

LA VERÓNICA DE ZURBARÁN

Victor I. STOICHITA*

Trad. Ana María CODERCH

Plinio, el Viejo, consideraba la naturaleza muerta como un género menor. En su *Naturalis Historia* hace un juego de palabras entre los términos «rhopographia» («pintura menor») y «rhyparografia» (pintura sucia). Uno de los más famosos «rhyparografoi» de la Antigüedad, Sosos de Pérgamo, había, según Plinio, realizado un mosaico en «trompe l'oeil» que fingía el suelo, sin barrer, de un salón comedor («asarotos oikos»), es decir, presentaba una imagen en la que el engaño del ojo se asociaba a la naturaleza muerta¹.

Cuando, en el siglo XVII, la naturaleza muerta reaparece con nuevos bríos, la crítica artística se muestra muy reservada. El comentario erudito acude constantemente a Plinio y se muestra poco partidario de incluir el «trompe-l'oeil» y la naturaleza muerta en el género mayor².

Desde este punto de vista, la obra de Zurbarán se nos plantea como una curiosa paradoja: Zurbarán pintó una larga serie de retratos de Cristo³, que por

* Catedrático de la Universidad de Friburgo.

¹ PLINIO EL VIEJO, *Naturalis Historia*, XXXV, 112. Véase también: N. BRYSON, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge, Mass. 1990, pp. 60 ss.

² Me limito aquí, a citar los textos españoles más importantes: F. PACHECO, *Arte de la Pintura* (1649), ed. por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid 1956, t. II, p. 136; V. CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura* (1633), ed. por Fr. CALVO SERRALLER, Madrid 1979, p. 114; A. PALOMINO, *El Museo pictórico y Escala óptica*, t. III (1724), Madrid 1988, pp. 207-208. Para un buen resumen de los problemas teóricos del bodegón español, véase: B. WIND, *Velázquez's Bodegones. A Study in Seventeenth Century Spanish Genre Painting*, Fairfax 1987, pp. 1-19.

³ La «Santa Faz» de San Miguel en Jerez de la Frontera; la «Santa Faz» de San Pedro en Sevilla; la «Santa Faz» hoy, en una colección particular de Buenos Aires (lám. 1; firmada y fechada 1631); la «Santa Faz» de la Colección Bernstein en Madrid; la «Santa Faz» de la Trafalgar Gallery de Londres; la «Santa Faz» de la Colección Avilés en Madrid; la «Santa Faz» del Museo Nacional de Estocolmo (lám. 6); la «Santa Faz» de la Colección Pereira-González de Madrid; la «Santa Faz» del Museo de Bellas Artes de Bilbao (lám. 11); la «Santa Faz» del Museo de Escultura de Valladolid (lám. 2; firmada y fechada en 1658). Todos estos cuadros son pintados al óleo sobre lienzo.

Otro grupo, el cual pertenece a una tradición iconográfica diferente está formado por las obras siguientes: la «Santa Faz» de San Francisco de Arcos de la Frontera; la «Santa Faz» del Milwaukee Art Center, Milwaukee/U.S.A. (lám. 10) y la «Santa Faz» del Musée des Beaux Arts en Rouen.

Para los problemas relacionados con la datación y la atribución de estas obras véase: M. SORIA, *The Paintings of Zurbarán*, Londres 1953, pp. 147-148 y 169; P. GUINARD, *Zurbarán et les peintres*

una parte, se adscriben a la tradición de «pintura no hecha por mano de hombre» («archeipoiota»), y por otra, llevan a su más alta cúspide la pintura de «trompe l'oeil» (lám. 1, 2, 6, 11)⁴.

¿Cómo interpretarlo?

Consideremos los retratos de Cristo pintados por Zurbarán.

Se conservan aproximadamente unos diez. Su ordenación cronológica resulta muy difícil, pese a que con seguridad jalonaron, en largos intervalos, la casi totalidad de la carrera del artista. De ellos, sólo dos llevan fecha: uno 1631 (lám. 1)⁵, otro 1658 (lám. 2).

El blanco paño de la legendaria Verónica destaca sobre un fondo mate y oscuro. A veces prendido con agujas, otras suspendido por sendas cuerdecillas cuyos puntos de sujeción desaparecen fuera del campo de visión del cuadro. El paño se despliega en una forma casi geométrica e invita a contemplar en su centro la imagen de Cristo. La doliente Santa Faz se presenta en toda la serie de cuadros, en visión de tres cuartos.

Si observamos con atención las dos muestras fechadas, percibiremos al punto cuán distinta es la plasmación de la imagen. En el cuadro de 1631 (lám. 1) las facciones del rostro se hacen evidentes sin dificultad y la mirada que se dirige al espectador resulta claramente perceptible. En el ejemplo de 1658 (lám. 2) por el contrario, el retrato se ha reducido a una mancha rojiza. El rostro se ha convertido en su huella, como en una especie de test de Rohrschach, en el cual el espectador puede ver lo que desee ver: aquí quizás una oreja, allá la nariz, más allá los ojos. Por el contrario, el paño mismo destaca sobre el fondo neutro con inusitado realismo. Un paso más y el cuadro entero se hubiera convertido en una pura y simple naturaleza muerta, es decir, en la representación en «trompe l'oeil» de un trozo de tela.

Tres características diferencian las Verónicas de Zurbarán de las de otros autores: la presentación del rostro en tres cuartos, su imagen difuminada y el acentuado carácter realista del velo.

¿Cómo deben interpretarse estas innovaciones zurbaranescas?

La escasez de fuentes nos dificulta la respuesta. Sin embargo, podremos quizás acercarnos a una solución si ensamblamos los resultados de una investigación histórica con los de una hermenéutica de la imagen.

Es conocido que la leyenda de la Verónica es una variante de época medieval, de la antigua leyenda de Abgar⁶. Ambas explican la aparición del retrato de

espagnols de la vie monastique (1960), Paris 1988, pp. 218-219; M. GREGORI y T. FRATI, *L'Opera completa di Zurbarán*, Milan 1973, Nr. 73, 74, 75 y 309; J. GALLEGO y J. GUDIOL, *Zurbarán 1598-1664*, Barcelona 1976, pp. 122-123, 384-385; Cat. Expo. *Zurbarán*, Galerie Nationale du Grand Palais, 14 enero - 11 abril 1988, p. 325.

⁴ Sobre este problema véanse las importantes observaciones de M. L. CATURLA, «La Santa Faz de Zurbarán, trompe-l'oeil 'a lo divino'», *Goya*, 64-65 (1965), pp. 202-205.

⁵ La autenticidad de la inscripción se tiene todavía que comprobar.

⁶ Véase, esencialmente: K. PEARSON, *Die Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter*, Estrasburgo 1887 y E. VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899. Véase también: P. PEDRIZET, «De la Véronique à la sainte Véronique», en: *Seminarium Kondakovianum*, V (Praga 1932), pp. 1-15; A. KATZENELLENBOGEN, «Antlitz, heiliges», en: *Reallexikon deutscher Kunstgeschichte*, ed. por von O. SCHMITT, t. I, Stuttgart 1937, col. 732-742; A. CHASTEL, «La Véronique», *Revue de l'Art*, 40-41 (1978), pp. 71-82; F. LEWIS, «The Ve-

Cristo, por sobreimpresión, en un paño de lino. La imagen «no hecha por mano de hombre» («archeipoiton»), que el propio Cristo había enviado al emperador Abgar de Edessa, muestra el Santo Rostro antes de la Pasión. El llamado «Mandyllion» se veneró como reliquia primero en Edessa, después en Constantinopla y más tarde en Roma. En el siglo XIII, su fama se vio oscurecida por la aparición de una nueva reliquia que conocemos con el nombre de la Verónica⁷. Hasta 1300 no existió ninguna diferencia notable entre ambos retratos. El paño de la Verónica, al igual que la imagen de Abgar, se origina por directa sobreimpresión del radiante rostro de Cristo. Ambas imágenes tienen idéntica efectividad en el curar y proteger. La gran diferencia surge hacia 1300. En esta época aparece una nueva versión de la leyenda de la Verónica que va a tener un éxito fulgurante: en el camino hacia el Gólgota, Verónica, movida por la compasión hacia el portador de la cruz, le habría ofrecido su velo para limpiar la sangre y el sudor y en recompensa a su buena acción habría recogido sobre aquél la plasmación de la Santa Faz. El teatro medieval fue el propagador de esta versión⁸.

A diferencia del «mandyllion» de Abgar, la Verónica muestra ahora la imagen doliente de Cristo: la Santa Faz. Y si, en el caso de la imagen de Abgar, la historia de su origen era algo secundario, aquí se ha convertido en algo esencial. La imagen de la Verónica, nacida durante el recorrido de la Pasión, es un icono que, por así decirlo, ha brotado de un primer plano, extrapolado de una «narración»⁹. La corona de espinas, las gotas de sangre y la dolorosa expresión, recuerdan esta narración, que pronto el milagroso velo convierte en signo de la entera Pasión. Sin embargo, no siempre resulta fácil diferenciarla con claridad del «Mandyllion». Con frecuencia el rostro inmortal de Cristo se hace visible sobre la representación de la tela y siempre, —hasta Zurbarán—, el rostro aparece en visión frontal.

La modalidad zurbaranésca de la postura de tres cuartos es una desviación de la tradición. La inclinación de la cabeza, perceptible en el velo de la Verónica, es una resonancia del origen narrativo de la imagen. La Santa Faz se presenta como una instantánea excepcional de la historia de la Pasión. Si consideramos las distintas variantes pictóricas de la leyenda de la Verónica, destacaremos lo problemático de una representación que encierra en sí el nacimiento mismo del sagrado retrato.

Dos ejemplos pueden ilustrarlo.

Un maestro de la Baja Renania o de la Westfalia ha colocado en el punto central de su «camino del calvario» el encuentro de Cristo con la piadosa mujer (lám. 3). Es evidente, que la plasmación de la Santa Faz ha ocurrido ya, pues podemos ver sobre el paño de lino, un rostro. Pero esta imagen es una reproducción

ronica: Image, Legend and Viewer», en: W. M. ORMOD (ed.), *England in the Thirteenth Century*, Evansville 1985, pp. 100-106 y G. WOLF, *SALUS POPULI ROMANI. Die Geschichte der römischen Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990, pp. 80-85 y 200-205.

⁷ Cf. H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990, pp. 246 ss.

⁸ E. MALE, *L'Art Religieux à la fin du Moyen Âge en France* (1908), Paris 1949, p. 64.

⁹ Sobre este problema: S. RINGBOM, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth Century Devotional Painting*, Abo 1965, p. 70 y H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, p. 201.

del «Mandylyon» conservado en Roma (lám. 4), y en verdad no se puede aceptar en absoluto como exacta reproducción del rostro de Cristo que vemos, lacerado, bajo el peso de la cruz. Resulta curioso además observar cómo la santa mujer cubre parcialmente, con su brazo izquierdo, la «verdadera imagen», en lugar de mostrarla. Ello no puede ser fruto de la casualidad. El brazo de la mujer debe entenderse como un gesto de censura, que obliga al espectador a recrear, en su propia imaginación y a partir del portador de la cruz, el retrato de Cristo, sustituyendo así el antiguo modelo del «Mandylyon», por el retrato interior que se acaba de formar¹⁰. Este cuadro imaginario podría presentar, en visión de tres cuartos, el rostro doliente.

Otra fuente, esta vez más cercana al tiempo de Zurbarán, puede ayudarnos en este punto: la *Evangelicae Historia Imagines* del P. Jerónimo Nadal (Amberes 1593/1606). Sus imágenes constituían un libro de meditación y gracias a su muy elaborada retórica y al poder de los jesuitas impregnaron no sólo la pintura española del s. XVII¹¹, sino también la de toda Europa. El Nuevo Testamento se reproduce en 153 escenas. Cada una de ellas comporta varias secuencias de una acción. El camino de la Cruz se compone, en Nadal, de tres estaciones (imágenes 124, 125 y 126); en la última (lám. 5) ilustra el episodio de la Verónica en una secuencia propia, señalada con la letra D. Dicha secuencia enseña exactamente el nacimiento de la imagen milagrosa y se puede entender sólo dentro de un contexto narrativo, pero en Nadal este episodio posee a la vez el valor de una escena autónoma.

Las «Adnotaciúncula» que aparecen bajo la representación facilitan al contemplador el acceso a la misma. Así, vemos que Cristo se desploma bajo el peso de la cruz y Simón de Cyrene acude en su auxilio (A), y le lleva la cruz (B) con lo que Cristo se puede recuperar (A). La secuencia C muestra a las mujeres de Jerusalén que siguieron a Cristo, y finalmente, en la secuencia D, una de estas mujeres —su nombre no se menciona— limpia la cara de Cristo (Vultus) con su velo (linteo), con lo cual el retrato (eius effigiem) queda plasmado (refert). Esta última afirmación de las Adnotaciúncula queda sin el testimonio de una imagen. La posición del velo no nos permite comprobar si, o en qué forma, allí se ha estampado la Santa Faz. Sin embargo, la lámina viene a nuestra ayuda en la medida en que se nos presenta la posición de la doliente efigie. Las «Adnotaciúncula» mismas

¹⁰ Debo este ejemplo a F. THÜRLEMANN, «Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung. Eine Analyse der Kreuztragung (fol. 19) aus dem Pariser Zeichnungsband des Jacopo Bellini», en: W. KEMP (ed.), *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, Munich 1989, p. 114, nota 33. El motivo de la censura se encuentra también, bajo otra forma, en otros cuadros (cf.: La *Via Crucis* de Jan Provost, lámina en: M. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, Leyde-Brusselas 1973, t. IX, 2, Nr. 147).

¹¹ Cf. M. NICOLAU, S.I., *Jerónimo Nadal, S. I (1507-1580). Sus obras y doctrinas espirituales*, Madrid 1949, pp. 114-189; A. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, «Las 'Imágenes de la Historia Evangélica' del P. Jerónimo Nadal en el marco del Jesuitismo y la Contrarreforma», *Traza y Baza*, 5 (1974), pp. 77-96. T. BUSER, «Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome», *Art Bulletin*, 58 (1976), pp. 424-433; D. FREEDBERG, «A Source for Rubens's Modelo of the Assumption and Coronation of the Virgin: a Case Study in the Response to Images», *Burlington Magazine*, CXX (1978), pp. 432-441; D. FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago y Londres 1989, pp. 181-182.

nos remiten a la figura de Cristo. El lector o espectador debe volver otra vez, después de la secuencia C, al rostro de Cristo en la A, que dirigiéndose a las mujeres llorosas, dice: «no lloréis».

Así, la narración se cierra en una forma doblemente codificada. En primer lugar, el discurso directo de las «Adnotaciúncula»: «no lloréis», constituye una indicación a la recepción de la imagen; ante la representación de la Pasión y ante el retrato de Cristo que surge del marco narrativo de aquélla, no se debe llorar. La cara de Cristo no está mirando ni hacia las mujeres que lloran (C), ni hacia la Verónica (D) sino que se encuentra a medio camino entre (C) y (D); en otras palabras, se presenta al contemplador/lector, obligándole a un «ejercicio espiritual»: es él mismo quien con ayuda de su propia fuerza de imaginación, debe trasladar el rostro de Cristo al escondido velo. El texto del jesuita Nadal es en este punto muy claro¹².

Volviendo a los lienzos de Zurbarán (láms. 1, 2, 6, 11) y comparándolos a las versiones de otros maestros, ya sean anteriores o posteriores, resalta, una vez más, el carácter excepcional de la obra zurbaranesca. Frente a la presentación frontal de aquéllas, la postura de tres cuartos adoptada por el pintor andaluz, hace que se intuya el acontecimiento que generó la imagen. El hallazgo de este nuevo motivo se ha de entender como el resultado de la investigación de Zurbarán sobre el verdadero origen de la Verónica.

El interés de Zurbarán, sin embargo, no estriba en la narración misma sino más precisamente, en la presentación de la imagen milagrosa. Si comparamos sus versiones con otras imágenes de la Santa Faz, aparecidas al mismo tiempo en otros países católicos (láms. 7 y 8), por ejemplo con la de Doménico Fetti de hacia 1626, o la de Philippe de Champaigne de 1660, se notará que pese a las diferencias, el «trompe l'oeil» se utiliza con insistencia. Tanto en Fetti (lám. 7), como en Champaigne (lám. 8), la cara de Cristo aparece como flotando en un estado de ingravidez, fuera del velo¹³. En Philippe de Champaigne, las gotas de sangre traspasan incluso este lado del cuadro que se tematiza con el nombre de «frontera estética», con lo que el efecto sobre el contemplador aumenta considerablemente¹⁴. En la obra del maestro andaluz por el contrario la faz de Cristo está impresa en el velo, impregnada en su tejido. El soporte de la imagen (el velo) y no la imagen (el retrato de Cristo) es lo que se representa en «trompe l'oeil».

Esta enorme diferencia entre imagen y concepción del retrato encuentra su confirmación teórica, en el tratado más importante sobre el lenguaje de las imágenes de la Contrarreforma, el llamado: «Discurso intorno alle imagine sacre e profane», del cardenal Gabriel Paleotti (1582).

¹² *Placuit Deo ut Christi apertus vultus mundo ostenderetur quam erat visurus omnis oculus, & qui eum pupugissent, cum veniret in nubibus. Euge beata mulier, applica feciei IESU linteum tuum, ipse te invitat libenter, sinit se a te tangi & mundari, in tuum cor suos oculos illos misericordiae conjicit, illi primum suam effigiem suavissime imprimit, deinde linteo* (J. NADAL, *Evangelicae Historiae Imagines*, Amberes 1596, p. 342).

¹³ Sobre la tradición de este motivo, cf. H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990, p. 478.

¹⁴ L. Marin trató de la Verónica de Champaigne en una serie de estudios, de los cuales el más reciente es: «Figurabilité du Visuel: la Véronique ou la question du Portrait à Port-Royal», *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 35 (1987), pp. 51-65.

El «Acheiropoiton», según Paleotti, puede estar «impresso» sobre el lienzo —como en la imagen de Abgar— o estar «espresso», es decir, salir fuera —como en la imagen de la Verónica¹⁵.

Unos decenios más tarde (y llegaremos a las imágenes que aquí comentamos), la diferencia entre —impreso y expreso— se convierte en instrumento artístico.

Otra, y esta vez, muy concreta razón, para la deslumbrante aparición del Cristo en el lienzo de Zurbarán, debe buscarse en el ambiente artístico y religioso del siglo XVII español.

Según la tradición, la imagen original de la Verónica se hallaba en S. Pedro de Roma y, como es conocido, fue robada durante el Sacco de Roma (1527)¹⁶. Cuando más tarde, y en confusas circunstancias, reapareció, la reliquia había perdido ya mucho prestigio, y es entonces, precisamente, cuando en el marco de los relatos apócrifos de la Pasión se difunde la leyenda según la cual el velo de la Verónica tenía tres dobleces, y en consecuencia, fueron tres las imágenes resultantes.

Así, junto con Roma y Jerusalén, España tuvo el honor de poseer un original en Jaén¹⁷. Por fortuna, disponemos de una fuente escrita que nos habla del original conservado en la catedral de esta ciudad andaluza (lám. 9). Me refiero a los tan interesantes, para el caso que nos ocupa: «Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos de Santo rostro y cuerpo de Jesu Christo» de Juan Acuña de Adarve, Villanueva 1637. El punto central de este libro, casi ignorado por la crítica, atañe a la entera problemática de la imagen sacra así como la comprendían los contemporáneos de Zurbarán. Acuña de Adarve se ocupa en especial del problema de la autenticidad de la reliquia de Jaén¹⁸, lo que para nosotros es un aspecto secundario. Sí nos interesa en cambio, la forma y manera con que Acuña de Adarve se demora en las características de la imagen milagrosa y sobre todo en la representación del rostro doliente de Cristo. Curiosamente los «Discursos» no presentan ninguna descripción detallada de la reliquia en sí, y el lector quisiera captar mucho más de lo que puede ver, pues no hay mucho que contemplar en la reliquia de Jaén. El santo lienzo, dice Acuña, se guarda bajo llave en el tabernáculo junto al Sacramento. La presencia del santo velo cercana al Tabernáculo se explica por el hecho de que ambos son signos de la presencia real de Cristo: «El rostro en el velo, el cuerpo en el pan»¹⁹.

Durante el año el relicario permanecía cerrado, excepción hecha del día de Viernes Santo²⁰. Se debían abrir nada menos que cuatro relicarios (uno dentro de

¹⁵ G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Bologna 1582), en: P. BAROCCHI (ed.), *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, t. II, Bari 1961, pp. 243 y 349.

¹⁶ Cf. A. CHASTEL, *The Sack of Rome*, Princeton 1983, pp. 104-105.

¹⁷ Cf. E. VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899, p. 225. Para la recepción de esta leyenda en España véase: F. PACHECO, *Arte de la Pintura* (1649), ed. por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid 1956, t. I, pp. 190-192; V. CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura* (1633), ed. por Fr. CALVO SERRALLER, Madrid 1979, p. 372; A. PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala óptica* (1724), Madrid 1988, t. I, pp. 249-250.

¹⁸ J. ACUÑA DE ADARVE, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos de Santo rostro y cuerpo de Jesu Christo*, Villanueva 1637, *passim*.

¹⁹ J. ACUÑA DE ADARVE, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos de Santo rostro y cuerpo de Jesu Christo*, Villanueva 1637, pp. 210r ss.

²⁰ En nuestros tiempos la exposición ocurre cada viernes a las 12.

otro) antes de hallar el «Vero Icono». El relato de Acuña es en este sentido una fuente importante para lo que concierne a la exhibición de la imagen.

La exposición (Ostensio) de la Verónica funciona como recordatorio de la entera Pasión. Lo primordial es que aquí el rostro doliente de Cristo que se ofrece para ser contemplado, provoca la «compassio» del público. Al igual que en las imágenes de Nadal, que Acuña además cita detalladamente, los espectadores lloraban: la exhortación de Cristo —el retórico «no lloréis»—, no se sigue. En su lugar, se recitaban unas letanías, cuyos versículos constituyen una recopilación de metáforas de la Santa Faz. Dichas letanías constituyen como un paralelismo del antiguo himno: «Ave Facies praeclara», y deben asimismo considerarse como una guía para percibir la imagen/reliquia. El espectador, que a causa de la distancia y las apreturas de la muchedumbre, no podía fijar la mirada en la imagen, oía con el recitado, por un lado, lo que en el lienzo se podía ver, esto es, un desfigurado, sin color y escondido retrato de Cristo, y por otro lado, cómo debía entender la Santa Faz, como: «figura de la substancia de Dios» y como: «memoria de nuestra Redención»²¹.

Acuña no fue ningún teórico del arte, sino un historiador de la iglesia. Sin embargo, si probamos a leer su tratado en el contexto de la literatura artística de su tiempo, podremos hacernos una idea relativamente clara de las expectativas del público hispánico frente a la santa imagen.

La descripción del velo cobra en Acuña acentos expresionistas: la imagen no fue creada con los colores normales, sino con saliva, el sudor y la sangre que cubrían el Santo rostro²². Así se cumplieron las profecías de Isaías: «no hay en él parecer, no hay hermosura para que le miremos, ni apariencia para que en él nos complazcamos. Despreciado y abandonado de los hombres, varón de dolores y familiarizado con el sufrimiento, y como uno ante el cual se oculta el rostro, menospreciado sin que le tengamos en cuenta»²³.

Estas declaraciones pueden despertar en el espíritu del lector avisado, dos connotaciones: una imagen de saliva, sudor y sangre puede considerarse como un ejemplo muy significativo de lo que Plinio llamó por primera vez, «pintura sucia» («rhyparografía») y que numerosos tratadistas sacaron a colación repetidas veces.

Ahora bien, cuando se trata de una imagen de Cristo, o mejor dicho, de la efigie misma de Cristo, la tensión entre la materia que constituye la imagen y la imagen (sangre, saliva...) en sí es esencial.

²¹ J. ACUÑA DE ADARVE, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos de Santo rostro y cuerpo de Jesu Christo*, Villanueva 1637, p. 255r. Sobre la tradición de estos himnos véase: S. CORBIN, «Les Offices de la Sainte Face», *Bulletin des Etudes Portugaises*, N. F., XI (1947), pp. 1-62.

²² ACUÑA DE ADARVE, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos de Santo rostro y cuerpo de Jesu Christo*, Villanueva 1637: «El rostro de Christo N. Señor quedó impresso en el lienzo de la Verónica, qual estava de presente, conviene a saber desfigurado, y lleno (de) cardenales, sudor, y sangre, y tal, que lo desconocían los que le avian visto antes de su passion (p. 233v). Y: Como pues Christo no avía de retratar con su sacro sudor, y sangre tan al vivo su rostro en el lienzo de la muger Verónica, que no quedasen en el impressas todas las señales de lástimas, sangre, y cardenales, que en su rostro llevava impressa? Y tal se muestra la Santa Verónica de Jaen, y tan desfigurada, que opareze un bosquejo, porque es viva estampa de santo rostro de Christo en el estado, que iva a padecer, tan desfigurado; que los que antes le avian visto, le desconocían, y echavan menos, como si no la viessen» (p. 234r).

²³ Jesaia, 53, 2-3 citado por ACUÑA DE ADARVE, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos de Santo rostro y cuerpo de Jesu Christo*, Villanueva 1637, p. 234r.

La profecía de Isaías citada por Acuña tiene una gran trascendencia. Por un lado, tiende el primer eslabón con el Antiguo Testamento y por otro, expresa, indirectamente la extraña forma de contemplación del ultrajado rostro de Cristo: Su aspecto apenas se puede soportar, de manera que el contemplador se siente constreñido a velar su propio rostro para ahorrarse su crueldad. Así, se introduce la dialéctica del velar y desvelar, un motivo que dentro del arte y la literatura española de la época, desempeñó un gran papel. También el velo de la Verónica se puede considerar desde dos ángulos: por un lado es un velo que oculta y por el otro, un velo que muestra. Este aspecto resulta aún más significativo, por el hecho de que divulga un antiguo topos. Fue Plinio, el Viejo, quien nos lo transmitió: el pintor Thimantes incapaz de reproducir la dolorosa expresión de Agamenón frente al sacrificio de Ifigenia, cubrió el rostro del afligido padre con un velo²⁴. En la literatura artística española esta historia se cita reiteradamente, para llamar la atención sobre el carácter limitado de los instrumentos artísticos cuando se trata de representar el mundo de los afectos. En Pacheco hallamos incluso, un poema sobre «el ingenioso velo»²⁵.

Resulta muy difícil de imaginar que los cuadros de Zurbarán sean independientes del culto de la Verónica de Jaén, tan popular en Andalucía, pese a que su relación con el culto de la reliquia (lám. 9) no está exenta de problemas. Dado que, la representación del divino rostro cambia, de cuadro en cuadro, podemos apuntar que en él se trata de algo más que de simples variaciones sobre el tema de la Santa Faz, como podremos apreciar al considerar la entera serie de sus imágenes.

Una indagación acerca de su público se impone.

En su «Discurso», Acuña de Adarve habla sobre las copias pintadas por mano de hombre y de sus efectos. La religiosa Juana de la Cruz, así lo dice Acuña, estaba una vez rogando frente a una Santa Faz (una Verónica hecha por mano de artífice), cuando de repente el sagrado rostro cobró vida, salió fuera del lienzo, habló con la orante y finalmente volvió al lienzo²⁶.

En este caso sin embargo, el efecto de la imagen debe entenderse, en un contexto mucho más amplio: posiblemente, la religiosa, Juana de la Cruz, vivió una

²⁴ PLINIO EL VIEJO, *Naturalis Historia*, XXXV, 73 (...*patris ipsius voltum velavit, quem digne non poterat ostendere*). Vgl. PACHECO, *Arte de la Pintura* (1638), ed. por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid 1946, t. II, p. 156 («...cubriendo con el velo el rostro del doloroso padre por no poder expresar la grandeza del sentimiento»).

²⁵ F. PACHECO, *Arte de la Pintura* (1649), ed. por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid 1956, t. II, p. 156.

²⁶ ACUÑA DE ADARVE, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos de Santo rostro y cuerpo de Jesu Christo*, Villanueva 1637, p. 233r: «...un día de la Semana Santa después de averse acoitado con cadenas de hierro, como lo tenía de costumbre, estando postrada en tierra delante de una Verónica, dixo: o mi dulce Jesu Christo, suplicoos Señor por los méritos de vuestra sagrada pasión, que merezca yo ser vuestra esposa, y entrar en religión, para que libre de las cosas del mundo, mejor pueda entregarme toda a vos bien, Redentor de mi alma. Y diziendo esto, se mudó la santa Verónica, y transformó en el rostro hermosísimo de N. Señor Iesu Christo, tan vivo (a su parecer) como si estuviera en carne passible y mortal, y tales cosas dixo viendo a su Redentor desta suerte, tales fueron sus lágrimas, tales sus congojas y ansias nacidas de tanto amor, que el mismo Señor la consoló, prometiéndole recibirla por su esposa, y traerla a la religión con que su parte se ayudasse ella, y hiziesse lo que pudiesse. Dichas estas palabras, la Santa Verónica se tornó a su ser...».

alucinación. El motivo de la misma fue una imagen de la Verónica, pintada por mano de hombre.

Podemos suponer que la imagen que contemplaba, tan de cerca, sor Juana de la Cruz, se parecía poco a un cuadro de Zurbarán (láms. 1, 2, 6, 11), siendo más del tipo ilustrado por los ejemplos, donde domina el uso de «trompe l'oeil», precisamente, en la Santa Faz (láms. 7, 8, 10). En España, este tipo de representaciones de la Verónica era muy corriente. Podemos citar como ejemplos, varios de el Greco, a finales del s. XVI, o el de un desconocido maestro andaluz (lám. 10) más o menos del círculo del taller de Zurbarán. Podemos considerar, como precursora de todos ellos, la Verónica/reliquia de Jaén, en la medida en que el estado actual de esta imagen nos permite todavía, emitir un juicio²⁷.

Si comparamos estos cuadros con los de Zurbarán, tendremos ante los ojos los dos polos de la visión, en unos (láms. 7, 8 y 10) la imagen impresa, y en los otros (láms. 1, 2, 6, 11) la expresa. Considerando esta relación, el velo de la Verónica ilustra un punto culminante y al mismo tiempo paradójico: la imagen es un velo; el velo enseña, cubre, o puede encubrir; se presenta como portador de la imagen; «la figura» (el retrato) se convierte en «fondo»; el «fondo» (el velo) se convierte en «figura».

El velo desplegado ante los ojos del espectador y en el que se percibe el pálido rostro de Cristo, resplandece como un hallazgo personal de Zurbarán. Con toda probabilidad, debe entenderse como la última consecuencia (en el ámbito de la Reforma y la Contrarreforma) de la polémica sobre el «Vero Icono».

Ya Lutero polemizó con la reliquia, que se conservaba en San Pedro de Roma. Ésta era —según él— la burda escenificación de un pañuelo, que estaba sujeto, con agujas, de los cuatro costados de una tabla de madera, y, por el otro lado, estaba cubierto de un paño. En realidad, el pañuelo (no) enseña «nada»²⁸.

²⁷ En este contexto resulta muy interesante una fuente más tardía donde se explica el impacto de la Santa Faz de Jaén sobre el espectador: LORD BLAYNEY, *Reise durch Spanien und Frankreich, während seiner Gefangenschaft in den Jahren 1810 bis 1814*, Leipzig 1815, pp. 78-79. Se cita aquí la versión alemana (la inglesa es de 1814):

«Jaen ist eine Mittelstadt von 8 bis 10 000 Einwohner (...). Unterwegs hatte ich in vielen Häusern einen ganz sonderbar gestochenen Christuskopf gesehen; es waren Kopien von einem Gemälde dieser Hauptkirche, welches der Dechant so artig war, auf mein Ersuchen mich sehen zu lassen. Er entfernte sich einige Minuten, kam dann in seiner Amtstracht, von zwölf Priestern, mit brennenden Wachsackeln auf großen goldnen Leuchtern begleitet, zurück. Nachdem eine Messe gelesen war, wurden zwei kleine Thürflügel andächtig aufgethan und bei einiger Kerzen Licht sah ich in einer Vertiefung eine düstere Vorstellung des Kopfes und Halses unseres Heilands so unnachahmlich ausgeführt, daß mich ein unbeschreiblicher ehrfürchtiger Schauer überfiel. Diese Augen schienen in die innersten Tiefen der Seele zu dringen und das Ganze war so lebendig, das, wenn irgend etwas, dieß Gemälde ganz gewiß die abergläubliche Verherung körperlicher Darstellungen der Gottheit entschuldigen könnte. Die Krone des Hauptes ist verschleiert, das Gemälde in einem Rahmen aus gediegenem Golde, mit Diamanten und Smaragden von unermeßlichem Werth befaßt».

²⁸ «Gleichwie sie mit der Veroniken auch tuun, geben für, es sei unserers Herrn Angesicht in ein Schweisstüchlin gedruckt, und is nichts, denn ein schwarz Bretlin viereckt, da hängt ein Klaretlin für, darüber ein anders Klaretlin, welches sie aufziehen, wenn sie die Veronika weisen, da kann der arm Hans von Jenä nicht mehr sehen, denn ein Klaretlin für eim schwarzen Bretlin: das heisst die Veronica geweiset und gesehen.» (LUTHER, *Wider das Papsttum zu Rom, vom Teufel gestiftet*, 1545, apud E. VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899, p. 282).

En los medios contrarreformistas en cambio, el informe sobre la ilusión provocada por los «Acheiropoita» o las copias de éstos, se valora como algo positivo. Así lo atestiguan las esclarecedoras imágenes de un Fetti (lám. 7), del Greco, o de Philippe de Champaigne (lám. 8).

El hallazgo de Zurbarán, su peculiar utilización del «trompe l'oeil», parece ser la consecuencia de una toma de posición muy crítica en relación a esta polémica, y bien merece un comentario.

La representación en «trompe l'oeil» es el «climax» de la representación pictórica. La Santa Faz, sin embargo, no era, según la leyenda, un cuadro «pintado», sino que se trataba de un retrato «milagroso». Es decir, como «obra de Dios» y como «autorretrato de Cristo» se erige en imagen sobrenatural.

En la teoría artística española del XVII, los comentarios sobre las imágenes legendarias de Cristo²⁹ son escasos e insuficientes. Pese a ello, dichos comentarios son siempre, un testimonio en relación con la temática del origen divino de la pintura. Además, y al propio tiempo, estos mismos autores reactivan los viejos topos sobre el Arte de la Pintura, como si ésta tuviera dos legendarias raíces, una sacra y otra profana, y ambas proyectasen la sombra de su propio origen en el mito.

Es importante señalar cómo también Pacheco, en su tratado: «Arte de la Pintura» (1649), describe la situación del arte sevillano en el tiempo de Zurbarán, y recurre al legendario experimento de Zeuxis o de Parrasios. Cita y comenta con insistencia la anécdota de Plinio sobre el cuadro de Parrasios que no presentaba otra cosa que un trozo de tela³⁰. Esta imagen engañó —como es sabido— incluso al pintor Zeuxis, que en un primer momento estaba convencido de que la tela se encontraba, cual cortina, efectivamente, delante del cuadro y lo tapaba.

En su comentario Pacheco juega con los términos: «lienzo/velo» y sus relaciones mutuas³¹. En un soneto que se consagra al mismo topos, se elogia «el mentido velo» como el máximo efecto logrado por un pintor³². Este motivo aparece con frecuencia en la literatura artística española³³.

La exégesis católica dará un segundo paso. Sorprendentemente, la anécdota del «trompe l'oeil» enlazará aquí, y no en la literatura artística, con el simbolismo cristiano. Así, leemos en el libro de José de Barcia y Zambrano, «Despertador Christiano, divino y eucarístico» (1695) una comparación muy ingeniosa, entre el «trompe l'oeil» de Parrasios y el cubrir y descubrir la verdad de la Eucaristía. La imagen de Parrasios componía un cuadro en el que sólo había un velo. La

²⁹ Cf. PACHECO, *Arte de la Pintura* (1649), ed. por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid 1956, t. I, p. 191; CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura* (1633), ed. por Fr. CALVO SERRALLER, Madrid 1979, p. 355; PALOMINO, *El Museo pictórico y Escala óptica*, (1724), Madrid 1988, t. I, p. 250.

³⁰ PACHECO, *Arte de la Pintura* (1649), ed. por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid 1956, t. I, p. 471.

³¹ PACHECO, *Arte de la Pintura* (1649), ed. por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid 1956, t. I, p. 471: «Zeuxis dixo a su competidor Parrassio levantase el lienzo, o él lo fuese a levantar, teniendo el pintado por natural, pareciéndole que debaxo de aquel velo estaba la pintura...».

³² PACHECO, *Arte de la Pintura* (1649), ed. por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid 1956, t. I, p. 472.

³³ Véase esencialmente: H. SCHULTE, *El Desengaño. Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*, München 1969.

Hostia es la representación de Cristo y al mismo tiempo, Cristo mismo. Es como un «sagrado lienzo», y al mismo tiempo, «un velo blanco de pan». La Hostia, «velo de pan», es lo inmediatamente visible, y al mismo tiempo, en el «velo de pan» se esconde la Verdad. Lo que se ve («el velo/el pan») es en realidad el cuerpo de Cristo. La Hostia («el velo») esconde la figura de Cristo y es, al mismo tiempo, Cristo mismo³⁴.

Aquí es preciso recordar el modo y la específica forma de conservarse la reliquia de Jaén. Acuña decía que durante el año se conservaba muy próximo a los Sacramentos. La misma fuente nos explica la razón: en el paño se encuentra el rostro de Cristo, en el pan, el cuerpo («en lienço el rostro, el cuerpo en pan») ³⁵. Si, en verdad, este juego de equivalencias (la Hostia se compara con el velo de Parrasios; el paño de la Verónica con la Hostia) tenía en el siglo XVII, una significación, podemos concluir que el Vero Icono es el término medio entre el «trompe l'oeil» y los Sacramentos.

Aquí podríamos finalizar nuestro estudio, si demasiadas preguntas no hubieran quedado pendientes, y entre éstas el problema que nos presenta el último cuadro de la Verónica de Zurbarán. Éste parece encerrar una contradicción, en lo que concierne al carácter puramente sagrado del icono.

En esta obra (lám. 2) las dimensiones del blanco lienzo se han reducido tanto, que el fondo, pintado de un color rojo amarronado, tiende a confundirse con la tabla de madera. El retrato de Cristo se ha como disuelto, el efecto de «trompe l'oeil» del blanco paño queda acentuado por el fuerte contraste del fondo oscuro; sobre la misma tabla de madera y como si estuviera pegado a él, pintado en «trompe l'oeil», un billeteo. Al igual que el paño, este papelito es un punto de atracción y engaño. Ambos tienen además, una característica común: el paño es

³⁴ «Zeuxis, aquel Pintor célebre de la Antigüedad, deseoso de ganar los aplausos de primero, vino à pública competencia con Parasio, que era Pintor insigne (...). Pinto Zeuxis unas frutas, tan al natural, y con tan buen sucesso, que puestas en público en el theatro, bolaron muchas aves à comerlas (...). Ea, Parasio (dezia lleno de vanidad à su competidor) yà has visto que aun lo irracional me anuncia victorioso: veámos lo que as pintado. Avia Parasio traído al certamen un lienzo hermoso, en que pinto un velo con tal pro(p)riedad, que creyendo Zeuxis que ocultava alguna pintura, in(vi)ta-va à Parasio que la descubriese. Corre, corre esse velo (dezia) à ver si lo que oculta puede competir con las frutas de mi lienço. Aqui fue (dice Plinio) quando reconociendo que era un velo solo, el mismo Zeuxis se confesó vencido de Parasio (...). Vencio (Fieles) Parasio con el velo, al que juzgó vencer con el engaño de las aves.

Pues agora. Que haze el mundo en estos días, sinó pintar, como Zeuxis, variedad de frutas, que vistas de los mundanos, buelan à comerlas, juzgando hallar en ellas la satisfacion cumplida de sus deseos. Y à con ésto se imagina victorioso en la competencia. Pero pintor más diestro Jesu-Christo, pone à vista del theatro aquel hermoso velo de pan, para triunfar de el mundo en este certamen, mejor que triunfó de Zeuxis Parasio. Lleguen, lleguen à este theatro los hombres. Qué miran en el profano lienço del siglo? Frutas aparentes, honras, riquezas, gustos, que engañan à las aves ignorantes; pero digan las aves mismas, si quando mas desaladas por essas frutas, han hallado en ellas alguna satisfacion? Su experiencia misma les dirá su engaño. Que miran en el sagrado lienço de aquel viril? Un velo blanco de pan. Pensarán los sentidos que se oculta la substancia de Pan debaxo de aquel velo. Pues substancia de pan no puede presumir victorias a vista de las frutas del mundo. Aguardad, dize Jesu-Christo: que lo que veis es solo un velo de pan; pero no es pan, sino mi verdadera Carne y sangre (...).» (J. de BARCIA Y ZAMBRANO, *Despertador Christiano, divino y eucharistico*, Madrid 1692, pp. 241-242.

³⁵ *Supra*, nota 19.

soporte de una imagen; el papelito, de una inscripción, donde se lee: «Fran^{co} de Zurbarán 1658».

La firma y la fecha se encuentran en el cuadro y ocupan un lugar importante en la representación. Esto es, pertenecen al cuadro con el mismo derecho que el paño. La paradoja va en aumento: el billete que se inscribe en la tradición del «cartellino»³⁶, firma no sólo la representación del velo de la Verónica, sino el cuadro entero, del que forma parte. El punto más problemático de todo este juego arranca del hecho de que el objeto principal de este cuadro, es una «imagen» que según la tradición, «no fue creada por mano de hombre». La firma de un artista junto a un «archeipoiton», es sin duda un problema de difícil solución. Pero, el cuadro de Zurbarán no es un «archeipoiton» sino, tan sólo, la representación de un «archeipoiton», la representación de una representación. Es esta creación, la que está fechada (1658) y firmada (Fran^{co} de Zurbarán).

No es la primera vez que un pintor firma la representación de «una imagen no hecha por mano de hombre»: Van Eyck lo hizo³⁷, el Greco también³⁸, Durero le dio vueltas a la idea...³⁹. Lo que aquí es una novedad, es el colocar el «cartellino» al mismo nivel de realidad que el paño⁴⁰, aunque aquí también la novedad es relativa pues la naturaleza muerta en «trompe l'oeil» conocía ya, este procedimiento (lám. 12); cabe preguntarse: ¿cuál puede ser la significación de reanudar este juego, entre realidad e ilusión, en el contexto de la pintura sacra?

Con los cuadros de la Verónica de Zurbarán nos hallamos en el umbral entre «la era de la imagen» y «la era del Arte»⁴¹.

Por un lado y como se ha demostrado, la serie de «trompe l'oeils» es consecuencia de una profunda reflexión sobre el impacto de las imágenes sagradas y sobre la relación entre imagen y Sacramentos. La «maestría» del pintor —su arte— se pone aquí al servicio de la fe. Francisco Pacheco (1638) lo había dicho expresamente: por medio de la manipulación del arte (mejor luz de arte) se puede y se debe renovar y restaurar la creencia⁴².

³⁶ Cf. Z. WAZBINSKI, «Le 'Cartellino'. Origines et avatars d'une étiquette», *Pantheon*, XXI (1963), pp. 278-283 y H. U. ASEMISSEN, *Ästhetische Ambivalenz. Spielarten der Doppeldeutigkeit in der Malerei*, Kassel 1989, pp. 19 ss. Para el problema de la firma integrada véase también: V. I. STOICHITA, «Nomi in cornice», en: M. WINNER (ed.), *Der Künstler über sich selbst in seinem Werk*, Weinheim 1992.

³⁷ Las dos tablas de Van Eyck que representan el «vero icono» están fechadas y firmadas sobre el marco (más detalles en: H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990, p. 480).

³⁸ Cf. H. E. WETHEY, *El Greco and His School*, Princeton 1962, p. 148.

³⁹ En el Autorretrato de Munich (1500) y en el grabado con la Verónica de 1513. Sobre este problema, esencialmente: D. WUTTKE, «Dürer und Celtis: Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus: 'Jahrhundertfeier als symbolische Form'», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 10 (1980), pp. 72-129.

⁴⁰ Otros cuadros demuestran que Zurbarán empleó el artificio de manera constante: el *Crucifijo* de San Pablo Real (Art. Institute, Chicago, 1627), donde el «Cartellino» está clavado en la madera de la cruz, o el *Martirio del Beato Serapión* (1628, Wadsworth Atheneum, Hartford), donde se sugiere una equivalencia entre «Cartellino» y figura principal.

⁴¹ Para estos conceptos véase H. BELTING (como la nota 7), *passim*.

⁴² PACHECO (como la nota 2), t. I, pp. 61: «...algunas veces este cuidado suele ser con ventajas, porque con mejor luz de arte se restaura y renueva la antigua devoción.» (agradezco el pasaje a Susann Waldmann).

Con ello, el método del «trompe l'oeil» consigue un doble objetivo: uno, profano y otro, sacro. Así, logra poner de relieve la personalidad del artista (lo que la Santa Faz de 1658 (lám. 2) propicia claramente), y renueva la fe.

Resulta oportuno dedicar unas palabras a la recepción de estas obras. Fuentes escritas y figurativas, de los siglos XVI y XVII, nos demuestran la presencia de cuadros de la Verónica, en colecciones privadas⁴³.

En los cuadros de David Teniers (lám. 13) y más tarde, también, en el «Prodromus zum Theatrum Pictorium» (lám. 14), se reproducen obras de este tipo⁴⁴. En el seno de una colección de pinturas, estos cuadros gozaban de especial predicamento muy probablemente, por su virtuosismo. Los comentarios que suscitaban tenían muy poco que ver con la historia de la Pasión o con el simbolismo de los Sacramentos. A buen seguro, estas obras incitaban discusiones sobre cuestiones propias de la teoría del arte, tales como: «la figuración en trompe l'oeil», «arte e ilusión» o quizás, aún: «original y copia», «retrato y semejanza»⁴⁵. Es decir, para concluir, la Santa Faz se considera aquí, tan sólo como un cuadro integrado en un sistema de imágenes, cuya base o fundamento era el Arte.

Si, la fortuna, se hubiera mostrado más generosa conservando también galerías pintadas en España, sabríamos informar mejor sobre los aspectos relacionados con la recepción de los cuadros de Zurbarán. Nada nos impide sin embargo, creer que algunas de sus verónicas fueron a parar a colecciones similares a las mencionadas o incluso que no pertenecieron, desde su inicio, a ellas⁴⁶.

Queda latente el interrogante⁴⁷ de si los cuadros de la Santa Faz deberían o no, ser contemplados como cuadros desacralizados, por su fuerte carácter de naturaleza muerta.

Según nuestra opinión, no debemos descartar la existencia de una refinada interrelación entre las dos partes, sacra y profana. Con esto se nos plantea un nuevo problema: el de la semiótica de los géneros artísticos en el marco del sis-

⁴³ La Santa Faz del Museo de Escultura de Valladolid fue descubierta en 1968 en una pequeña iglesia cerca de Torrecilla de la Orden. Con toda probabilidad, el cuadro llegó allí sólo en el siglo XVIII. Antes estaba integrado, como se usaba tradicionalmente, en la parte más alta de un retablo (cf. Cat. Expo. Zurbarán, Madrid, Museo del Prado, 1988, p. 388).

⁴⁴ Cf. Th. VON FRIMMEL, *Gemalte Galerien*, Berlin 1896² y S. SPETH-HOLTERHOFF, *Les Peintres Flamands de Cabinets d'Amateurs au XVII^e. siècle*, Bruselas 1957.

⁴⁵ Más detalles en: V. I. STOICHITA, *L'Instauration du tableau*, Paris 1993.

⁴⁶ Para el coleccionismo español en el siglo XVII véase: M. MORÁN y F. CHECA, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid 1985, pp. 231 ss. Sabemos algo más sobre la presencia de «Verónicas» en las colecciones italianas. Ya en 1493 el Inventario de la Guardaroba Estense habla de «uno quadretto depicto cum uno sudario» (cf.: G. CAMPORI, *Raccolta di Cataloghi et Inventarii Inediti*, Modena 1870, 2). Más detalles en: D. A. BROWN, «Maineri and Marmitta as Devotional Artists, *Prospettiva*, 53-56 (1988-1989) (= *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, t. I), pp. 299-308. Sobre la «Verónica» de Domenico Fetti (lám. 7), véase: F. RUSK SHAPLEY, *Catalogue of the Italian Paintings, National Gallery of Art*, Washington 1979, t. I, pp. 180-181. Un cuadro muy parecido se encontraba en la colección del Archiduque Leopoldo-Guillermo y fue reproducido por Teniers (lám. 13) y en el *Prodromos* (lám. 14).

⁴⁷ La colocación de la Santa Faz en la lámina del *Prodromos Theatrum Artis Pictoriae* (lám. 14) merece toda nuestra atención: está presentada como la cúspide de esta pared imaginaria y, pese al cambio de contexto, recuerda la posición tradicional de la Santa Faz en la cúspide de un retablo (cf. *supra* nota 43).

tema de coleccionismo moderno, que merecería, por sí solo, una investigación más profunda ⁴⁸.

Crédito fotográfico:

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich: láms. 12, 13.

Museo de Bellas Artes, Bilbao: lám. 11.

Wallraf-Richartz-Museum, Colonia: lám. 3.

H. BELTING, *Bild und Kult*, Munich, Beck, 1990: lám. 4.

Institut für Kunstgeschichte, Munich: láms. 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 14.

⁴⁸ El presente estudio es el resultado de una conferencia celebrada en el marco del XXII Congreso Alemán de Historia del Arte de Aquisgrán, el 29-9-1990. La versión alemana fue publicada en la *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58 (1991).



LÁM. 1. *Francisco de Zurbarán, Santa Faz, óleo sobre lienzo, 101 × 78 cm., 1631, Buenos Aires, colección particular*



LÁM. 2. *Francisco de Zurbarán, Santa Faz, óleo sobre lienzo, 105 × 83 cm., 1658, Valladolid, Museo Nacional de Escultura*



LÁM. 3. *Maestro renano o westfaliano, Vía Crucis, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum*

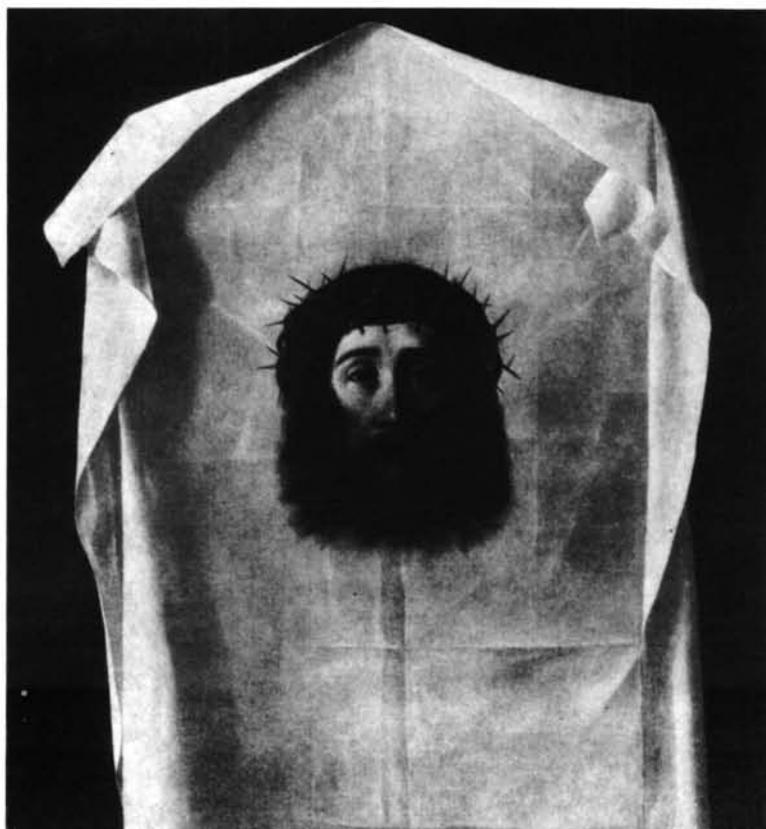


LÁM. 4. *El «Mandylyon» de S. Silvestro in Capite, siglo VI, Ciudad del Vaticano, Capilla de S. Matilde*



LÂM 9. Santa Faz, Jaén, *Catedral*

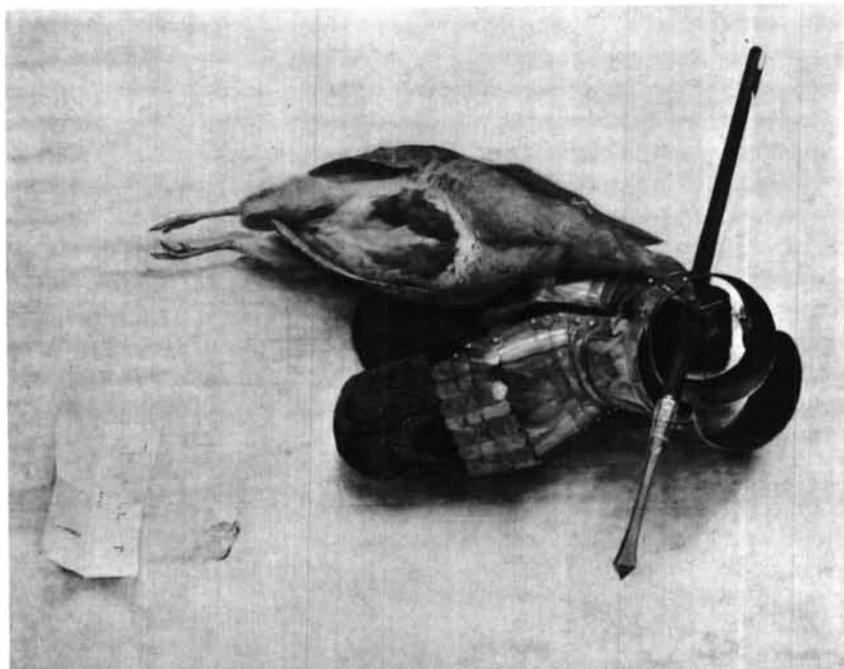
LÂM. 10. *Maestro andaluz*, Santa Faz, óleo sobre lienzo, 100 × 82 cm., Milwaukee, *Art Center*





LÁM. 11 *Francisco de Zurbarán*, *Santa Faz*, óleo sobre lienzo, 104 × 84 cm., Bilbao, Museo de Bellas Artes

LÁM. 12. *Jacopo de Barbari*, *Naturaleza muerta*, 52 × 42,5 cm., Munich, Alte Pinakothek





LĂM. 13. *David Teniers II, La galeria de pinturas del Archiduque Leopoldo-Guillermo en Bruselas, óleo sobre lienzo, 95 × 126 cm., Staatsgalerie-Schloß Schleißheim*



LĂM. 14. *Franz von Stappaert und Antonius von Prenner, Prodromos Theatrum Artis Pictoriae, Viena 1735*