

La Santa Faz: Parámetros clarificadores en la obra de Francisco de Zurbarán a partir de un lienzo dudoso

Francisco Hidalgo de Rivas

EIDUNED

fhidalgo92@alumno.uned.es

RESUMEN: Entender los procesos de creación de un artista son clave fundamental para el estudio de una obra de arte y su posterior atribución. Conceptos técnicos y morfológicos suponen el principio para clarificar la metodología empleada. También para reforzar, mediante un estudio de caracteres, su objeto y significado que, a través del comportamiento estilístico, estético y mecánico: trazos, cargas y paleta de color, van a reflejar el conocimiento, formación e inclinación del creador en la representación de sus imágenes. Aquí, ponemos de manifiesto que el estudio de una obra atribuida a Zurbarán no ha transitado por algunas de estas claves.

PALABRAS CLAVE: Santa Faz; Zurbarán; Pintura; Barroco; Sevilla.

The Holy Face. Clarifying Parameters in the Work of Francisco de Zurbarán Based on a Contradictory Model

ABSTRACT: Understanding an artist's creative processes is a fundamental key to the study of a work of art and its subsequent attribution. Understanding an artist's creative processes is a fundamental key to the study of a work of art and its subsequent attribution. Also to reinforce, by means of a study of characters, its object and meaning which, through stylistic, aesthetic and mechanical behaviour: strokes, loads and colour palette, will reflect the knowledge, training and inclination of the creator in the representation of his images. Here, we can see that the study of a work attributed to Zurbarán has not gone through of these keys.

KEYWORDS: Saint Face; Zurbarán; Painting; Baroque; Seville.

Recibido: 28 de febrero de 2024 / Aceptado: 27 de junio de 2024.

Introducción

La imagen de Jesucristo tuvo una especial importancia en la capital sevillana en un sentido muy amplio, amparó una conexión directa con el fiel que las contemplaba, apelando a una relación místico-emocional, fruto de esa unión visual, estética, devocional y sentimental con el pensamiento cristiano.

Zurbarán va a trabajar los modelos iconográficos referentes a la imagen sagrada de Jesús, si bien, su rostro será una de las representaciones más personales del pintor. La Santa Faz, iconografía que deriva de una leyenda creada a partir de algunos textos apócrifos, adquiere ahora una gran veneración por su imagen piadosa y sus atribuciones milagrosas, traduciendo ese semblante del *Christus Dolens* a la templanza del *mandy-lion*, una especie de «rostro impasible y mayestático inspirado en el verdadero icono bizantino» (Gómez, 2006: 111). Posiblemente en Sevilla ya se había difundido un modelo por Francisco Pacheco: «Yo hice, siendo mancebo, una copia de una tabla desta santa imagen que se traxo de Roma, a quien llaman Sacro Volto [...]» (1649: 127). Se ha hablado de esta Santa Faz como una suerte de «visión alucinatoria» y «verdadero

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: HIDALGO DE RIVAS, Francisco, «La Santa Faz: Parámetros clarificadores en la obra de Francisco de Zurbarán a partir de un lienzo dudoso», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 46, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2024, pp. 65-77, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.46.2024.19103>

trampantojo a lo divino» (Caturla, 1965: 202-205; Navarrete, 2002: 22; Delenda, 2009: 173), rompiendo con el concepto de la ventana albertiana, que entra en contradicción con la representación de esa aparición de la reliquia del rostro de Jesús (Navarrete, 2002: 23).

En el libro de Juan Acuña del Adarve, sobre el Santo Rostro y el Cuerpo de Cristo, se puede leer sobre el impacto de estas representaciones postridentinas: «[...] vieron en forma humana a la persona del Hijo de Dios, y de todas las veces que le mostró el verdadero retrato non manufacto de su rostro [...]» (1637: 78). También, la *Evangelicæ Historiæ Imagines* (1593), del padre Jerónimo Nadal, constituye un documento de gran inspiración por sus imágenes y cuidada retórica, donde, gracias a estas características, se podría alcanzar un estado de contemplación/meditación sobre el precedente iconográfico (Stoichita 1991: 74). Se van a crear, entonces, unos parámetros visuales, estéticos y configurativos de un prototipo de Santa Faz, tan personal, emocional y profundo, ideado, según algunos investigadores¹, en 1631.

Es, esta iconografía personalizada, un doble juego compositivo: por un lado, el del paño que enmarca el rostro, adscrito a la tradición de pintura no hecha por la mano del hombre, *acheiropoieta*, y por otro, el del *trompe-l'oeil*, un fingimiento del velo sobre la pared, representando una cuestión no del todo aceptada en los comienzos del siglo XVII, quizás por la reaparición de las representaciones de la naturaleza muerta (Pacheco, 1649: 429-430; Wind 1987: 1-19), o su estrecha asociación a ese «engaño al ojo», tan empleado por los pintores Zeuxis y Parrasio, recogido en la *Naturalis Historia* de Plinio (79 d. C.: 112). Un recurso constante a la idea «pliniana», no muy bien admitido por la inclusión del trampantojo en el género mayor de la pintura (Carducho, 1979: 114; Palomino, 1947: 297-208), tuvo, sin embargo, un paradójico acierto. La Santa Faz se convierte en un hecho de carácter iconológico hasta un nivel de atracción insospechado, estéticamente depurada y trascendental, perdurando, a lo largo del tiempo, a través de sus seguidores y la puesta en valor del pintor a partir de la exposición organizada en Madrid (Viniegra, 1905).

Los modelos autógrafos

Una decena de pinturas del maestro habían sido estudiadas a lo largo del siglo XX, sin embargo, hoy en día, son conside-

radas doce las salidas de sus pinceles (Delenda, 2009), sin que ello impida categorizar en la idea de que hayan sido realizadas con una posible participación del obrador en mayor o menor medida, o incluso viceversa. La obra considerada como la primera de las múltiples versiones, muestra una peculiar fórmula en el paño, tanto en cuanto que, los modelos posteriores, enmarcados en esta tipología de efigies tempranas² se despegan significativamente. El rostro de Cristo supone una manera de «retrato» que no responde del todo a esa imagen impresa, «la misma que quedó estampada en el de la Verónica» (de los Ríos, 1844: 421-422) y que veremos a partir de aquí. La pintura fechada en 1631 se encuentra firmada en el borde derecho del velo. Dice Delenda que «no es habitual que la inscripción se coloque en sentido vertical» (2013: 12) y en nuestra opinión, mucho menos en el paño, aun procurando esa función de trampantojo y mero soporte de la faz sagrada (Stoichita, 1991: 71-72). Creemos que la experta lleva razón, pues las consideraciones y significaciones de una iconografía que, para Zurbarán, representa mucho más que una pintura, sería poco probable una interferencia aludiendo a su propia persona, no solo por sus formas de concebir religiosidad y misticismo, sino por la función sagrada que se le atribuye³. Es una especie de «inviolabilidad» que suponen cuestiones estéticas, pero también técnicas, y morales. Nos imbuimos, pues, en la controversia suscitada sobre la necesidad o no de poner a un mismo nivel la representación de un *Acheiropoieton* y la mano humana del pintor (Stoichita, 1991: 82; Delenda, 2013: 3-8). Dice Delenda (2009: 171) que en un primer momento se dudó de la autenticidad de la firma, pero los estudios realizados durante su restauración dieron como resultado que se trataba de la rúbrica del artista. Pensamos que aún siguen existiendo claras dudas.

A partir de esta hipótesis que sitúa a la obra fechada en 1631 como la primigenia, cuestión con la que no estamos de acuerdo, se agrupan una serie de lienzos que tradicionalmente se han fechado en torno a 1630-1635. La línea de ejecución, el modelo y el patrón empleados, justifican la adscripción a esta cronología temprana, mostrando una serie de características y parentescos propios de la mano del maestro o, en cualquier caso, de las que siguen sus directrices⁴. De ella hemos seleccionado cuatro lienzos: *Santa Faz* de la iglesia de San Pedro de Sevilla, *Santa Faz* de la Colección Fundación GMG de Madrid, *Santa Faz* del Museum of Fines



1. Francisco de Zurbarán, *Santa Faz*, serie de 1630-1635: iglesia de San Pedro (Sevilla), Colección GMG (Madrid), Museum of Fine Arts (Houston), Colección Derek Johns (Londres), Odile Delenda (catálogo). Fotografías de Odile Delenda

Arts de Houston y *Santa Faz* de la Colección Derek Johns de Londres⁶ [1]. Estas pinturas muestran un sudario dispuesto con cinco picos en la parte alta y tres en la parte baja, todos ellos formados por la disposición de la tela, con el empleo de alfileres o clavos finos y cordelillos que sustentan la parte superior, creando un juego de pliegues simétricos; una especie de marco donde se encierra el rostro de Cristo; «todos los ejemplares propenden a la simetría» (Guinard, 1960: 241). La composición es coincidente, aunque, con pequeños matices, queda claro que el patrón es el mismo. La paleta de color tiene sutiles variaciones y la intensidad de luz es, quizás, lo más palpable.

Zurbarán, como otros pintores sevillanos del siglo XVII, usaba estampas, dibujos y grabados, buscando inspiración o guías para realizar sus composiciones. Delenda destaca algunas de ellas (2009: 171, 296, 688). Para la construcción del rostro, según la experta (2013: 17), se inspira en la iconografía de Jesucristo portando la cruz realizada por Claude Vignon, como se verá más adelante. No desdeñamos los referenciados por Almansa Moreno en su publicación *Religiosidad y devociones populares en el grabado jienense del Barroco* (2023: 7-10). Otras fuentes, más directas y cercanas, podrían haber servido para la creación de esta iconografía en Sevilla. En el retablo del camino del calvario, monasterio de Santa María de Jesús, encontramos una imagen similar de Juan de Oviedo (Palomero, 1981: 432); en Triana, una obra retabística comenzó a construirse en torno a 1542, y un interesante alto relieve, *Paño de la Verónica con*

ángeles, proveniente de un retablo del desaparecido monasterio de Las Dueñas, realizado por Andrés de Ocampo, se conserva en el Museo de Bellas Artes de esta capital.

En la *Evangelicæ Historiæ Images*, del padre Jerónimo Nadal (1507-1580), la representación de las imágenes del camino al Calvario son una fuente para el libre ejercicio en la representación del milagro; la cara habría quedado impresa en el paño (Nadal, 1596: 342). Esto es, precisamente, lo que Zurbarán imprime en sus cuadros. La novedad es que el rostro «no aparece como flotando en un estado de ingravidez» (Belting, 1990: 478), pues la discrepancia recae entre imagen y concepción del retrato sagrado, basado en una confirmación teórica recogida por el cardenal Gabriele Paleotti en 1582 en uno de los tratados más importantes sobre el lenguaje de las imágenes de la Contrarreforma (cfr. Barocchi, 1961: 243, 349).

La manera que adopta el rostro en estas primeras pinturas, donde se evidencian unas características extraordinarias y comunes, son, quizás, la antesala de un paulatino cambio hacia una ejecución mucho más suave y fluida que aún no encontramos en esta serie. En la obra realizada en 1658 (Museo Nacional de Escultura), se apunta a esa dramática impronta en la manera del rostro (Valdivieso, 1992: 181), así como Delenda nos dice: «Resulta muy curioso el marcado desvanecimiento del Santo Rostro incorpóreo, que parece casi una mancha sin forma, [...] lo que confiere a esta imagen, prácticamente borrada, una impresión de realidad del evento increíble» (2013: 19). En nuestra opinión, ese aspecto

difuso responde al estado de conservación, como se aprecia en los informes de restauración (D-Adame, 1977: 1731). Existe parentesco con el cuadro perdido de la iglesia de San Esteban de Madrid, una réplica fechada en torno a 1658-1660. Solo encontramos unas facies, de aspecto más patético y fantasmal, en los lienzos de Estocolmo y Bilbao, con una expresión mucho más dramática (Delenda, 2013: 20).

Método y examen

En la primera parte del estudio resaltamos la claridad en el modelo, considerando de suma importancia para el análisis estilístico. Analizamos los procedimientos de ejecución a través de sus características formales, físicas, morfológicas y matemáticas. Las variantes en sus diversas réplicas, muestran, con claridad, esa idea de visualizar sus particularidades, insistiendo en las copias autógrafas de una misma versión, marcada por una línea de detalles, a veces inadvertidos y que se repiten sin apenas modificación o desplazamientos. No se trata de patrones duplicados; en este sentido habría que recordar algunas ideas del modelo de estudio de Giovanni Morelli: son repetidos de manera «casi inconsciente, por la fuerza de la costumbre» (1893: 71). Sin embargo, creemos que en el mecanismo de creación empleado se advierten pequeñas imprecisiones, fruto de la libertad y expresión artística más personal, sin que ello disponga un muro ante similitudes y encuadre formal.

Este es un tema que trató con cierto cuidado y perfección, pulcritud, limpieza y pureza que nos advierte de la capacidad de profundizar en la propia imagen mediante su técnica, con características particularmente proyectadas en los paños, similares a los empleados para cubrir la desnudez de algunos de sus crucificados, o de otras telas análogas: *Adoración de los Pastores* (1638), *Anunciación* (1638-1639), ambas obras en el Musée de Grenoble o *La familia de la Virgen* (1630-1635), Madrid, colección Juan Abelló. Es en estos elementos donde prima especialmente la preocupación por la iluminación que, aunque fuertemente marcada, no deja de ser, técnicamente, una sucesión de cargas lumínicas. Las sombras son contenidas por la incidencia de la propia luz, que ejercen de contrapunto sobre la profunda oscuridad de los pliegues. En un sentido morfológico, aunque difieran entre los diferentes modelos realizados, existe una vinculación óp-

tica que va en evolución/conjunción de manera interna, integrándose en ese espíritu de la representación figurada como parte de un proceso personalizado, intrínseco y exteriorizado: «[...] la forma interna y la forma externa están siempre estrechamente ligadas, y la cuestión está en saber cómo hay que entender su relación» (Wölfflin, 1988: 18).

La segunda parte se centra en el análisis pormenorizado del lienzo dudoso, sus características técnicas y directrices en conjunción y contraposición con las obras seleccionadas de la serie temprana.

La Santa Faz de Córdoba: planteamientos, composición y ejecución

A principios del año 2019 se daba a conocer la nueva pintura, óleo sobre lienzo, de medidas 100 x 81, firmado y fechado por Francisco de Zurbarán [2]. El cuadro fue estudiado y certificado como obra autógrafa del maestro⁶.

Su estructura casi calcada, deudora de las cuatro versiones seleccionadas⁷, difieren, no obstante, del acierto casi preciso que las conecta, sobre todo en la manera de construir las formas y su impronta. En esta nueva réplica ya observamos algunos detalles controvertidos en la ejecución. En las versiones predecesoras no hallamos estos significativos espacios de discrepancia ejecutoria, metódica y resolutoria. Se contraponen en la manera y trayectoria del pincel, hay cierto arrojo en los juegos volumétricos y sus caracteres no se mueren en esa esencialidad significativa de transversalidad.

El paño

Después de las diversas superposiciones fotográficas, para combinar ordenación, dibujo y trazos, hemos excluido, finalmente, la pintura admitida como primigenia. Las variaciones que presenta en su estructura, técnica de ejecución y otros detalles, como la utilización de un lienzo anteriormente usado⁸, determinamos que no suponen un proceder habitual en el maestro. Esta anomalía la hemos encontrado, igualmente, en la obra *Virgen de la Merced*, réplica del taller⁹, pintura que también ponemos en cuarentena.

Para el proceso comparativo se han elegido dos obras de referencia que creemos distanciadas en fechas de eje-

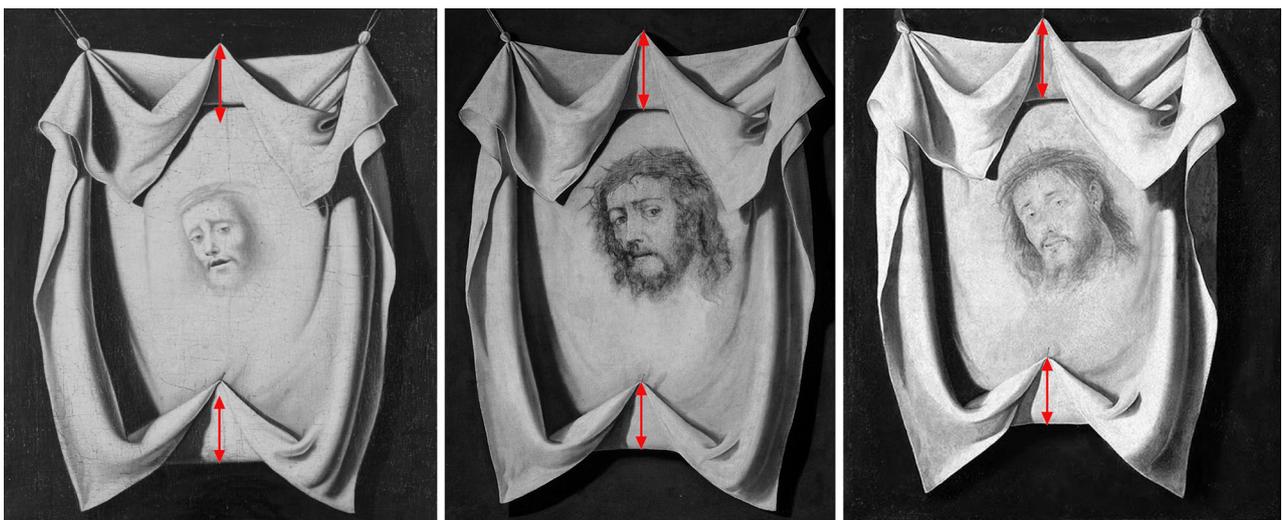
cución: *Santa Faz* de San Pedro y GMG de Madrid. Aunque coincidentes en todas sus claves, muestran fondos diferentes y telas con tonalidades disímiles, algo aceptado en estas réplicas, pues no hablamos de calcos exactos, sino de puntos de unión y parentescos equilibrados. Realizamos cálculos matemáticos de trazos, líneas y espacios, observando, con circunspección, que atienden a coincidencias más allá de su inexactitud métrica, dando veracidad a la proporcionalidad relativa con el conjunto. Se comprueban diferencias en el área triangular de las crestas centrales en ambos extremos. El lienzo de Córdoba¹⁰ ejemplifica un mayor desacuerdo entre el superior, más corto, y el inferior, más largo [3]. Las obras comparadas ofrecen un ritmo similar en sus dos fracciones, lo que hace menos evidente esta diferencia.

También coexiste disparidad en otros detalles de los picos. La anchura y proporción de los frunces están claramente descompensados con el patrón. Vemos detalles más acusados en la pintura cordobesa [4a]. Comprobamos una falta de resolución técnica en la línea de profundidad que los configura, así como la ausencia de pequeños detalles que, en cambio, se muestran en todas las obras de la serie [4b].

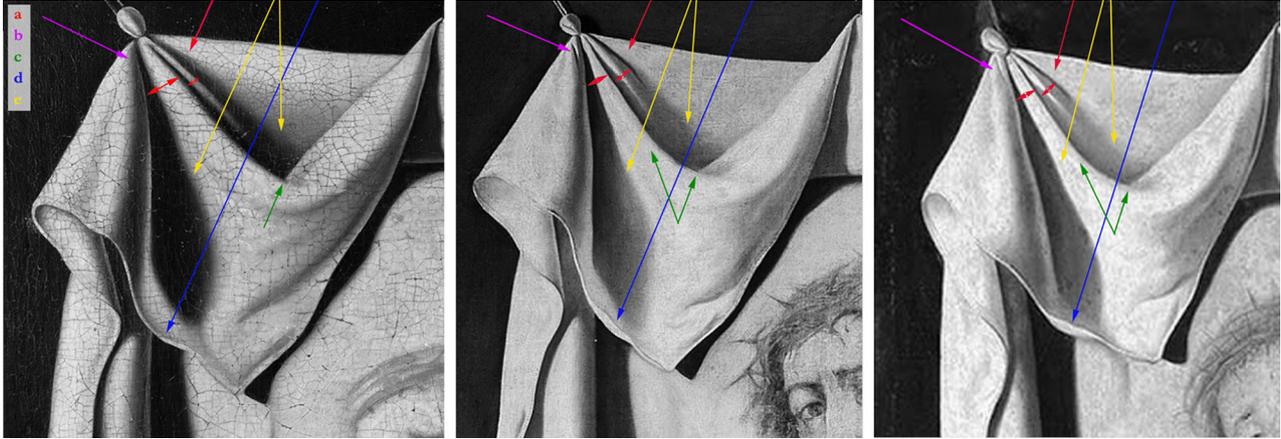
Sabemos que el maestro tiene como rutina aplicar ciertos detalles en su manera de pintar, y que estos quedan incorporados en el propio subconsciente como un valor automatizado. La muestra evidente, en una presumida obra, tan hondamente meditada y con tan particular personalidad



2. Francisco de Zurbarán (atrib.), *Santa Faz* de Córdoba, colección particular, fotografía del autor



3. Estudio y comparativa de proporciones, *Santa Faz* de Córdoba, *Santa Faz* de San Pedro (Sevilla) y *Santa Faz* Colección GMG (Madrid). Fotografías del autor y de Odile Delenda



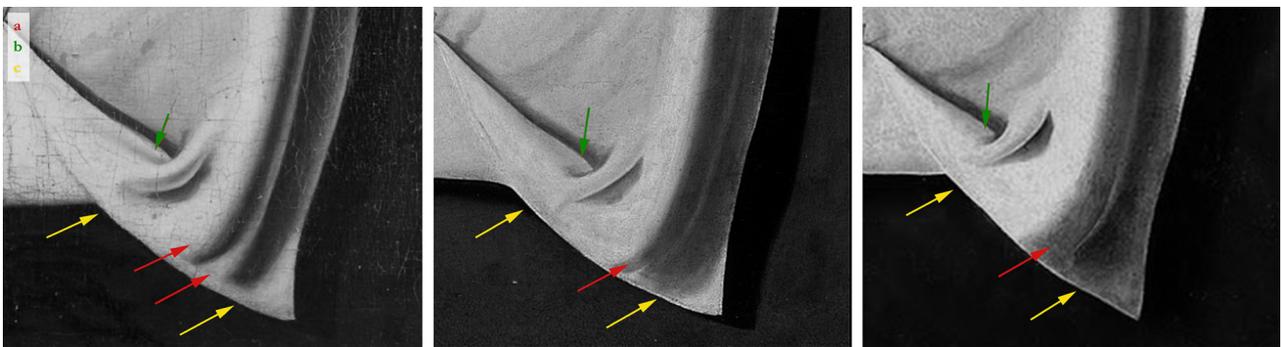
4. Configuración de la cogida y pliegues, *Santa Faz* de Córdoba, *Santa Faz* de San Pedro (Sevilla) y *Santa Faz* Colección GMG (Madrid). Fotografías del autor y de Odile Delenda

subyacente, viene a corroborar ciertos aspectos de clave mecanicista, impregnando, de forma directa y por la mano del autor, la uniformidad teórica y técnica que, solamente, encontramos en su producción o en una considerable participación.

Giovanni Morelli emplea un método experimental, atribucionista, de estudio y análisis artístico, que atiende a una ordenación y clasificación de aquellos rasgos derivados del sentido formal, es decir, de manera consciente, y de sentido particular; con detalles que se generan inconscientemente de forma mecánica e involuntaria (Kultermann, 1996: 355). Este médico italiano se basaba, fundamentalmente, en caracteres y detalles que encontraba en las manos, pies, ojos, la-

bios u orejas (Ginzburg, 1989: 117-118.). Bernard Berenson, aunque continuista de sus conocimientos, profundiza en parámetros de medidas más amplios, en los manejos por parte del pintor de las formas, los contenidos y lo que él llamó «imaginación táctil», la textura de las superficies (1994: 33).

Algunas de las características mantenidas en *la Santa Faz* de Córdoba son: rigidez en los trazos, robustez en el conjunto de la tela y formas angulares más cortantes y menos dinámicas [4c]. Se han sorteado pequeños detalles, como la vuelta iluminada del borde, presente en el resto de estos paños [4d]. Otro detalle inconfundible en las versiones autógrafas es la luz, que penetra de manera casi natural. En la nueva tela se advierten zonas en penumbra, con mar-



5. Comparativa de bordes, quiebros y arrugas, *Santa Faz* de Córdoba, *Santa Faz* de San Pedro (Sevilla) y *Santa Faz* Colección GMG (Madrid). Fotografías del autor y de Odile Delenda

cadadas y profundas áreas cortantes, ejemplo de un desconocimiento, una ejecución fallida y claras divergencias que apunta a un proceso de copia [4e]. Lo mismo ocurre con la franja de luz creada a través del paño, convertida en una nueva arruga y dividida en dos lomos [5a]. Algunos ángulos de encuadre señalan medidas, orden lumínico y volumétrico descompensados [5b]. Nuevamente se ha obviado la luz en el borde que marcar el grosor del tejido [5c].

Zurbarán mantiene un detalle en las cogidas de la tela, unos cordoncillos que se disponen hacia la parte superior de la obra en un juego de trasladar la imagen sagrada al exterior, como un *trompe-l'oeil* que va más allá del propio soporte. Estos hilos que penden de unos clavos y que no se pueden ver, serían el nexo con lo externo, ese engaño que requiere la obra de arte y que la liga a una realidad circundante, pues el autor decide no incorporarlos para un fin en la lectura y de transmisión de su contenido. El rostro, por lo tanto, queda enmarcado por el propio paño, y como dice Caturla: «La Santa Faz de Zurbarán no tolerará marco y es inútil intento colocárselo. El pintor no lo ignoraba y procuró una enmarcación al divino rostro hecha con el lienzo mismo» (1965: 202-205).

El rostro

Para el rostro se ha optado por el modelo recogido en la tela de Estocolmo, pintada en 1635. Esto no nos cuadra por dos cuestiones: se interrumpe la analogía en el periodo de las primeras versiones¹¹ y, además, no hubiera sido posible versionarla si se hubiera realizado a partir de 1640 como pensamos¹². Los modelos que maneja el pintor están bien definidos en conjunción con las tipologías de paños. La de Estocolmo es, claramente, la más exclusiva, al no haberse replicado por el autor, ni copiada por su obrador. Lo mismo sucede con el conservado en una colección particular de Nueva York, manteniendo únicamente parecidos con el modelo de paño de la serie temprana. Los lienzos del Museo de Valladolid (1658) y el desaparecido de la iglesia de San Esteban de Madrid (1658-1660), manifiestan una contextura de paño muy similar, aunque los rostros no parecen coincidir del todo. Esto quizás se deba a la faz distorsionada, en el caso del de Valladolid, y a la imagen de mala calidad en el de San Esteban. Su cercanía a las versiones iniciales nos lleva a pensar que el cua-

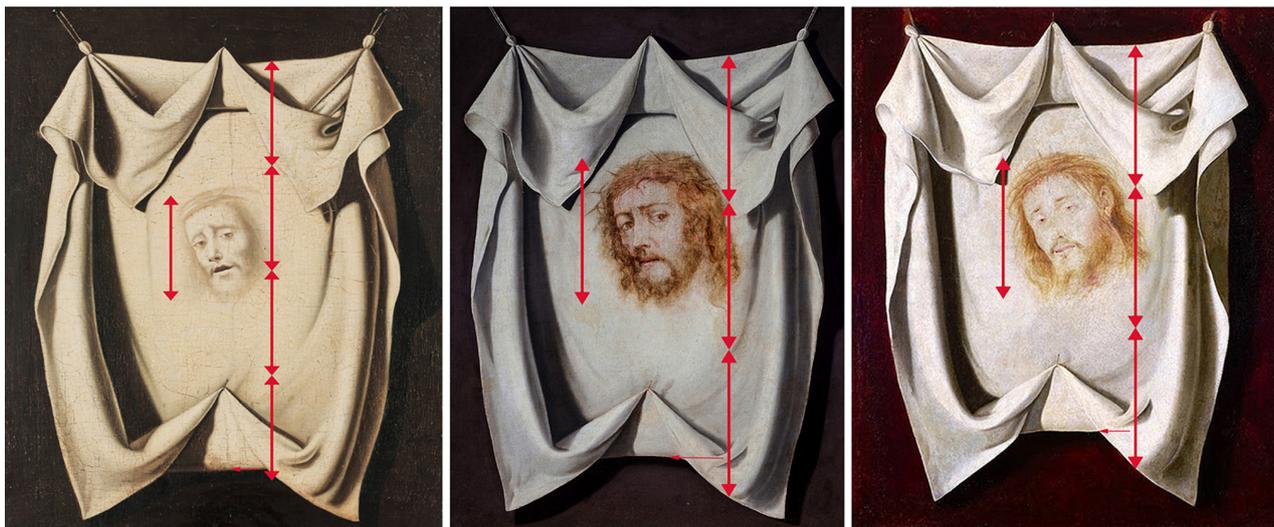
dro desaparecido podría ser una copia del obrador. Algo que sucedería con la réplica de la variante del Museo de Bilbao, en la colección Juan Pereira González. Son, por tanto, un conjunto de características que relacionan los diversos modelos de telas con su estructura y disposición, dejando entrever un claro enlace con las distintas versiones, una correspondencia clara, en nuestra opinión, de ese binomio paño-rostro.

Para el caso que analizamos, que nos permite reordenar y entender las cuestiones planteadas en la obra autógrafa, presenta una extraña combinación fuera del eje configurador y estético, rompiendo los esquemas planteados hasta ahora conocidos y dejando, por tanto, un recurrente e inapropiado pastiche, poco frecuente y hábil en la producción del extremeño.

Zurbarán establece para el rostro unas medidas equilibradas, un factor bien definido en este modelo temprano que, manifiestamente, por su discrepancia, corrobora la nueva versión cordobesa, desvelando, además, una clave importante en el pincel autógrafa y, por ende, en la propia antítesis de este lienzo discordante. En la pintura de Córdoba, la faz ocupa un área menor y una disposición más centrada [6], algo que tampoco sucede en el rostro que se toma como modelo.

En sus réplicas, y así ocurre en algunas versiones, apreciamos similitudes coincidentes que van más allá de un parecido fisionómico, centrado, principalmente, en los trazos del dibujo, intensidad, carga y pincelada, precisión determinante e inconfundible al construir ciertos rasgos. Esto pone de manifiesto las discrepancias técnicas y estéticas del incuestionable pincel, que se aleja de languideces y blanduras. Un juego de capas reposa sobre un fondo bien consolidado; habilidad empleada por Zurbarán para obtener las transparencias con las que va configurado sus características sombras. El paño blanco brota desde la oscuridad, irradiando, simultáneamente, toques de luz subyacentes que en la pintura dudosa no encontramos. Todo queda en un juego de pardos, color que se aplica a modo de veladuras sobre un fondo casi uniforme, matizando, posteriormente, con una carga de blanco. La discrepancia técnica también radica en que Zurbarán aplica luz sobre las sombras que emanan del fondo y en el cuadro cordobés son estas últimas las que avanzan configurando el modelado sobre el blanco de la tela.

Otras diferencias se evidencian en el óvalo de la cara; más fino y alargado, con una frontalidad algo cuadrangular,



6. Proporciones de la cabeza y espacio. *Santa Faz* de Córdoba, *Santa Faz* de San Pedro (Sevilla) y *Santa Faz* Colección GMG (Madrid). Fotografías del autor y de Odile Delenda

nariz de tabique más recto y con un quiebro vencido a la altura de los ojos, figurándose estos con mayor profundidad y cierre de parpados. La boca es más pequeña y sus labios más finos, quedando sutilmente desplazada hacia la derecha. El detalle de la corona de espinas es torpe, sencillo y menos realista, escaso en contrastes y poco tupido. La luz produce una fuerte sombra en la frente, algo que no observamos en su homónimo [7].

La firma

La caligrafía habitual que presenta el pintor ya advierte coincidencias, salvo en aquellas signaturas que realiza mediante tipología romana, como ocurre en la *Aparición de San Pedro a San Pedro Nolasco* y *Visión del Beato Alonso Rodríguez*. De forma abreviada (F.DZ F) en *La visión de San Pedro Nolasco*; (FZ.) en el *Magnificat Anima Mea* o (F.Z.) para *Agnus*



7. Rostro *Santa Faz* de Córdoba, colección particular y *Santa Faz*, Museo de Estocolmo, fotografías del autor



8. Francisco de Zurbarán, firma y dibujo caligráfico de la *Santa Faz* de Córdoba y Francisco de Zurbarán, firmas autógrafas de diversas obras, fotografías y calco del autor

Dei de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Generalmente, estas rúbricas se relacionan por las características en el tipo de letras: trazos, dirección, curvatura, apertura y cierre de líneas circulares, disposición, distancia y contextualización entre ellas, son detalles que pueden variar de una obra a otra, pero, en lo esencial, presentan líneas que se refrendan, suscriben e identifican.

En el caso de la nueva obra, partiendo de las singularidades que afloran de la firma, con una colocación central y poco habitual para este contexto, encontramos extrañezas y anomalías técnicas. La fecha aparece incompleta por la parcial desaparición de un número (16*9), respondiendo esta alteración a un ejercicio de comprobación de autenticidad. Toda ella se ha cubierto con un espeso barniz, aceite o fijador. Su consistencia es débil. Hay que apuntar que, bajo los trazos eliminados, se han encontrado restos de desgaste y barniz de intervenciones antiguas. Esto quiere decir que la firma responde a un añadido posterior. Un estudio grafoscópico, paralelo a este trabajo, completa la investigación sobre la rúbrica de Zurbarán.

Algunas claves importantes para determinar, con mayor claridad, cuáles son los rasgos aclaratorios de esta escri-

tura artística son: los espacios, linealidad y relación entre sus caracteres, el conjunto tipológico y la correspondencia general entre ellos [8a]. La ruptura del nombre propio, y su elevación parcial, resultan inéditas. Su colocación, además no es coincidente con las versiones habituales: Fran-co, Franc-o, Fran-cius, o F-co. Se han desvirtuado bucles, astas, ojos, escapes, hampas, ganchos, ataques, serifas, arpones y travesaños. De la misma forma, se han aplicado desproporciones relativas y desordenes en referencia a su ocupación y enlace con las letras adyacentes. La dirección del pincel no es coincidente ni preciso, mantiene un trazo de ejecución lento e inseguro, con disparidad ejecutoria. Zurbarán, en sus diferentes firmas, agrupa detalles en cada una de ellas, en este caso observamos un conjunto compuesto por la mezcla de algunas variantes. Tampoco encontramos coincidencias en la fecha en comparación con otras rúbricas [8b].

Aspectos y materiales

Algunas de las particularidades encontradas en el comportamiento de la capa pictórica no concuerdan. Los procesos

de consolidación de los materiales utilizados en la producción del maestro de Fuente de Cantos (Martínez, Muñoz y Calatrava, 1999: 159-172) no se corresponden con el aspecto físico-material de la tela cordobesa. Aquí vemos una superficie bastante lisa, sin apenas desgastes ni alteraciones en el pigmento, con un pronunciado y llamativo agrietado cubierto por una sospechosa pátina de barniz oxidado y algunos repintes. La preparación del lienzo, junto con las diversas capas, deberían mostrar un estado de fusión que las retrae hacia el soporte. Este proceso, que es lento, termina por marcar, en diferente grado, la trama del tejido, con la consiguiente desaparición del aspecto uniforme de la pintura que, además, por la pérdida de elasticidad se vuelve más rugosa. Los materiales, en su mayoría compuestos por minerales, colas y aceites, sufren la oxidación a través del contacto con la atmósfera, repercutiendo, de manera visible, en su estado. Enmohecimiento y desgastes que dejan entrever las capas, con un grado de solidificación que modifica la textura, opacidad y color. Se advierte, a través de algunos surcos y lagunas, el corte estratigráfico de la capa pictórica, identificando una imprimación de color claro blanquecino que no se corresponde con las preparaciones y técnicas usadas por el pintor (Sánchez Lassa, 2000: 129-148); imprimaciones coloreadas muy características en la escuela sevillana y recogidas en los tratados de pintura de la época: «La mejor imprimación y más suave es este barro que se usa en Sevilla, molido en polvo y templado en la cola con aceite de linaza, dando una mano con cuchillo muy igual, y después de bien seco, al lienzo [...]» (Pacheco, 1649: 384).

María Dolores Gayo y Maite Jover de Celis, en su *Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo en los siglos XVI y XVII en España*, citan lo siguiente:

Las imprimaciones sevillanas, representadas en este estudio por las obras de Diego Velázquez (1599-1660), Francisco de Zurbarán (1598-1664) y Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), muestran unas características propias, con una composición a base de tierras de color pardo [...]. Los materiales coinciden con los que se citan en los tratados de Pacheco y Palomino, incluyendo el albayalde como secativo (Gayo; Jover, 2010: 44).

Las imágenes estratigráficas tomadas a través de microscopía óptica de algunas obras de Zurbarán (*Santa Faz*

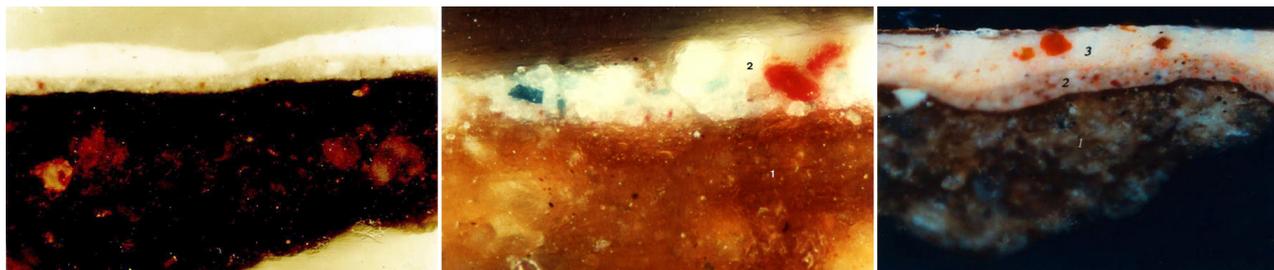
(1658-1660), Museo de Bilbao; *Santa Catalina de Alejandría* (1650-1660), Museo de Bilbao; y *San Carmelo* (1630-1632), iglesia de Santa Bárbara de Madrid)¹³, muestran la preparación habitual usada por el maestro y su obrador [9]. La composición de estas imprimaciones está compuesta por una impregnación de cola animal que se da al lienzo, una preparación de aceite de linaza, tierras, carbonato de calcio y negro carbón que se aplican habitualmente en dos manos (Sánchez y Gómez, 2000: 2-5; Gómez, 2005: 1-2).

La capa matérica de la Faz cordobesa nos parece bastante ligera. Su comportamiento viene a contradecir la formación natural del cuarteado y su trayectoria, lo cual levanta sospechas. En muchas obras de los siglos XVIII y XIX esto se advierte agravado por el empleo de secativos de diversas procedencias, como el de cobalto, que comenzó a usarse a principios del 1800 en Francia.

Un alto contenido de albayalde en la imprimación, que, por su efecto secante acelera el proceso de envejecimiento, contribuye a un craquelado más temprano, intenso y profundo. Pacheco advierte de ello: «Otros [que] se valen de emprimadura de albayalde, azarcón y negro de carbón, todo molido a olio con aceite de linaza sobre aparejo de yeso [...] se humedece y pudre con el tiempo el mismo lienzo y salta a costras lo que [se] pinta» (1649: 383). Esta capa tiene un proceso de cambio estructural donde se ve implicado, además, todo el grueso de la misma. Los pigmentos y aglutinantes también marcan este patrón por su continua y lenta adaptación al soporte. Podemos encontrar comportamientos dispares entre un color y otro, ya sea blanco, tierra o negro. Sin embargo, cada uno estará sometido a la misma tensión y al mismo cambio debido a su composición, cualidades y características. Apuntamos al extraño proceder en la rúbrica, donde la pintura solapa las leves fisuras abiertas en la capa del fondo, esto indica que se ha realizado sobre la superficie ya agrietada, instruyéndonos a entender que este proceso no sigue su curso natural y, por lo tanto, sería un añadido posterior.

Conclusiones

A través del estudio realizado a la serie temprana de la Santa Faz y a su cotejo con la obra dudosa, hemos llegado a un mejor entendimiento en la praxis empleada y en la ordenación de este modelo. Una iconografía tan prolifera en los



9. Imágenes de las capas pictóricas analizadas a través de microscopio en obras de Francisco de Zurbarán, Departamento de conservación del Museo de Bellas Artes de Bilbao e IPHE

pinceles de Zurbarán, su obrador y seguidores, que entendieron la trascendencia, tanto religiosa como visual, de una imagen renovada y adaptada. Se han descifrado cuestiones técnicas, poniendo de manifiesto el equilibrio existente entre las diversas partes del patrón usado, subrayando sus caracteres y elementos, colocación y contexto dentro de la propia obra y espacio. Gracias a la concordancia hallada entre las diversas réplicas de esta serie temprana, así como de algunos detalles, hemos reconfigurado una serie de claves que se repiten en el proceso de ejecución. Conectan, de manera acertada, los parentescos que van desde el dibujo, carga del pincel y trazos, hasta aquellos detalles que quedan ocultos en el orden de su aplicación. Por lo tanto, no contemplamos que la versión de Córdoba sea una obra autógrafa de Zurbarán, tampoco que pudiera tratarse de un cuadro realizado en el obrador, pues dista en cuestiones importantes, estéticas, técnicas y materiales, de lo concluido en el examen y valoración de los datos. La comparativa con algunos casos similares arroja bastante claridad¹⁴.

Notas

- 1 Según Caturla, Calabrese, Stoichita, Gállego, Gudiol o Delenda.
- 2 Las obras realizadas entre 1630-1635: Iglesia de San Pedro de Sevilla, Colección GMG, Madrid, Colección Derck Johns de Londres o Museum of Fines Arts de Houston, entre otras.
- 3 Según el Cardenal Paleotti, el *Acheiropoieton*, o Vera Imagen, podía estar «impresa», sobre el lienzo, o «expresa» superpuesta o salir hacia fuera. Paleotti, Barocchi (ed.), 1961: 243, 349.
- 4 Entendemos que pudiera haber participación de los colaboradores en algunas de ellas.
- 5 En adelante *Santa Faz* de San Pedro, GMG, Houston y Derek.
- 6 Conocimos la obra y documentos a través de una colección particular y su posterior subasta: Lote 82, procedente de una col. particular (Córdoba). Sala Isbylia (Sevilla), 29 octubre de 2019 (Salida 160.000 €); Lote 376, Casa de Subastas Templum Fine Art Auctions (Barcelona), 27 de octubre de 2022 (Salida 60.000 €, remate 95.000 €).
- 7 Véase la imagen 1 (serie temprana, 1630-1635).
- 8 Restos de una figura y áreas pintadas de rojo y negro no coincidentes (investigación tesis doctoral).

Francisco de Zurbarán es una muestra esencial de un pintor fiel a sus principios estéticos. Con su simplicidad y empleo de recónditos sentimientos espirituales, místicos y religiosos, perpetúa una personalidad difícil de suplantar en la pintura dogmática del Barroco sevillano. Su preocupación como defensor de las vías de conexión con la sociedad y los ámbitos religiosos le hicieron mantener, a través de su ejecutoria pictórica, una invariable estructura técnica. Esta, dictada al servicio de la representación de las imágenes, aunaron los procesos de creación autógrafa y, en un ámbito menos personal, el control mediante un seguimiento eficaz de su obrador, donde se palpaba la esencia de un credo que quizás fue más allá del tópico instaurado en su época. En la singularidad que nos ofrecen los géneros creados por la estela artística y estilística, hallamos el convencimiento de sobrevivir ante espacios ambiguos que reportan una postura ambivalente. Se trata, pues, de una significativa información para afianzar lo original y, consecuentemente, la de desechar, con mayor claridad, el sujeto/objeto que no cuadra.

- 9 La obra se recoge en el catálogo de Zurbarán, *Los conjuntos y el obrador*, vol. II, referencia II-87. La imagen radiográfica ha sido facilitada por Odile Delenda.
- 10 Se ha determinado así por su lugar de procedencia.
- 11 Ampliamos la serie temprana hasta 1636.
- 12 Entendemos que este modelo no encaja, por cuestiones técnicas y estéticas.
- 13 Imágenes facilitadas por el Departamento de Conservación del Museo de Bellas Artes de Bilbao y por el Instituto del Patrimonio Histórico Español.
- 14 Se han realizado comparaciones con obras realizadas en el siglo XIX, donde coinciden todas las características físicas: tipo de preparación, opacidad del pigmento, textura y craquelado forzado.

Bibliografía

- ACUÑA DEL ADARVE, Juan de (1637), *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos del santo rostro y cuerpo de Christo...*, *Discurso Treze*, Juan Furgolla de la Cuesta (ed.), Villanueva de Andújar.
- ALMANSA MORENO, José Manuel (2023), «Religiosidad y devociones populares en el grabado jiennense del Barroco», *Revista Eivertana*, n.º 13, pp. 1-16.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1844), *Sevilla pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, D. Francisco Álvarez y Cª (eds.), Sevilla.
- BELTING, Hans (1990), *Bind und Kult. Eine Geschichte der Vildes von der Zeitalter der Kunst*, Carmen Salguero (trad.), C.H. Beck, Múnich.
- BERENSON, Bernard (1994), *Los pintores florentinos del Renacimiento* (1896), Juan de la Encina (trad.), Editorial Leyenda, México.
- CALABRESE, Omar y STOICHITA, Victor I. (2015), *La Verónica de Zurbarán*, Casimiro, Madrid.
- CARDUCHO, Vicente (1633/1979), *Diálogos de la Pintura*, Francisco Calvo Serraller (ed.), Madrid.
- CATURLA, María Luisa (1965), «La Santa Faz de Zurbarán: trompe-l'oeil a lo divino», *Revista Goya*, n.º 64-65, pp. 202-205.
- D-ADAME, María Teresa (1977), *Informe de valoración y restauración del Instituto Central de Restauración*, registro general n.º 1731, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Madrid.
- DELEND, Odile (1998), «Vignon et l'atelier de Zurbarán», en *Claude Vignon en son temps*, Actas del coloquio internacional de la Universidad de Tours, 28-29 de enero 1994, pp. 209-213.
- DELEND, Odile (2009), *Zurbarán, Catálogo razonado y crítico*, vol. I, Fundación Arte Hispánico, Madrid.
- DELEND, Odile (2010), *Zurbarán. Los conjuntos y el obrador. Catálogo*, vol. II (colaboración Almudena Ros de Barbero), Fundación Arte Hispánico, Madrid.
- DELEND, Odile (2013), «El paño llamado de la Verónica en la obra de Zurbarán», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, n.º 7, pp. 125-161.
- GÁLLEGO, Julián y GUDIOL, José (1976), *Zurbarán, 1598-1664*, Polígrafa, Barcelona.
- GAYO, María Dolores y JOVER DE CELIS, Maite (2010), «Evolución de las preparaciones en las pinturas sobre lienzo de los siglos XVI y XVII», *Boletín del Museo del Prado*, tomo XVIII, n.º 46, pp. 39-59.
- GINZBURG, Carlos (1989), «Morelli, Freud y Sherlock Holmes: indicios y método científico», en *El signo de los tres: Dupin, Holmes, Peirce*, eds. Eco, Umberto y Sebeok Thomas, Lumen, Barcelona, pp. 116-163.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, María (2005), *Informe del Departamento Científico de Conservación, Laboratorio de Materiales*, Esp. N.º 22631, Dirección General de Bellas Artes, Madrid.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio (2006), «El velo de la verónica en la obra de Zurbarán», *Revista Temas de Estética y Arte*, n.º 20, pp. 105-143.
- GUINARD, Paul (1960), *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Les éditions du temps, París.
- KULTERMANN, Udo (1996), «El Método Morelli», en *Historia de la historia del Arte: el camino de una ciencia*, Jesús Espino Nuño (trad.), Akal, Madrid.
- MARTÍNEZ BLANES, José María, MUÑOZ RUBIO, María del Valme y CALATRAVA, Fuensanta de la Paz (1999), «Estudio científico de muestras procedentes de pinturas de Francisco de Zurbarán en el Museo de Bellas Artes de Sevilla», en *Actas del III Congreso Nacional de Arqueometría*, Universidad de Sevilla y Fundación El Monte, Sevilla, pp. 159-172.

- MORELLI, Giovanni (1893), *Italian Painters: The galleries of Munich and Dresden*, Constance Jocelyn Ffoulkes (trad.), J. Murray (ed.), Londres.
- NADAL, Jerónimo (1596), *Evangelicæ Historiæ Imagines*, s.e., Amberes.
- NAVARRERE PRIETO, Benito (2002), «Mímesis y simulacro, la artificiosa representación de la realidad en el Barroco», en *Hiperreal: El Arte del trampantojo*, Museo Nacional Thyssen Bornemisza, Madrid, pp. 17-25.
- PACHECO, Francisco (1649), *El Arte de la pintura*, impreso por Simón Fajardo, copia digitalizada por la Biblioteca Virtual de Andalucía, Granada.
- PALEOTTI, Gabriel (1582/1961), «Discorso Intorno alle imagini sacre e profane», en *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Contrarreforma*, tomo II, P. Barocchi, Bari, pp. 243-349.
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel (1981), «Juan de Oviedo el viejo y el retablo del Camino del Calvario del monasterio de Santa María de Jesús, de Sevilla», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 47, pp. 430-434.
- PALOMINO, Antonio (1715/1947), *Museo pictórico y escala óptica*, Manuel Aguilar (ed.), Madrid.
- PLINIO, Gayo (El Viejo) (79 d.C.), *Naturalis Historia*, XXXV.
- SÁNCHEZ LASSA, Ana (2000), «Entre Sevilla y Madrid: aportación al estudio de la técnica de Zurbarán», en *Zurbarán, la obra final: 1650-1664*, catalogo exposición, Pérez Sánchez, Alfonso E. (coms.), Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, pp. 129-148.
- SÁNCHEZ LEDESMA, Andrés y GÓMEZ GARCÍA, María José (2000), *Estudio de los materiales presentes en tres micromuestras de pintura y una muestra de lienzo tomadas de la obra Santa Catalina de Alejandría de Francisco de Zurbarán*, Centro de Estudios de Bienes Culturales Arte-Lab para el Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao.
- STOICHITA, Víctor I. (1991), «La Verónica de Zurbarán», *Norba, Revista de Arte*, n.º 11, pp. 72-89.
- VALDIVIESO, Enrique (1992), *Historia de la pintura sevillana*, Ediciones Guadalquivir S.L., Sevilla.
- VINIEGRA, Salvador (1905), *Catálogo oficial ilustrado de la exposición de las obras de Francisco de Zurbarán*, Museo Nacional de Pintura y Escultura, Madrid.
- WIND, Barry (1987), «Velázquez's Bodegones», en *A Study in Seventeenth Century Spanish Genre Painting*, George Mason University Press, Virginia, pp. 1-19.
- WÖLFFLIN, Einrich (1988), *Reflexiones sobre la historia del arte*, Ediciones Península, Historia, Ciencia y Sociedad, Barcelona.