

SAN FRANCISCO DE ASÍS. UN POSIBLE ORIGINAL INÉDITO DE ZURBARÁN

José Antonio Algarrada Largo, Universidad de Sevilla

San Francisco de Asís (Asís, 5 de julio de 1182 – 3 de octubre de 1226) fue diácono, fundador de la Orden Franciscana y de una segunda orden conocida como Hermanas Clarisas, ambas surgidas bajo la autoridad de la Iglesia Católica en la Edad Media. De ser hijo de un rico comerciante de la ciudad en su juventud, pasó a vivir bajo la más estricta pobreza y observancia de los Evangelios.

Su vida religiosa fue austera y simple, y animaba a sus seguidores a vivir de igual manera. Buscó la vida eremítica, el silencio y la soledad interior. Es el primer caso conocido en la historia de estigmatizaciones visibles y externas.

Un par de años antes de morir, hacia principios de agosto de 1224, alrededor de la fiesta de la Asunción, decidió hacer un viaje a un lugar aislado llamado Monte Alvernia, a unos 160 km. al norte de Asís. Al saberse espiado por alguno de sus acompañantes durante sus actos de soledad, decidió irse a un lugar más apartado, en un saliente de la montaña. Allí, durante la fiesta de la Asunción, decidió hacer un ayuno de cuarenta días. Poco más tarde, según nos dice la tradición, hacia mediados del mes de septiembre de ese mismo año de 1224, oró para recibir dos gracias antes de morir: Sentir la pasión de Jesús, y una enfermedad larga con una muerte dolorosa. Después de intensas oraciones, tal y como nos relata San Buenaventura, se le presentó Jesucristo crucificado y rodeado por seis alas angélicas y le imprimió las señales de la crucifixión en las manos, los pies y el costado. Estos estigmas los conservó San Francisco el resto de su vida, que en adelante haría todo lo posible por ocultarlos a la vista de los demás por considerarse indigno de ser portador de las señales de la pasión del nazareno.

El lienzo aquí analizado (Fig. 1) nos presenta, pues, a San Francisco en los momentos inmediatamente posteriores a la recepción de los estigmas, que en la figura aparecen evidentes, en una atmósfera que parece pretender representar el Monte Alvernia, la zona apartada a la que se retiró el verano de 1224 según hemos contado. El Santo, esquelético y muy debilitado después del tremendo ayuno al que se ha sometido, enfermo y marcado con las señales de la pasión de Cristo, aparece imbuido en profundos pensamientos, con el rostro abstraído en contemplación serena de la “hermana muerte”, representada por la calavera que sostiene entre sus manos casi con ternura. La esencialidad que presenta la escena en el uso de la naturaleza y los objetos, subraya

la absoluta interioridad de la figura, con el vestido zurcido y la roca desnuda a la espalda del Santo, propios del espíritu de pobreza que pretende transmitir la representación del “pobrecito”.



Fig. 1. *San Francisco de Asís*. Jerez de la Frontera. Colección Particular.

Se trata de una pintura soberbia, de gran monumentalidad (el lienzo tiene unas medidas acordes con ello, 168 x 100 cm), en la que la figura del santo emerge del lienzo tomando un carácter casi escultórico, muy acorde con la espiritualidad religiosa que Zurbarán tan bien supo interpretar e imprimir a sus imágenes.

En una composición severa y estática, de rigurosa y arcaica simetría, la iluminación concebida para la misma tiene un papel primordial en la definición de los elementos que componen la obra. Dota a la escena de varios planos que refuerzan la materialidad y la presencia de la figura de San Francisco, con una combinación magistral de tenebrismo e iluminación de “plen air” que se conjugan a la perfección en un juego de luces que a la vez que nos presenta al personaje participa de la narración de la escena.

Así, en el lienzo se distinguen dos planos, el principal, desarrollado al más puro estilo naturalista, de impronta caravaggiesca, nos presenta al santo, que emerge del lienzo con una materialidad y una potentísima rotundidad que capta poderosa e inmediatamente la atención del espectador. La figura, el juego de luces presente en ella, aparece separada, a su vez, en dos partes. De un lado la parte superior de la figura, recoge de modo excelente una escena de enorme espiritualidad que invita al recogimiento, la comunicación con la muerte, representada ésta por una calavera de excelente factura, a la altura de las mejores de las realizadas por el extremeño. La

calavera descansa sobre unas manos realizadas con no menos maestría (Fig. 2), huesudas, perfectas, no muy apretadas, que encierran un punto de vibrante crispación de enorme intensidad espiritual. Hacia la calavera se orienta el rostro y la mirada del santo (Fig. 3), ensimismado, abstraído, demacrado, fiel ejemplo de la variedad de tipos faciales y anímicos que el maestro de Fuente de Cantos supo reproducir al afrontar la tarea de la realización de sus series conventuales. Llama la atención la intensa expresión de humildad del santo. El autor logra en el rostro, de manera más que convincente, transmitirnos todo un mundo de espiritualidad interior, resignación y ofrecimiento, en una muy lograda expresión de abandono, aceptación y serenidad. El rostro está a su vez representado con una rigurosa precisión anatómica y un increíble verismo, en comunicación con la calavera, enflaquecido y esquelético, parece que la imagen de aquel se reflejase en aquella.



Fig. 2. *San Francisco de Asís*. Detalle de la calavera sostenida entre las manos por el Santo. Jerez de la Frontera. Colección Particular.

En el plano inferior, enmarcado entre sombras, el espectador se topa con la apoteosis de la tactilidad del hábito del santo, rotundo, pesado, ejemplo perfecto de la prodigiosa veracidad con la que el extremeño supo representar las telas, que en su obra se tornan en auténticas muestras de recreación pictórica y perfección técnica. Destaca el enorme parche o remiendo que cubre el sayal a la altura de la rodilla, cosido literalmente a pinceladas, con una precisión y soltura extraordinarias. Con el uso de la luz, el pintor consigue crear una suave oleada de pliegues que se

suman a la escena reforzando la línea suave y severa que pretende imprimir a ésta. El dibujo es firme, los volúmenes, tan típicos en el extremeño, rotundos.



Fig. 3. San Francisco de Asís. Detalle del rostro del Santo. Jerez de la Frontera. Colección Particular.

El planteamiento de la iluminación y la separación en dos planos de la figura a través del uso de las sombras, adquiere una significación añadida, se suma a la narración presente en la escena, participa de la doctrina que se pretende transmitir, permite al espectador contemplar de una vez, y sin que los distintos elementos entren en conflicto, un todo que enriquece la experiencia, en el plano superior la espiritualidad interior del santo, del plano inferior la materialidad de la pobreza plasmada de manera magistral a través del hábito.

Debajo del hábito y a modo de colofón, emerge un pie marcado por los estigmas de la pasión de Jesucristo (Fig. 4), dejándolo ver claramente. Es un último elemento que se suma a la narración contenida en el lienzo. De nuevo un elemento que nos hace pensar en la mano maestra del extremeño, que no escatima recursos en la descripción de los detalles.

Este pie izquierdo, avanzado, participa del movimiento general de la figura, que casi de perfil, con la cabeza en tres cuartos, parece querer avanzar hacia el espectador para hacerlo partícipe de la escena.



Fig. 4. *San Francisco de Asís*. Detalle de los pies del Santo. Jerez de la Frontera. Colección Particular.



Fig. 5. *San Francisco de Asís*. Detalle del paisaje en segundo plano. Jerez de la Frontera. Colección Particular.

El segundo plano presente en el lienzo es todo paisaje. Se puede apreciar con claridad una covacha en el centro del mismo, así como alguna construcción lejana al fondo, sobre los cerros (Fig. 5). Todo pensado para participar de la narración de la escena, para acrecentar la idea de aislamiento y retiro que se nos quiere transmitir. Aquí la paleta del pintor se dulcifica, la pincelada se suelta, describiendo un fondo luminoso, de refinadas transparencias de paisaje, de clara reminiscencia italiana.

Entre ambos planos, dos masas de falsa uniformidad cromática actúan de enlace, a modo de transición. Flanquean la figura del santo, de un lado, a la izquierda según mira el espectador, un cerro sombrío, decadente y pobre, con viejos y castigados troncos de árbol, que participa de la misma esencia que nos transmite la figura del “Poverello”, sirve a la vez de ventana a través de la cual asomarse al luminoso paisaje, y de páramo oscuro del que emerge la figura, permaneciendo en penumbra, juega un papel fundamental en la iluminación que se ha planteado para describir este San Francisco. A la derecha, y alejado a la espalda del santo, se eleva poderoso un risco, el monte Alvernia, una roca desnuda, pobre. Ambos elementos, que refuerzan la arcaica y rigurosa simetría de la composición, son descritos con maestría, sobre todo el risco, donde podemos observar toda una gama de pinceladas y recursos sólo al alcance de un maestro.

Todo el planteamiento de la escena insiste y es coherente con ese tono de apasionamiento monástico que hicieron de Zurbarán, a pesar de su aparente arcaísmo, el mejor intérprete de la vida religiosa de su tiempo¹.

El lienzo, localizado en una colección particular de Jerez de la Frontera (Cádiz), nos presenta una tipología de *San Francisco* conocida fundamentalmente a través de ejemplares de taller y seguidores de calidad dispar (algunos de ellos desaparecidos o en paradero desconocido hoy día) sobre los que la bibliografía nos arroja valiosísima información.

Así, encontramos referencias o catalogaciones de ejemplares de este modelo de *San Francisco* en las obras de Guinard (1949 y 1967)², Torres Martín (1963)³, Gudiol y Gállego

¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Pintura Barroca en España. 1600 – 1750*, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 197.

² GUINARD, Paul, *Zurbarán y los pintores españoles de la vida monástica*, Madrid, Joker, 1967, págs. 439 y 440.

³ TORRES MARTÍN, Ramón. *Zurbarán. El pintor gótico del siglo XVII*, Sevilla, Gráficas del Sur, 1963. Cat. nº 227. Dice así D. Ramón Torres en la ficha que cataloga los lienzos de esta tipología con el número 227:

“SAN FRANCISCO DE ASÍS. – Colección Gallardo, Sevilla, Lienzo en mal estado de conservación. Los repintes del fondo desdibujan el perfil de la figura. (I) Una réplica de cuerpo entero en una iglesia de Villalba del Alcor, destruida en 1936. (II) Otra réplica vendida en Berlín en 1911. (III) Otra obra en casa de D. José Gestoso y Pérez, de Sevilla (1,01 x 0,81). Citada por Hugo Kehrer – Zurbarán, 1918. Fig. 52. (IV) Otra obra de taller, en la capilla de Jesús del Gran Poder, en Sucre, Bolivia. (V) Y otra obra en una colección particular, Jerez.”

(1976)⁴, Navarrete (1999)⁵ y Delenda (2010)⁶. De tal modo, podemos afirmar que las noticias sobre lienzos de *San Francisco* de esta tipología, ya de cuerpo entero, ya de medio cuerpo, han sido constantes, y que todos los lienzos identificados por los autores señalados, han tenido como referente, con más o menos rigor y unidad de criterio al *San Francisco* de Villalba del Alcor (desaparecido en 1936).

Es aquél el más notable de todos los ejemplos conocidos, por cuanto tradicionalmente ha sido identificado como un original de Zurbarán⁷. Como señalamos, estuvo ubicado en la iglesia de Villalba del Alcor (Huelva), y hoy se encuentra desaparecido⁸. A pesar de la consideración

⁴ GUDIOL, José y GÁLLEGO, Julián. *Zurbarán 1598 – 1664*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1976, págs. 108, 109 y 335.

⁵ NAVARRETE PRIETO, Benito (con la colaboración de Odile DELENDA). *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el nuevo mundo*, Catálogo de la exposición homónima, Madrid, 1999, pág. 46.

⁶ DELENDA, Odile. *Francisco de Zurbarán 1598 – 1664*, volumen II, Madrid, Fundación Arte Hispánico 2010, págs. 360, 423, 424 y 425. Nos dice la Sra. Delenda sobre esta composición:

“De esta interpretación de San Francisco Meditando con una calavera se conocen numerosos ejemplares de cuerpo entero o de medio cuerpo como la que ahora estudiamos (en referencia al San Francisco de Buenos Aires). El Santo de Asís aparece en todas ellas muy moreno, de extrema delgadez y expresión ascética en el rostro demacrado. Viste el hábito remendado de los hermanos menores capuchinos descalzos. Su silueta muy alargada destaca sobre precipicios rocosos y cielos nubosos. Llama la atención sus curiosas manos de fuerte complexión, huesudas y con dedos muy largos.

Los artistas de todos los tiempos quisieron crear para los comitentes de las diferentes ramas de la Orden de los hermanos menores un verdadero retrato de su fundador. Se veneran en el Sacro Convento de Asís y en el Convento de Egnisanti en Florencia dos hábitos que llevó el propio San Francisco. Aunque muy destrozados, estos sayales se parecen más a los de los capuchinos que a los de los frailes conventuales u observantes (Albicacer 1928, pp. 176 – 177). Zurbarán, siempre atento a satisfacer a los comitentes, pinta aquí a su fundador con el hábito de la reforma capuchina.”

Más adelante, la estudiosa francesa nos da más datos sobre esta composición al analizar el San Francisco de la Colección Gabarrón. Expresa:

“(…) Perteneció muy probablemente a una serie dispersa de “Santos Fundadores de Órdenes” que el obrador de Zurbarán debió producir en cantidades importantes a partir de 1640 hasta su instalación en Madrid en 1658. Estas grandes figuras procesionales al aire libre estarían dedicadas al mercado de América. (...). Según Guinard el modelo original de este San Francisco fue destruido en 1936 durante la Guerra Civil en la iglesia de Villalba del Alcor (Huelva).”

⁷ Lamentablemente sólo lo podemos conocer por una fotografía de pésima calidad, lo cual invita a tener ciertas reservas a considerar de un modo inequívoco que se trate realmente de un original perdido. Navarrete, de hecho, lo considera como obra de taller (NAVARRETE PRIETO, Benito, op. cit., p. 46), afirmación a la que parece haberse sumado recientemente Odile Delenda (DELENDA, Odile, op. cit., pág. 425).

⁸ Guinard lo considera desaparecido, GUINARD, Paul, op. cit., pág. 439; mientras que Torres Martín indica que fue destruido en 1936, TORRES MARTÍN, Ramón, op. cit., Cat. 227, y Navarrete se limita a decir que “se perdió” en dicho año, NAVARRETE PRIETO, Benito, op. cit., pág. 46. Por su parte Delenda nos aporta datos contradictorios a este respecto. De un lado, cuando habla del *San Francisco* de Lima, comenta que es una “copia con variantes de un original desaparecido en 1936 en la iglesia de Villalba del Alcor (Huelva)”, DELENDA, Odile, op. cit., pág. 360. De otro se hace eco de lo apuntado por Guinard al hablarnos del lienzo perteneciente a la Fundación Cristóbal Gabarrón de Valladolid e indica que “Según Guinard el modelo original de este San Francisco fue destruido en 1936 durante la Guerra Civil en la Iglesia de Villalba del Alcor (Huelva)”, para un poco más adelante, y catalogando el propio lienzo de Villalba como de Obrador, hacerse eco de una noticia dada por Torres Martín en 1964 que no hemos podido comprobar, según la cual “la obra robada había aparecido en casa de un anticuario sevillano”, e indica su presencia “hoy en día en colección privada de Sevilla” sin aportar más información, DELENDA, Odile, op. cit., pág. 425. Nosotros, no obstante, vista esta contradicción, por no tener datos ciertos al respecto y pareciéndonos la referencia a esta pervivencia del lienzo muy vaga (en la propia ficha catalográfica de la obra de Delenda en la que se hace referencia al lienzo de Villalba, el campo referente a la ubicación actual

clásica de esta obra como original del extremeño, no podemos olvidar que sólo conocemos el lienzo de Villalba por una fotografía de deficiente calidad, lo cual nos invita a aceptar, incluso, la tesis lanzada por Benito Navarrete y aparentemente aceptada por Odile Delenda⁹, que considera el lienzo de Villalba como obra de Obrador, igualándolo así al de la Fundación Cristóbal Gabarrón y al del Convento de la Buena Muerte de Lima, los dos únicos ejemplares de cuerpo entero conservados hoy día y sobre los que hablaremos a más adelante. Salvo las relacionadas con el *San Francisco* de Villalba, no hemos hallado noticias que hagan referencia directa a original alguno, que sin duda debió existir y en cuya tipología está basada toda la serie que se ha venido enumerando en la bibliografía que se hace eco de este modelo¹⁰.

Un cotejo inicial de la obra en estudio con la de Villalba hace descartar de manera inmediata la peregrina idea que asalta al investigador de que podamos estar ante el lienzo desaparecido. Desechada esta opción y vista la indudable calidad del lienzo aquí presentado, la idea de estar ante un original inédito cobra fuerza.

Como venimos señalando, los otros dos lienzos con este modelo de *San Francisco* de cuerpo entero que conocemos sí se conservan y están perfectamente estudiados y localizados. De un lado tenemos el que se encuentra en la colección de la Fundación Cristóbal Gabarrón de Valladolid, y del otro el del Convento de la Buena Muerte de Lima (Perú). En ambos casos, que son, además los de mejor calidad entre los conservados y conocidos a día de hoy, la crítica considera que se tratan de obras de taller (Benito Navarrete¹¹ llega a decir que el de la Colección Gabarrón es de Zurbarán y obrador, asunto sobre el que no estaría de más profundizar pero que se escapa al objeto que pretendemos tratar en estas líneas). El lienzo de Lima, incluso, se puede asignar a Bartolomé de Ayala (considerado por muchos como el mejor de los discípulos del maestro de Fuente de Cantos) sin mucha discusión. El cotejo de nuestro *San Francisco* con ambos, sumado al efectuado con el del ejemplar desaparecido de Villalba del Alcor nos ayuda a afirmarnos en la idea, en base al análisis y comparación de tipología, calidad y recursos estilísticos empleados, de la posibilidad de estar ante un original no conocido hasta hora, realizado por el propio Zurbarán y que pudo servir de cabeza de serie para el resto.

de la pieza aparece expresado en estos términos “¿Sevilla, Colección Privada?”). Aun no queriendo poner en duda la noticia aportada por Delenda preferimos seguir considerando la obra de Villalba desaparecida en tanto no sea documentada esta posible pervivencia de la misma con más fidelidad.

⁹ Ver notas 10 y 11.

¹⁰ En resumen, los ejemplares alumbrados por la bibliografía nos hacen pensar necesariamente en un original desarrollado por el propio Zurbarán que contenía la composición exacta en la que se basan y que reproducen, con más o menos variantes, los lienzos de Villalba del Alcor, Lima, Colección Gallardo, Buenos Aires y, pensamos (no hemos podido acceder a una imagen del lienzo), Sucre. Y que en el lienzo de la Fundación Gabarrón aparece con el paisaje que envuelve la figura totalmente modificado aunque sin alterar el equilibrio de volúmenes.

¹¹ NAVARRETE PRIETO, Benito. Op. cit., pág. 46.

Teniendo esto por cierto, nuestro *San Francisco* podría ser datado sin dificultad en la década de 1640 – 1650. En esas fechas, el extremeño ejecutará una de las más interesantes series de entre las que se ejecutaron en su obrador. Fue ésta la dedicada a los santos fundadores de órdenes religiosas, constituida por los principales fundadores, entre los que se encuentra, inexcusablemente, San Francisco de Asís. La serie de fundadores queda perfectamente contextualizada en su tiempo, no en vano, uno de los ámbitos más significativos en la producción artística del siglo XVII sería la pintura monástica, y es en el ámbito conventual, a ojos de Pérez Sánchez¹², donde “seguramente se encuentra lo más expresivo de la pintura española del siglo de oro”.

Se ha podido asegurar que la mayor parte de estas series de fundadores fueron destinadas al mercado americano, donde el extremeño halló una estimable clientela y cuyos envíos de pinturas nos han dejado, además de estimables ejemplares en el tierras americanas, una importantísima estela documental que todavía hoy podemos estudiar.

A nuestra línea argumental hemos de añadir, antes de concluir este trabajo, la noticia dada por Torres Matín en 1964¹³ y que nos recuerda Odile Delenda¹⁴, de la existencia de un ejemplar del que no se detallan más datos en una colección particular de Jerez de la Frontera. Siendo esto así, hemos de considerar, a modo de hipótesis, la posible relación de aquél con el que tratamos de identificar aquí, localizado también, como ya hemos indicado, en una colección particular de Jerez de la Frontera.

Teniendo en cuenta todo lo aquí expuesto, y sin menoscabo de que nuestro parecer pueda ser ampliado y refrendado por estudios más exhaustivos y por personas más autorizadas en la obra del maestro de Fuente de Cantos, hemos de insistir en tres cuestiones que nos parecen esenciales y que han orientado todo nuestro trabajo.

En primer lugar, el *San Francisco* que aquí presentamos es un ejemplar hasta ahora inédito, que si bien puede estar relacionado con alguna noticia indicada en el pasado¹⁵, no había sido estudiado ni presentado de manera fehaciente hasta este momento.

Igualmente, se trata de un modelo que respeta la composición original que, a tenor de lo que atestiguan los sucesivos lienzos de obrador y réplicas que conocemos, y sumado esto al hecho de que, analizado el exacto del momento de la vida del santo que se representa podemos afirmar que esta composición lo recrea fielmente y de manera soberbia, debió tener, sin duda, el original

¹² PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. Op. cit., pág. 33.

¹³ TORRES MARTÍN, Ramón. Op. cit., Cat. 227.

¹⁴ DELENDA, Odile. Op. cit., pág. 425.

¹⁵ Ver nota anterior.

que concibió el maestro (cosa que no hace con tanto rigor, por ejemplo, el *San Francisco* de la Colección Gabarrón, que presenta variantes evidentes en el paisaje).

Finalmente no debemos dejar de subrayar el hecho de que se trata de un lienzo a todas luces excelente, cuyo análisis estilístico nos acerca poderosísimamente una y otra vez la obra original de Zurbarán, idea que se ve acrecentada y reafirmada una vez cotejado nuestro lienzo con los otros ejemplares de cuerpo entero que conocemos en la actualidad y de los que ya hemos hablado, a los que supera en mucho, tanto en la sobriedad, exactitud y genio compositivos, como en ejecución, técnica, calidad y estilo de la pintura.

Por todo lo expuesto, no podemos más que insistir en la consideración de nuestro lienzo como un posible original inédito de la mano de Zurbarán. Es nuestro parecer y así lo comunicamos para su conocimiento general y su exposición al sabio juicio de autoridades y doctores en la materia que nos ha ocupado en este trabajo.