad del chocolate*, Madrid, 1613. En este tratado afirma que se puede consumir hasta mayo, pero no en verano, aunque su uso de hacía tanto en caliente como en frío. Todas sus teorías se fundamentan en el conocimiento directo que tuvo del producto y su modo de elaboración al residir en territorios Incas.

IV. CERÁMICA Y COMERCIO GLOBAL EN LA OBRA DE JUAN DE ZURBARÁN.

La moda de chocolate junto a la aparición de diversos y variados cuencos cerámicos y de porcelana en los cuadros de Juan de Zurbarán (Fig.8), muestran el importante proceso histórico globalizador que protagonizaron Portugal y España en la modernidad.³⁶ Carmen García Ormaechea³⁷ afirma que las porcelanas eran objetos con un profundo sentido espiritual basado teoría de los cuatro elementos del Tao y que formaban parte de un ritual culto y simbólico: el vacío (yang) y lo sólido (ying). Ya desprovistas de su significado contextual, la porcelana fue objeto de consumo por parte de las élites hispanas³⁸ y su carácter distintivo iba unido a este afán de posesión y de uso. Desde Filipinas una clase comercial hispano-asiática se encargaba de enviarla a Nueva España, en el famoso *Galeón*, que poco a poco se iba llenando hasta su salida de junio: tardando meses en llegar a Acapulco. Por el nexo del comercio triangular, Nueva España es el enlace que une a la porcelana china, las lacas japonesas y otros productos con la corona española³⁹. Las capturas de caracas portuguesas o españolas por parte de los barcos ingleses u holandeses responden a esta competencia comercial por un producto que generaba numerosos beneficios.

³⁶ PLEGUEZUELO, A. "Regalos del Galeón. Las porcelanas y las lozas ibéricas", en *Filipinas puerta de Oriente: de Legazpi a Malaspina*, Museo de San Telmo, San Sebastián, 22 de noviembre de 2003-18 de enero de 2004. Coord. por Alfredo J. Morales. Marco Polo la descubre en la China de Kublai. Los venecianos la denominaban *porcelle*, por su parecido a las conchas marinas. Pero los turcos la conocieron antes y exportaron porcelana de imitación. La fascinación que causaba duró hasta el siglo XVIII, aunque era un producto de lujo exclusivo de los más altos estratos.

³⁷ GARCÍA-ORMAECHEA QUERO, C. "Arte extremo oriental. Porcelana china", *Artigrama*, 18, 2003, pp. 231-25.

³⁸ JUNCO R. y FOURNIER P. "Del celeste imperio a la nueva España: importación, distribución y consumo de la loza de la china del periodo Ming tardío en el México virreinal", en *La Nueva Nao: De Formosa a América Latina*. Taipei, Kaun Tang Int, Publication, 2008. El galeón de Manila conectaba la producción en *Jindezén* que va a dar salida a los productos asiáticos que llegan a la corona española a través del puerto de Acapulco. Por rutas terrestres llegaban a Veracruz y embarcan hacia Sevilla. Estos productos eran diversos: almizcle, algalia, benjuí, seda, tafetanes, brocados, especias, cacao...

³⁹ CABAÑAS, P. y TRUJILLO, A. *La creación artística como puente entre Oriente y Occidente*. Grupo de Investigación Complutense Arte de Asia. 2012.

No hay que olvidar la afluencia también de la cerámica holandesa en los mercados ibéricos, así como el desarrollo local de la cerámica de Talavera, Manises o Alcora. Todas responden a esa necesidad de competir con un producto de primera calidad como es la porcelana china.



Fig. 8: Juan de Zurbarán, *Bodegón con limones en una canasta de mimbre*, detalle. National Gallery, Londres.

Pero Sevilla, como centro comercial mundial, conoció también la afluencia de ceramistas de diversas latitudes y de otras zonas de España, a la par que mantenía un desarrollo propio local de cerámica autóctona. Así los genoveses crearon una escuela de loza delicada que pretendía imitar a la porcelana china.

A su vez, la producción cerámica repercutió en las propias colonias. Por ejemplo: se incrementa la venta de los *barros de Indias* y la cerámica de Puebla, en México. Un barro cocido que tenía distintas funciones y que se mostraba en diversas zonas de las casas distinguidas: aparadores, estanterías, mostradores, escaparates...Su posesión era signo de refinamiento y distinción.

Un ilustrado florentino, Magalotti, en una obra epistolar, explica mejor que nadie el uso y significado de estos barros perfumados procedentes de las tierras americanas⁴⁰, pues su uso se extendió a toda Europa por el comercio con Sevilla, a la que llegaban ejemplares muy hermosos y en cantidades profusas. Los búcaros tenían formas graciosas, pulidas o bruñidas, decoradas con

⁴⁰ MEGALOTTI, L. *Lettere odorose*, Venecia, 1695. Son tierras rojas o negras sometidas a betunes o a ahumados y que le dan una aroma peculiar. Las tierras de México (Guadalajara) son más aromáticas que las de Chile y las de Natán superan a todas. En Chile son confeccionados por monjas clarisas.

hilos de oro... Se utilizaban como regalos en enfermedad⁴¹, en bodas, en nacimientos. Incluso como adorno en collares, pendientes y pulseras con cintas. Guardados en cajas de maderas se aromatizaban con esencias de azahar, naranjo o ámbar para afirmar su condición odorífica o medicinal (Fig. 9).



Fig. 9: *Naturaleza muerta con un tazón de chocolate*, c.1640. Museo de Besançon.

Bodegón atribuido a Juan de Zurbarán, en el que observamos un búcaro de India en la parte derecha.

Además, Natacha Seseña⁴² explica otro uso característico de estos barros: la bucarofagia o vicio de comerlos por parte de las damas, para causar opilación y retrasar la regla, dando palidez y morbidez a la piel. Pensándose que eran anticonceptivos o que prevenían ciertos envenenamientos.

Por otra parte, Pleguezuelo⁴³ nos aclara bien el uso, significado y función de determinados barros para beber agua como los que observamos en los bodegones de Juan de Zurbarán. Particularmente las alcarrazas de greda (Fig. 10).

⁴¹ Son conocidas diversas obras en las que se ofrecen búcaros o *brinquiños* a los príncipes o princesas niñas, tal como sucede en las *Meninas* de Velázquez.

⁴² SESEÑA N. *Sobre el vicio del barro*, Madrid, Eds. El Viso, 2009. La ingesta de barro se introduce como costumbre en las tierras del Al Andalus. Lope, Quevedo, Zabaleta y otros escritores aluden a esta costumbre de las damas y satirizan su uso. Era una moda portuguesa, pues Estremoz, centro cerámico del Alentejo, era famoso por unos barros de olor parecidos a los de Indias y muchos nobles y monarcas españoles los conocían y los consumían.

⁴³ PLEGUEZUELO, A. "Cerámicas para agua en el barroco español: una primera aproximación desde la literatura y la pintura", en *Ars longa: Cuadernos de Arte* (Univ. de Sevilla), 9-10, 2000, pp. 123-138. Una ciudad, con largos estíos, desarrolló una cultura del agua desde el medioevo. Agua mezclada a veces, con frutas o bebidas de hielo. En la Alameda de Hércules, según obra gráfica del siglo XVII, se pueden observar puestos con bateas para encastrar las alcarrazas o vasos en los puestos del agua. Es una tarea propia de aguadores y azacanes que la venden con carrillos de manos, con el cántaro al hombro o en copas de vidrio que hacían tintinear.



Fig. 10: Juan de Zurbarán, Alcarraza de greda. Detalle del *Bodegón con servicio de chocolate*.

La palabra alcarraza (del árabe, *pellizcar*) define a un recipiente que da al agua frescor por la porosidad del material, proporcionando un grato olor. La alcarraza con asa acanalada, y con la clásica decoración en todo el cuerpo oval de abullonamientos característicos de la cerámica trianera del este periodo que se retrotrae al pasado almohade. Mostraban una amplia decoración en forma de bullones, pellizcos, gallones, coronitas, zigzag, líneas inclinadas, etc. y responden a una función práctica: conservar el agua fresca por la transpiración de estos barros finos vidriados.

Una de estas piezas la podemos observar en el *Bodegón de Kiev*. Presenta un cuello cilíndrico con estructura rizada y embocadura, y está decorada con triple moldura. Tiene un asa acanalada con extremo inferior resaltado. Este tipo de cerámica de paredes finas, y arcilla blanca trianera se perpetúa hasta el siglo XVIII⁴⁴ y se observan o también en diversos cuadros de Velázquez, Zurbarán⁴⁵ o Murillo. Responden a una cultura refinada, como la andaluza o la sevillana, obsesionada por el agua: cultivos, administración, escasez y uso en jardinería, baños, etc.

⁴⁴ AMORES CARREDANO, F. y LÓPEZ TORRES, P. “Las cerámicas finas -alcarrazas blancas- de Sevilla en la Edad Moderna: la expresión barroca de una tradición almohade”, en *Estudios de Prehistoria y Arqueología. Homenaje a Pilar Acosta Martínez*, Universidad de Sevilla, 2009, p. 563. La arqueología demuestra que este tipo de producción sevillana se desarrolla aún más en los siglos modernos. Un tipo de cerámica que compite con la italiana o portuguesa. Todas conviven con la producción autóctona medieval porque incorporan la influencia americana y asiática de la porcelana china o de los barros olorosos de las Indias.

⁴⁵ RODRÍGUEZ VIÑUELAS F.J. “La cerámica en la pintura de Zurbarán”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. y SEGOVIA SOPO, R. (Coords.) *Zurbarán, 1598-1664. 350 aniversario de su muerte. XV Jornada de Historia de Fuente de Cantos*, Badajoz, 2015, pp. 223-243.

El bernegal del *Bodegón Masaveu*, (ver Fig. 5) es otro objeto peculiar que adquiere aquí carácter casi de utensilio suntuario, pues su forma recuerda a los vasos que se hacían de plata y solían darse como premios en concursos literarios o fiestas florales. Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua*, afirma que un bernegal es un vaso tendido para el agua, y que su nombre procede del árabe: *herr*, que significa tierra. Aunque afirma que este tipo de vasos se hacen también de plata o de cristal. Por eso Cristina Esteras afirma que estas piezas son imitadas de las de platería⁴⁶.

V. DANZA Y TEATRO. PINTURA Y ESCLAVOS.

Cumplidos los veinte años, el joven pintor trabajaba todavía en el taller paterno, pero buscaba su lugar en el mundo artístico sevillano. Juan de Zurbarán recibió una esmerada educación artística y académica. Hacía algunos pinitos poéticos, asistía a la escuela de danza de José Rodríguez Tirado, en el barrio de Santa Cruz, cerca de su casa, en el Callejón del Alcázar; además se relaciona con lo más granado del medio social sevillano, que pasaba por el taller paterno... No dudamos que asistiría también a las representaciones teatrales que tenían lugar en el *Teatro de la Montería*, en el interior de los Reales Alcázares de Sevilla que se empezó a construir a finales de 1625, sustituyendo en parte, al *Corral de Doña Elvira*, ubicado cerca de la Calle Jamerdana.

A esta calle se traslada el pintor tras su casamiento, en 1641, con Mariana de Quadros, hija de Jorge de Quadros. Matrimonio, que afirma Cherry⁴⁷, fue muy ventajoso y espectacular por la cuantiosa dote recibida en joyas y en plata. En tal caso el pintor siguió las mismas pautas que su padre, al casarse.

De su yerno sabemos que fue padrino de una de las hijas de Murillo⁴⁸, y era un procurador o abogado de la Real Audiencia de Sevilla, rico y bien relacionado, capaz de dar a sus hijas una dote elevada. Consta en algunos documentos relacionados con donaciones al rey, junto a una serie de comerciantes

⁴⁶ ESTERAS MARTÍN, C. "Sobre bernegales mexicanos del siglo XVII", en RIVAS CARMONA, J. *Estudios de platería San Eloy 2004*, 2004, pp. 147-164. Algunos bernegales llevaban dentro un antídoto contra el veneno: la piedra bezoar, engastada con molduras de metal. Es una piedra de origen animal formada por restos orgánicos. Se ha demostrado que estas piedras eran un buen antídoto.

⁴⁷ CHERRY, P. Op. cit., p. 255. Cherry da cuenta de toda la documentación conocida sobre el pintor. En particular en el apéndice de esta obras, pp. 547,548 y 549.

⁴⁸ LÓPEZ GUTIÉRREZ, AJ y ORTEGA LÓPEZ, J. "Los Esteban Murillo: una familia de feligreses en la parroquia de Santa María Magdalena", en *Cartografía murillesca. Los pasos contados*, Sevilla, Eds. Beltrán y Quiles, 2017. El matrimonio bautizó dos hijos en la parroquia de Santa María Magdalena. La primera fue una niña, María, bautizada el 24 de marzo de 1646, y apadrinada por Jorge de Cuadros.

de origen extranjero⁴⁹. La documentación aludida da pistas sobre el uso que hizo Juan con la dote de su esposa. Es posible que llevara un nivel elevado de vida, y que despilfarraba gran parte del dinero. El matrimonio tuvo dos hijos, y el mayor se llamaba pomposamente Francisco Máximo.

Vemos así a un pintor inserto en el mundo social elevado de la ciudad, danzarín, con habilidades literarias. Así lo cuenta en 1642 el maestro sevillano Esquivel Navarro, autor de un tratado de danza muy entretenido que nos da una idea de cómo era la escuela de Tirado, a la que solían asistir Juan, junto a otras personas de la burguesía ciudadana (escribanos, mercaderes, pintores...) o de la nobleza.

Hidalgos y burgueses recibían clases porque danzar era una parte del currículo que toda persona distinguida y educada, como saber montar a caballo, pintar o escribir⁵⁰. Así lo afirma Esquivel, que en las escuelas se debe aprender:

“... cortesía, aliño, compostura, y bien hablar, y a ser capaces de muchas materias: porque los que están en Escuelas, mientras no se danza, se habla de la destreza de las armas, de la Gramática, de la Filosofía, y de todas las demás habilidades que los hombres de buen gusto profesan; Ha habido muy pocos que dancen, que no hayan frecuentado las armas; Y por eso el danzar y juego de armas los tengo por hermanos, porque ambas cosas en un sujeto se dan muy bien las manos”.

Las escuelas abrían por las tardes, anocheciendo, pero en verano el horario se retrasaba. Cada maestro estipulaba el pago y su forma. Los discípulos más diestros solían iniciar las prácticas mediante una danza llamada el *alta*. Después se bailaba *pavana*, *gallarda*, *folias*, *danza del rey*, *el villano*, *la chacona* y *canarios*, etc.

Una práctica al uso era que maestros sin fundamento, enseñaran danza en bodegones o tabernas y a bajos precios, algo que censura Esquivel. Y también afirma que no debían aprender danza:

“... negros, y otros hombres de baja suerte, que quieren honrar sus personas, y sustentarse, y dar lucimiento a ellas con el Danzado, en descrédito del

⁴⁹ EBERHARD CRAILSHEIM, *The Spanish Connection French and Flemish Merchant Networks in Seville (1570-1650)*, BÖHLAU, 2016.

⁵⁰ ESQUIVEL NAVARRO, J. *Discurso sobre el arte del danzado*, Sevilla, 1642. En Sevilla las escuelas de danzas promovían la competencia mediante *retos* o *hayas*, unos juegos a modo de duelos que se pagaban en metálico con su protocolo escrito y firmado y con padrinos. El público asistía a estos retos y juegos. El manual de Esquivel pretende fomentar la cortesía, decoro, educación, saludo, el respeto. Los maestros solían ser severos, galanes, metódicos y corteses. Enseñaban con la música del instrumento. Debían estar formados, sabiendo enseñar también a las mujeres.

Arte, y de los que lo enseñan legítimamente. Entran en las Escuelas muchos hijos de Caballeros y Señores, así a ver, como a enseñarse, por lo cual si yo fuera Maestro, procurará no admitir por discípulos personas que fuesen tan desiguales, que los demás se recatasen de Danzar con ellos. Y es cosa asentada, que poquísimos hombres bajos se atreven a gastar tiempo ni dinero en aprender a Danzar cosa de que no han de sacar jugo para sustentarse”.

Frente a estos bailes *de cuentas* o danza estaban los bailes populares llamados *de cascabel* que eran considerados como deshonestos, procaces, desvergonzados, como la *zarabanda*, *zambapalos*, *el escarramán* o *la jácara*⁵¹, etc. Vemos como lo popular se entremezcla con lo culto como sucedía en la comedia⁵².

El maestro de danza aparece como personaje cómico en algunas comedias, criticado por sus tretas para seducir a las damas y conseguir sus objetivos⁵³. Incluso *el baile* se constituyó en género teatral breve mediante la pluma de Quevedo que escribió algunas piezas teatrales bailadas por personajes del hampa y de las germanías, como el famoso *Escarramán* mencionado. En estas piezas aparecen estafadores, busconas, jaques, pedigüños, estudiantes hambrientos, timadores, etc.⁵⁴.

En Sevilla este tipo de bailes populares, como en la comedias de Quevedo, eran practicados por los sectores más marginales. Y es que un diez por ciento de la población total sevillana eran gitanos, o negros esclavos, o libertos, fruto del tráfico de esclavos en Cádiz y Sevilla. Habitaban segregados en la periferia urbana, en los extramuros. Sabemos que cerca de la casa de Juan, en Santa María la Blanca, solían reunirse parte de esta población y se divertían con sus bailes especiales: el *cucumbé*, *zarabanda*, *zambapalos*, danzas con ritmos africanos que han influido claramente en el flamenco⁵⁵. Por tanto el joven pintor estaría al corriente de todos estos bailes populares y cultos.

⁵¹ Cervantes, Lope, Tirso, Calderón, Mira de Amescua hacen mención a las formas de danzas y sus contextos, tanto en la comedia como en las calles..

⁵² MORENO MUÑOZ, M^a. J. *La danza teatral en el siglo XVII*, Universidad de Córdoba, Trabajo de investigación para la Tesis Doctoral, 2009. También “El papel de danzas y bailes en la comedia de corral en el Siglo de Oro”, en *Poesía andaluza del Siglo de Oro. Revista de Humanidades*, 241.

⁵³ RODRÍGUEZ LORO, N. *Falsos maestros del danzar: Análisis comparativo de la comedia El Maestro de danzar de Lope de Vega y las obras homónimas de Calderón de la Barca y Wycherley*, Universidad de Sevilla, Trabajo fin de máster, 2014.

⁵⁴ El baile tenía un papel principal y era acompañado por músicos y bailarines. Los movimientos convulsos, exagerados, insinuantes, histriónicos, enloquecidos se desarrollaban en una atmósfera casi carnavalesca. Ver SÁEZ RAPOSO F. “Entre danzas antiguas y bailes nuevos: la huella de Francisco de Quevedo en la evolución del baile dramático”, en *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana* (Universidad de Navarra), 17, 2013, pp. 179-200.

⁵⁵ ROSALES, M.A. *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra*, Intermedia Prds., Doc. 72 minutos.

Además, sabemos por Cherry, que nuestro pintor fue testamentario y curador de una joven de once años, María de la Concepción, hija de Gregorio Alonso, tendero y vendedor de vinos en Sevilla. En 1646 Juan debe responsabilizarse de los bienes de esta niña y venderlos en almoneda. Entre ellos consta la existencia de dos esclavas negras y jóvenes, enfermas, y una de ellas embarazada. Ese mismo año Juan vende a las dos muchachas⁵⁶. Algo bastante común, pues clérigos, nobles, mercaderes y artesanos participaron en el negocio de la trata.

Como afirma el profesor Luis Méndez, la población negra era visible en las fiestas religiosas y profanas a través de música y los bailes de cascabel; crearon sus cofradías como un referente de identidad étnica. Y es sabido que muchos artistas adquirieron esclavos africanos que se ocupaban del hogar y del taller. El trato a las personas negras oscilaba entre el rechazo y un paternalismo protector e integrador promovido por algunas órdenes religiosas, como la de los jesuitas⁵⁷.

VI. FINIS GLORIAE MUNDI.

Ortiz de Zúñiga, en sus Anales⁵⁸ de la ciudad de Sevilla, dibuja un cuadro muy vívido de lo que fue la epidemia de peste del año 1649. Relata los orígenes de la crisis, en la primavera de ese año, con las inundaciones del río Guadalquivir. Las primeras apariciones de carbunclos, bubones y otros síntomas demostraban la existencia de la epidemia, que quedó declarada en el mes de mayo. A comienzos de junio muere Juan y su hija pequeña, según consta en documentos de la iglesia de Santa Cruz, situada en la actual plaza de Santa Cruz⁵⁹. Es posible que lo hiciera el día 4 o el 5 de ese mes, pues su suegro, Jor-

⁵⁶ CHERRY, P. Op. cit., p. 548. En la documentación se cita a los compradores, García Tellos de Sandoval, caballero de Calatrava y a Domingo Viejo. Consta como testigo Lorenzo Vela, pintor sevillano. Algunos gremios prohibían la incorporación de negros y mulatos, cautivos o libres, a sus filas. Sin embargo, plateros, pintores y libreros registraron un mayor porcentaje de cautivos.

⁵⁷ Del profesor Luis Méndez recomendamos una interesante conferencia dada en el Museo del Prado: "El esclavo del pintor": <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/el-esclavo-del-pintor-historias-visuales-de-la/60558380-5a30-c2be-3f5a-ca55052f4e6a>. Afirma Luis Méndez que *La Mulata* de Velázquez, es una representación naturalista sin ningún atisbo cruel o irónico de la persona negra, que además aparece como protagonista autónomo. Bartolomé E. Murillo, en su lienzo *Los tres niños*, introduce un factor de tensión adicional al hacer que uno de los protagonistas sea negro y los otros dos, que lo rechazan, sean blancos.

⁵⁸ ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Anales de la ciudad de Sevilla*, Madrid, Imp. Real, 1796, lib. XVII, pp. 708-713.

⁵⁹ La antigua parroquia de Santa Cruz fue instituida en 1311 sobre lo que había sido una sinagoga. Tras sufrir diferentes modificaciones a principios del siglo XIX la parroquia fue trasladada a la

ge de Quadros revisa el testamento de su hija y en una de sus cláusulas que mandaba repartir la dote entre sus herederos, afirma que Juan había disipado gran parte de ella, pues solo quedaban unos 1.500 ducados de los 50.000 reales originales con los que dotó a su hija.

Juan es enterrado el 8 de junio, tres o cuatro días después de su muerte y sin testar: un hecho que no sorprende y que se debería a las vicisitudes propias del enorme número de entierros en la zona.

Esta iglesia, en el siglo XVII, era un pequeño ensanche cercano al convento de Santa Teresa. Al parecer, según Pacheco, era modesta, humilde y sombría. Fue una antigua sinagoga reformada de toscas columnas de granito, desigual en altura y grosor, con tres naves cubiertas con una techumbre atirantada de madera. Sabemos que Murillo fue enterrado en esta iglesia, años después, bajo el retablo del *Descendimiento* de Pedro de Campaña (Fig. 11), un lienzo que, según la leyenda, obsesionaba al pintor. Lo enterraron en la bóveda sepulcral que fundó Hernando de Jaén, un siglo antes. Pero con la epidemia, esta bóveda y otras zonas de la iglesia, se aprovecharon para enterrar los numerosos cadáveres, colmándose estos espacios con enterramientos particulares, pues las fosas comunes estaban colapsadas y los cadáveres se depositaban, normalmente, en carretas, en las mismas puertas de la iglesia. Así que los restos de Juan de Zurbarán ocuparían algunos de estos lugares.

Pasados los siglos, en 1810, la iglesia fue destruida parcialmente por la francesada. Fue entonces cuando los franceses hicieron diligencias para salvar los huesos de Murillo, que había fallecido el 3 de abril de 1682, ya que el pintor residió en este barrio. Pero les fue imposible pues sus restos estaban confundidos con los de numerosos cadáveres enterrados en la misma capilla, por la pandemia de 1649⁶⁰.

El hecho de que ambos pintores fueran enterrados en una fosa junto a otros ciudadanos anónimos explica por qué los franceses no lograron identificar los restos de Murillo, y por ende sería también imposible rescatar los de Juan de Zurbarán, que fue un pintor menos reconocido.

Iglesia de Clérigos Menores (la actual parroquia de Santa Cruz) por encontrarse en mal estado el templo.

⁶⁰ GONZÁLEZ DE LEÓN, F. *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de don José Hidalgo y Co., 1844, t. I., pp. 19-21.

Mariana de Quadros, su viuda, se casó nueve meses después de morir el pintor con D. José de Viana, hijo del médico Antonio de Viana. En esos meses se sabe que hicieron más de mil quinientos matrimonios en toda la ciudad, pues era una medida para superar la situación crítica en que quedaban muchas familias y toda Sevilla.

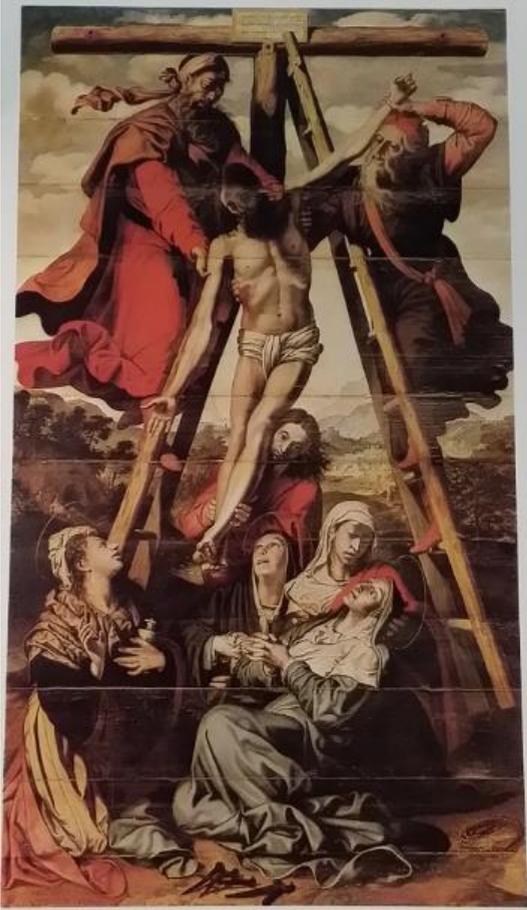


Fig. 11: Pedro de Campaña, *Descendimiento*, Catedral de Sevilla.