

ACTAS

XIX

Jornada de Historia
de Fuente de Cantos

LA EMIGRACIÓN EXTREMEÑA



ACTAS
XIX JORNADA de HISTORIA
de FUENTE de CANTOS

LA EMIGRACIÓN EXTREMEÑA

ACTAS
XIX JORNADA de HISTORIA
de FUENTE de CANTOS



Fuente de Cantos, 2018

XIX JORNADA DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

Fuente de Cantos, 10 de noviembre de 2018

PATROCINIO

Asociación Cultural Lucerna

ORGANIZACIÓN

Asociación Cultural Lucerna
Sociedad Extremeña de Historia

COMISIÓN ORGANIZADORA

José Lamilla Prímola
José Rodríguez Pinilla
Felipe Lorenzana de la Puente

COLABORACIÓN

Diputación de Badajoz
Ayuntamiento de Fuente de Cantos
Centro de Profesores y Recursos de Zafra
Colegio San Francisco Javier
IES Alba Plata

ACTAS

COORDINACIÓN Y MAQUETACIÓN

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

© De la presente edición: Asociación Cultural Lucerna

© De los textos e imágenes: los autores

I.S.B.N.: 978-84-697-2419-4

Depósito Legal: BA-000262-2019

TRADUCCIONES

Isabel Lorenzana García (isalg93@yahoo.es)

PORTADA

Basada en un óleo de Mercedes Agudo Cruzada (arteseadura@hotmail.com)

IMPRESIÓN

Gráficas Diputación de Badajoz

Fuente de Cantos, 2018

<http://jornadahistoriafuentecantos.jimdo.com>

ÍNDICE

Presentación XIX Jornada de Historia PÁGINAS

ANDRÉS OYOLA FABIÁN 7

LA EMIGRACIÓN EXTREMEÑA. PONENCIAS

Éxodo rural de 1960-1975. Incidencia en el antiguo partido judicial de Fuente de Cantos

MOISÉS CAYETANO ROSADO 11

Extremadura, ayer emigrante, hoy receptora de inmigrantes: Cómo nos trataron y cómo nos comportamos hoy

TOMÁS CALVO BUEZAS 49

LA EMIGRACIÓN EXTREMEÑA. COMUNICACIONES

Remedios contra la emigración. El fomento del cooperativismo femenino en la provincia de Badajoz a finales del franquismo

FELIPE LORENZANA DE LA PUENTE 75

La Reforma Agraria del Régimen Franquista en Fuente de Cantos: Actuaciones del Instituto Nacional de Colonización para contener el éxodo de la población

JOAQUÍN CASTILLO DURÁN 97

Fuentecanteños en Valdelacalzada

JOSÉ LUIS MOLINA BOLAÑOS 117

La "subcultura" de la emigración española a Europa en los años 60

ANTONIO BLANCH SÁNCHEZ 137

Emigración al extranjero de artistas y cronistas extremeños en el Renacimiento

ROCÍO GARCÍA RODRÍGUEZ 153

OTROS ESTUDIOS LOCALES. COMUNICACIONES

*Breves notas biográficas sobre Guillermo López Núñez,
un hacendado del Fuente de Cantos del siglo XIX*

ANTONIO MANUEL BARRAGÁN-LANCHARRO..... 173

*Fuente de Cantos en democracia. Resultados electorales
generales y municipales desde 1977 hasta 2016*

PEDRO MANUEL LÓPEZ RODRÍGUEZ 191

*Juan Fernández, El Labrador: Consideraciones sobre
un bodegón del Museo Goya de Zaragoza*

JULIÁN RUIZ BANDERAS..... 213

*Aproximación a la altura de la torre de la iglesia parroquial
de Fuente de Cantos y de otros edificios de la localidad*

JOSÉ ANTONIO CORTÉS BOZA 239

Minería en Fuente de Cantos

MANUEL MOLINA PARRA 257

PERSONAJES CON HISTORIA, I

Diego Sánchez Cordero, de la guerra del Sidi Ifni a la fotografía profesional

FELIPE LORENZANA DE LA PUENTE..... 293

RELACIÓN DE AUTORES 319

JUAN FERNÁNDEZ, EL LABRADOR: CONSIDERACIONES SOBRE UN BODEGÓN DEL MUSEO GOYA DE ZARAGOZA

*JUAN FERNÁNDEZ, "THE LABOURER": CONSIDERATIONS
ON A STILL LIFE IN THE GOYA MUSEUM OF ZARAGOZA*

JULIÁN RUIZ BANDERAS

jiruban@gmail.com

RESUMEN: Un bodegón anónimo del Museo Goya de Zaragoza es el hilo conductor de este trabajo. Esta obra da pistas sobre un excelente y enigmático pintor: Juan Fernández, denominado El Labrador, por el apodo que él mismo utiliza. El sentido de este trabajo estriba en relacionar algunas aportaciones que hacen importantes investigadores del bodegón español. Entre ellos, William B. Jordan, Peter Cherry o Ángel Aterido. En definitiva, se explica y se desarrolla una interesante hipótesis sostenida por la dirección del mencionado museo, que afirma que el Labrador pudo formarse en Llerena, con Francisco de Zurbarán. Una línea de interés que confirma los datos de Antonio Palomino, quien sostuvo, en el siglo XVIII, que Labrador era de Badajoz o de algún lugar cercano a esa capital.

ABSTRACT: An anonymous still life of the Goya Museum of Zaragoza is the main theme of this work. This work gives clues about an excellent and enigmatic painter: Juan Fernández, called El Labrador (The Labourer), by the nickname he uses. The aim of this work is to relate some contributions made by important Spanish still life researchers. Among them, William B. Jordan, Peter Cherry or Angel Aterido. In short, it explains and develops, an hypothesis held by the management of the aforementioned museum, which states that Juan Fernández could acquire his formation in Llerena, with Francisco de Zurbarán. This confirms Antonio Palomino's data, who maintained that, in the 18th century, El Labrador was from Badajoz or from somewhere near that capital.

XIX JORNADA DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2018
Pgs. 213-238
ISBN: 978-84-09-09033-4

Quizás pudiera enseñarle la copia de una naturaleza muerta, absolutamente, fantásticamente exquisita, obra de Juan de Labrador, de Extremadura: racimos de uva doradas y una extraña rosa sobre fondo negro”.

*Vladimir Nabokov, Ada o el ardor*¹

I.- UN BODEGÓN INTERESANTE.



Un bodegón con un búcaro sencillo de flores: seis lirios, cuatro claveles y una rosa junto a unos melocotones en un plato de peltre o estaño. Dos supuestos libros de oración o de meditación, una taza con agua, otros lirios y otras rosas en primer plano... Un rosario al fondo con celajes o telas. Un bodegón del Museo Goya (fig. 1).



Fig. 1: Bodegón con un búcaro sencillo de flores: seis lirios, cuatro claveles y una rosa junto a unos melocotones en un plato de peltre (Museo Goya, Zaragoza) (<https://museogoya.ibercaja.es/obras/bodegon>)

Arturo Ansón², doctor en Historia del Arte y catedrático de Zaragoza, sugiere que esta obra pudo realizarse antes de 1629 y en Llerena.

¹ Esta referencia aparece en un interesante video de la Junta de Extremadura: <https://vimeo.com/130782410> Juan de Labrador; la mosca en la uva (2008).

² En la página del Museo Goya aparece una referencia a este cuadro. Pensamos que los textos corresponden a Arturo Ansón, director de esta institución. Por eso mencionamos a este investigador, aunque no estamos seguros.



Fig. 2: Zurbarán: Bodegón (Pasadena, EE.UU.), Taza con agua y rosa (National Gallery. R.U.) y Curación milagrosa del beato Reginaldo de Orleans (Parroquia de la Magdalena, Sevilla)

¿Una obra del taller de Zurbarán? Bien podría ser. La taza cerámica con agua es un emblema característico suyo. Un motivo que aparece por primera vez en 1626, en la *Curación milagrosa del beato Reginaldo de Orleans*, un lienzo seriado para el convento de San Pablo de Sevilla. En la mesilla del santo se observa también un melocotón, junto a otros sencillos enseres. Temática zurbaranesca, que se repite en otras obras religiosas, en bodegones, o aisladamente³. Por eso la *Taza con agua y con la rosa* (fig. 2) debió ser conocida y estimada por tantos pintores, que otro pintor contemporáneo, Pedro Camprobín, hace una nueva réplica de este tema, hoy en el Museo de Pontevedra.

Fijémonos ahora en este Florero⁴, fechable hacia 1635-36, que se atribuyó también a Zurbarán (fig. 3). Hoy sabemos que su autor es Juan Fernández, llamado *El Labrador*: uno de los mejores especialistas en pintura de bodegón del siglo XVII. El lienzo en cuestión es en realidad un fragmento de otro mayor desaparecido, que contenía racimos de uvas y granadas⁵. El profesor Enrique Valdivieso, en 1972, lo comparó con un florero que firmó Juan Fernández, hoy en una

³ Estos datos aparecen señalados en la página citada del Museo. *Una taza de agua y una rosa*, de 1630, es otro lienzo de Zurbarán, en la National Gallery de Londres. Y aún otra vez lo volveremos a ver repetido en algún que otro lienzo, como el conocido *Bodegón de Pasadena*.

⁴ Ángel Aterido, experto en la pintura de Juan Fernández, dice que este florero se presenta al espectador como suspendido, con una visión casi botánica y atemporal. Esto explica por qué otros historiadores lo atribuyeron a Zurbarán. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=KzFcYsGYIkM>.

⁵ JORDAN, W.B y CHERRY, P. *El bodegón español, de Velázquez a Goya*. Madrid, Catálogo de la National Gallery, Ediciones El Viso, 1995, p. 77.

colección privada. Por eso sabemos que es del *Labrador*. Pues bien: este florero es otra réplica del que observamos en el *Bodegón del búcaro* de Zaragoza.



Fig. 3: Florero, óleo sobre lienzo, 44 x 34 cm, 1635. <https://www.museodelprado.es>

Volviendo a nuestro cuadro, se plantea entonces una duda evidente. Su autoría pudo ser tanto del taller de Zurbarán, quizás en su primera época en Llerena, hacia 1625-1626, o del bodegonista Juan Fernández. Por consiguiente, *El Labrador* tendría que haberse formado con Zurbarán antes de especializarse en un género que le hizo famoso: la pintura de bodegones.

Concretamente en la web oficial del Museo de Zaragoza se dice:

“Si Fernández se hubiera formado con Zurbarán en Llerena, bien pudo hacer este bodegón, tomando el motivo de la taza de su maestro, hacia 1626-1629. Por lo tanto, estamos ante un bodegón tan interesante iconográfica y simbólicamente, como de autoría todavía no fijada, pero que se mueve en ese ámbito artístico de Zurbarán joven”⁶.

Ciertamente, el lienzo no presenta las calidades propias del arte de Zurbarán. Esto es evidente. Pero sí de su taller o de un imitador.

⁶ <https://museogoya.ibercaja.es/obras/bodegon>. Existe una descripción de este cuadro en la página del Museo Goya de Zaragoza. El mencionado lienzo se puede ver en corto documental de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=CgaEUIc4Ro>.

Otro detalle del jarrón floral: el búcaro cerámico de loza o mayólica, una tipología que abundaba en Sevilla y en las zonas meridionales. Rodríguez Viñuelas⁷ nos informa sobre estas piezas de barro, muy bien representadas en los lienzos de Zurbarán y en la Escuela sevillana:

“Es muy común que en las intervenciones arqueológicas con contextos del XVII realizadas en Sevilla, figuren estas lozas entre las más abundantes del registro (...)

Se trata de cerámicas vidriadas total o parcialmente en blanco. Están decoradas, normalmente al interior y al exterior con líneas azul cobalto. La decoración suele consistir en *pequeños trazos paralelos o líneas concéntricas*. Las formas son variadas, desde las escudillas, los lebrillos, los platos, los bacines o las fuentes, a las orzas o los jarros destinados al servicio de vino o agua”.

Estamos ante un búcaro propio de la pintura de bodegones sevillanos. Y el propio Viñuelas muestra en el artículo citado ejemplos gráficos similares al búcaro de nuestro cuadro.

Como se afirma en la página del Museo Goya, este lienzo tiene un triple interés. En primer lugar nos desvela un procedimiento usado por muchos pintores de bodegones, como el uso de plantillas o la replicación de obras. Una técnica que se puede observar incluso en los grandes bodegones del pintor de Fuente de Cantos. Zurbarán dibujaba sus modelos de forma rigurosa, con una luz y perspectiva individualizada para después trasladarlos al lienzo, como hacen otros bodegonistas del momento, incurriendo a veces en errores de composición⁸. Por eso los mismos modelos podían repetirse en otros cuadros.

En segundo lugar, este cuadro da pistas sobre un pintor del que sabemos muy poco. Sería tentador afirmar que estamos ante un lienzo del *Labrador*, como aprendiz: tendríamos una prueba patente de que este bodegonista es extremeño, como afirmara Palomino, y quizás de Badajoz o de la provincia. Pero nada de ello está documentado.

Por último, el cuadro nos remite a una simbología religiosa, muy zurbaranesca, a la que nos referiremos más adelante.

⁷ RODRÍGUEZ VIÑUELAS, F.J. “La cerámica en la pintura de Zurbarán”, en LORENZANA DE LA PUENTE, F. y SEGOVIA SOPO, R. (Coords.) *Zurbarán; 350 Aniversario de su muerte (1598-1664)*. *Actas XV Jornadas de Historia de Fuente de Cantos*, Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2014, pp. 234-235 y 241

⁸ Esta particularidad de la pintura de bodegones en Zurbarán queda muy bien explicada en este documental del Museo del Prado: <https://www.museo delprado.es/actualidad/multimedia/bodegon-con-cacharros-de-francisco-de-zurbaran /3f1f6553-4a23-4cf6-a58e-98c92ebfedad>.



Fig. 4: Bodegón con floreros, óleo sobre lienzo, 52x70 cm. Escuela española siglo XVII. Juan de Zurbarán (atribuido.) (Llerena, 1620 - Sevilla, 1649).



Fig. 5: Imitador de Juan Fernández el Labrador, Florero. óleo sobre lienzo 56,5 x 41 cm.

Pero cabe también la posibilidad de que este lienzo no sea de los autores señalados, o que sea incluso de un pintor secundario de escuela, o posterior, que ha recopilado ideas de ambos pintores. Recientemente se ha subastado un cuadro en la Sala de Ventas de Barcelona⁹. Incluye nuevamente el búcaro de flores (fig. 4) y dos objetos del Bodegón Cambó que pintara Zurbarán a partir de 1650, quizás en su etapa madrileña... Su autor conocía la obra de dos personalidades que se desenvuelven en contextos artísticos muy diferentes: Sevilla y Madrid. Es posible, entonces, que tanto el cuadro de Zaragoza, como el de Barcelona fueran obra de un pintor secundario localizado en Madrid. Ángel Aterido nos informa, a su vez, de otro cuadro aparecido en 1960, en París (fig. 5), en una colección privada, que reproduce otra vez el *Florero* de Labrador... Se trata de una recreación posterior, con tonos “zurbaranescos”. Así lo afirma este prestigioso investigador¹⁰.

⁹ En el mes de octubre del 2018 se ha subastado este cuadro, atribuido a Juan de Zurbarán. Pensamos que no es del pintor de Llerena, sino de un pintor madrileño anónimo del siglo XVII (en el caso que se demuestre que es de este periodo) que se basó en el cuadro mencionado del Labrador y en el bodegón de cacharros de Francisco de Zurbarán, de la colección Cambó y que hoy se ubica en el Prado.

¹⁰ ATERIDO, Á. *Juan Fernández el Labrador. Catálogo exposición Museo del Prado*, Madrid, 2013, pp. 40 y 41.

II.- ¿FUE JUAN FERNÁNDEZ UN PINTOR EXTREMEÑO?

El primer historiador que aborda la obra de Fernández, *el Labrador*, es Antonio Palomino¹¹. Los siguientes repitieron su información. Entre ellos Francisco Gregorio de Salas, un ilustrado extremeño, de Jaraicejo, que señaló a Juan Fernández como natural de su pueblo.

Esto, más o menos, es lo que se sabía hasta bien entrado en siglo XX. De su biografía casi nada, pero sí de su obra que, desde 1972, se ha visto acrecentada con nuevos bodegones atribuidos y pertenecientes a coleccionistas privados.

En el año 2013 el Prado organizó una muestra antológica, una ocasión excelente para contemplar 11 de estos 13 lienzos¹².

Antes de la mencionada exposición, el Prado había adquirido parte de la colección Naseiro¹³ y el mencionado florero, proveniente, quizás, de la colección del Marqués de Eliche. En el 2013, junto a los cinco bodegones del Prado, se presentaron algunas obras que no se habían expuesto en España, procedentes de la colección de la reina Isabel II de Inglaterra, del Museo Cerralbo o de alguna otra una colección particular¹⁴.

De Juan Fernández tenemos noticias en un periodo temporal corto que oscila de 1630 a 1636. La documentación conservada se refiere a estos años. Después disponemos de información indirecta de algunos coleccionistas distinguidos de la corte que dejaron en herencia obras del pintor: Marqués de Eliche, Marqués de Leganés, Marqués de la Torre, etc.

Labrador muestra mucha calidad y virtuosismo, es alabado y admirado por quienes conocieron su obra. Destaca por el detallismo de su pincelada, por la impactante presentación tenebrista de sus bodegones, por su enigmático sentido. Tuvo proyección internacional tanto en Inglaterra¹⁵ como en Francia, siendo muy valorada y codiciada por la realeza británica, en particular (fig. 6).

¹¹ PALOMINO DE CASTRO Y Velasco, A. *El Parnaso Español Pintoresco Laureado*. t. III, p. 326.

¹² ATERIDO, Á. Op. cit.

¹³ PORTUS, J. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. *Lo fingido verdadero. Catálogo de bodegones españoles de la colección Naseiro adquiridos para el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, pp. 58-61. También se hizo una muestra interesante de la colección Cerralbo en el año 2001, cuyo comisario fue Peter Cherry: CHERRY, P. *La pintura de bodegones de la colección Cerralbo*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deportes, 2001, pp. 37-45 y 106-109.

¹⁴ El comisario de esta exposición fue Ángel Aterido.

¹⁵ Crescenzi envía cuatro bodegones de uvas del Labrador al monarca inglés Carlos I. Otros nobles de este país compraron sus obras. Fueron sir Francis Cottington y su secretario Arthur Hopton, los que dieron a conocer su pintura en las tierras británicas. Una obra muy admirada y casi codiciada. Estos comitentes llegaron a pedirle que pintara cuadros florales. Y así fue como cambió de temática.



Fig. 6: Labrador: Cuatro racimos de uvas colgando, óleo sobre lienzo, 45 x 61 cm, hacia 1636 (<https://www.museodelprado.es>)

Está documentado que no vivía en la corte, a la que sólo venía temporalmente para vender sus lienzos. Al parecer debió vivir en una población más o menos próxima, de forma sencilla, cerca de la naturaleza. Se le ha supuesto, por su firma, como labrador de oficio y pintor de bodegones¹⁶. Sus obras llegaron a los mencionados coleccionistas europeos debido a su relación con el noble romano Giovanni Batista Crescenzi, llegado a España en 1617. Un verdadero consejero artístico en la corte española. Este noble italiano era a su vez arquitecto, pintor de bodegones y promotor artístico. Protegió a varios, entre ellos a Juan Fernández, influyendo directamente en su estilo caravaggista.

Casi todos los historiadores afirman que la procedencia del pintor resulta tan misteriosa como su pintura. Incluso se afirma que pudo ser oriundo de Las Navas del Marqués o de cualquier otra población cercana a Madrid.

Exactamente lo que Palomino afirma en su obra del *Parnaso Español Pintoresco Laureado*, es que...

“De Juan Labrador, Español, que floreció en tiempos del Señor Phelipe Segundo, no tenemos más noticias que la que nos dispensan sus Eminentes Obras, y aver sido Discipulo del Divino Morales: conque es muy posible que fuesse

¹⁶ En el único cuadro firmado lo hace anteponiendo a su nombre su condición de labrador: *El labrador, Juan Fernández*.

también extremeño, ya que no fuesse de la misma Ciudad de Badajoz. Inclínose mas a las Frutas y Flores, por ser de suyo Labrador, que haziendolas repetidamente por el natural, llegó a expressarlas con tan superior Excelencia, que ninguno le ha igualado: y assi, son sus Tablas tan conocidas, por la delicadeza, y puntualidad en lo definido en las Frutas, y otras baratijas: como las del Divino Morales en la sutileza de los cabellos de las Figuras.

Pinto tambien algunos Bodegoncillos con diferentes cosas comestibles, vasijas, y otros adherentes con singular primor. Muriò por los años de mil y seis-cientos, de crecida edad, en esta Corte, à donde passò, para dâr à conocer, y estimar su Eminente habilidad¹⁷.

Estos datos de Palomino se han identificado con un tal Juan Labrador, nacido en Jaraicejo en 1531. Los autores de esta teoría fueron los tratadistas extremeños Gregorio de Salas, José de Viu y Díaz Pérez (fig. 7). Todos, siguiendo a Palomino, lo consideran discípulo de Luis Morales. Es patente el equívoco por el sobrenombre del pintor: *El Labrador*, que no es apellido, sino apodo, como se puede observar en su única obra firmada.

Francisco Gregorio de Salas¹⁸ fue un ilustrado extremeño (Jaraicejo 1729, Madrid 1808). Cursó sus estudios en la Universidad de Toledo y en Salamanca. Le hicieron Capellán mayor de la Real Casa de las Recogidas de Santa María Magdalena en Madrid. Publicó diversos libros de poesía y de crítica literaria y algunas obras satíricas. Fue amigo de Leandro Fernández de Moratín y conocía bien la pintura española de su tiempo. Respecto a nuestro pintor, le dedica este soneto¹⁹:

¹⁷ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. Op. cit. p. 326.

¹⁸ GREGORIO DE SALAS, F. *Poesías*, año 1797, t. I, p. 216. A este autor se refiere Ángel Aterido en su conocido catálogo sobre la pintura de Juan Fernández. Cita a su vez a León Tello y Sanz, teórico y experto en tratados de estética en el siglo XVIII: https://books.google.es/books?id=dZErAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

¹⁹ Este soneto lo transcribe Aterido en el catálogo del 2013, citando a Trapier. También es posible leerlo en la obra citada de Gregorio de Salas: su t. 1 *de Poesías*.

“Labrador, entre todos sin segundo,
Cuya mano colmado de primores,
Sembrando por el Mundo bellas flores,
Produjo frutos, que aún admira el Mundo

Puntual como el Brugul y fecundo,
solo pudo faltar à tus colores,
añadir á las frutas sus sabores,
pues al verlas me engaño,y me confundo,

Tu diseño, relieve, y colorido,
tu invención, tu verdad, y tu viveza,
hicieron tu pincel tan admirable,
que á todo gran Pintor ha suspendido,
pudiéndose dudar en tu destreza,
si fuiste racional,ó vejetable”.



Fig. 7: Gregorio de Salas y Nicolás Díaz y Pérez

Como afirma Ángel Aterido, Francisco Gregorio conocía bien la obra de Palomino, pero obvió que este lo sitúa como natural de Badajoz... Intencionalmente, quizás, lo identifica con un tal Juan Labrador del que quizás existiera noticia de su nacimiento en Jaraicejo, en 1531, y que fuese pintor...y quizás discípulo de Morales. Pero no es el Juan Fernández, que debió nacer en los primeros años de la siguiente centuria o en los últimos del siglo XVI. Posiblemente ha sido Francisco Gregorio quien ha generado este error, repetido por Viu, por Díaz y Pérez y por otros.

Casi coetáneo de Francisco Gregorio, Ceán Bermúdez, afirma, siguiendo a Palomino, que Juan Labrador...

“... fue pintor y discípulo del divino Morales. Palomino dice que fué labrador, pero también pudo haber sido apellido, respecto de que es bien conocido en España, y mas en Extremadura, de donde sospecho haya sido natural. Pocos le han igualado en el mérito y execucion de las flores: los dos quadros de su mano, que están en la antecámara del Rey en el palacio nuevo, desafian á todos los que pintáron en este género, así por el contraste y buena colocacion de las flores, como por la delgadez de las hojas y brillantez del colorido, y es admirable la transparencia de unas gotas de agua que figuró en ellas, pues parecen verdaderas. Se dedicó también a pintar frutas, bodegoncillos y baratijas, que desempeñaba con el mismo acierto. Falleció en Madrid el año de 1600 de avanzada edad”²⁰.

José de Viu, otro erudito extremeño, publicó un libro en 1846 donde recogía las inscripciones romanas de Extremadura: *Colección de Inscripciones y Antigüedades de Extremadura*²¹. En 1852 reeditó esta obra y añadió un estudio sobre la situación social y económica de Extremadura y una relación de las personalidades históricas de la región. Siguiendo a Francisco Gregorio menciona a personajes notables extremeños, y entre ellos a Juan Labrador, pero tampoco aclara el supuesto nacimiento de nuestro pintor. Sí especifica, a petición de Díaz y Pérez, que esta información era ya imposible contrastarla, pues los archivos parroquiales de Jaraicejo fueron quemados con la francesada.

Más prolija y sustanciosa es la información aportada por el historiador Nicolás Díaz y Pérez. Repite la fecha de 1531 como la de su nacimiento pero afirma que no existe documentación que lo acredite²². Cita a José de Viu. Hace afir-

²⁰ CEÁN BERMÚDEZ, J.A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, Madrid, Akal, 2001.

²¹ DE VIU, J. *Colección de inscripciones y antigüedades de Extremadura*, ed. facs., Cáceres, Ed. Maxtor, 2003.

²² DÍAZ Y PÉREZ, N. *Diccionario histórico, biográfico, crítico y bibliográfico de autores, artistas y extremeños ilustres*, pp. 477-478. Nicolás Díaz y Pérez (1841-1902) fue periodista, historiador y escritor interesado por la cultura y la historia de la región. Sus ideas eran republicanas y masónicas.

maciones que no tienen base documentada, como que de pequeño los padres de Juan Labrador fomentaron su vocación artística y le mandaron a estudiar con Luis de Morales. Y siguiendo a Palomino y a otros afirma que muere de 69 años de edad, en el año 1600 y que pinta para Felipe III y para El Escorial.

Díaz y Pérez hace suposiciones basadas en la tradición y compara al pintor con otros de su época. De forma exagerada lo considera como el mejor de todos, y afirma algo que es cierto: Labrador imita la verdad de la naturaleza y vivifica sus modelos botánicos con extremada delicadeza. En esto sigue, igualmente, las noticias que Palomino o Cean Bermúdez dan en las obras mencionadas.

La lista de cuadros que atribuye Díaz y Pérez a nuestro pintor constituye una relación interesante, aunque equivocada o no especificada, a veces. Afirma que existen lienzos suyos en el Palacio Real, en el de Aranjuez, y en el del Pardo... Da nombres de bodegones de flores, rosas y claveles con pájaros. Es posible que se deje influir por Cean Bermúdez. Habla también de otras obras conservadas en los palacios de los Condes de Oropesa, Medinaceli, Sesa, D. Sebastián, Cerralbo²³... Todos bodegones de floreros, macetones o frutas. Por último cita obras en Badajoz, retratos religiosos orlados con rosas en la Catedral, en la iglesia de San Andrés o en Santa María.

Por último Díaz y Pérez escribe que al poco tiempo de llegar a la corte, Juan Labrador se hizo famoso y que fue apreciado por todos y por el mismo rey. Que llevaba una vida ejemplar y que tenía muchos amigos pintores, como Zucaro y otros. Consideraciones fabuladas por este curioso erudito regional.

Al equívoco propiciado por estos escritores extremeños hay que unir otros, como el que confunde a nuestro pintor con el agricultor Juan Fernández Labrador, que muere en Madrid en 1657, según afirman Harris y Troutman²⁴.

Sólo podemos afirmar que, tras varias décadas de confusión²⁵, y citado por Nabokov²⁶, se sabe que tras el nombre de Juan Fernández, el Labrador, se

²³ Más información en ATERIDO, Á. Op. cit., pp. 53-54 y CHERRY, P. Op. cit., pp. 37-45.

²⁴ Esto se afirma en alguna página web sobre nuestro pintor. Posiblemente se refiere a la obra HARRIS Y TROUTMAN, *The Golden Age of Spanish Art: From El Greco to Murillo and Valdés Leal: Paintings and drawings from British Collection*, catálogo de la exposición de la U. A. G de Nottingham, 1980.

²⁵ <https://vimeo.com/130782410> *Juan de Labrador, la mosca en la uva* (2008).

²⁶ Nabokov, el autor de *Lolita*, era un novelista muy visual. Creaba sus narraciones basándose en imágenes, lo que le hizo un gran conocedor y amante de la Historia de la Pintura. Pero nos sorprende el dato que da sobre Juan Labrador, pintor casi desconocido en 1969, cuando publica *Ada o el ardor*. Además propone una imagen de Labrador que no existe en su repertorio: un racimo de uvas doradas y una extraña rosa con fondo negro... En realidad combina dos imágenes: el Bodegón de flores firmado por el artista, y uno de los cuadros de uvas de la colección Cerralbo. Para conocer más a fondo su personalidad literaria y su relación con el arte: KOKINOVA, K.B. *Pensar en la imagen: Gombrowicz y Nabokov* <http://www.congresogombrowicz.com/>

oculta uno de los pintores más enigmáticos y desconocidos del siglo XVII. Si el cuadro del Museo de Zaragoza se le pudiera atribuir tendríamos una pista sobre su formación, coincidente con lo que el propio Palomino diera a entender. Es posible que este tratadista cordobés tuviera información sobre la procedencia del pintor... y que como tal la usara para encajar su aprendizaje y su época con la del Divino Morales. Palomino no es ni riguroso ni fiable en determinados casos. Así que, hipotéticamente formado en un primer carvaggismo de la mano del joven Zurbarán, Juan Fernández habría marchado a Madrid y completaría su formación con Giovanni Crescenzi, que le catapultó como pintor y artista internacional.

III.- ZEUXIS, ITALIA Y LOS BODEGONES DE UVAS.

Cuando Caravaggio pinta en Roma la famosa *Canestra*, de la Galería Ambrosiana, afianza el género de los bodegones pintados del natural, en el que subyace cierto afán por congelar o captar un efímero instante vital y, por ende, persuadir o engañar a los sentidos del espectador culto que los adquiere²⁷. Esta nueva teoría del natural se desarrolla y nos retrotrae a la antigüedad, a los mitos clásicos griegos sobre los artistas. Se dice que Zeuxis de Heraclea y Parrasio de Efeso, activos en el siglo V, inventaron el sombreado y la perspectiva y consiguieron una representación más veraz del natural. Afirma Plinio el Viejo:

“Se cuenta que éste último (Parrasio) compitió con Zeuxis; éste presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vengüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista”²⁸.

Zeuxis y Parrasio eran sofistas. Las fuentes clásicas nos los presentan como triunfadores, ostentosos, amantes del lujo y placer²⁹. El afán de los sofis-

pensar-en-la-imagen-gombrowicz-y-nabokov-katherina-b-kokinova/ y DE VRIES, G. y BARTON, J. *Vladimir Nabokov and the Art of Painting*. Amsterdam University Press. 2005.

²⁷ También el misterioso pintor italiano denominado Maestro de Hartford y considerado como uno de los padres de este género siendo el más antiguo especialista naturaleza muerta romano de nombre desconocido.

²⁸ LINIO EL VIEJO, *Historia Natural*, cap. XXXV, p. 65; ed de M^a E. Torrego, Madrid, 1988. Colección ‘La balsa de la Medusa’.

²⁹ Según Plinio, Zeuxis se paseaba por Olimpia con su nombre bordado en letras de oro sobre el manto (PLINIO, Op. cit., p. 62). En una obra sofista, la *Dialexeis*, se dice: “En la tragedia y en la pintura, quien más engañe haciendo cosas semejantes a las verdaderas, es el mejor”.

tas por encandilar, convencer y persuadir se trasladada, en este caso, al verismo natural de sus pinturas.

Pues bien, el texto de Plinio, permite a los artistas de seiscientos emular al célebre Zeuxis, de cuya leyenda Fernández estaría informado. Significa que los grandes bodegonistas de la corte cultivarán con especial ahínco la temática de las uvas, teniendo presente la mencionada anécdota de Plinio, que alude a la maestría y competencia de aquellos pintores griegos³⁰. Y por tanto tras la temática de las uvas y su cultivo en el género del bodegón, laten ciertas reivindicaciones artísticas que pugnan porque la pintura sea tenida como arte liberal exento de alcabalas y no un mero oficio mecánico. Y así interpretaremos el desafío entre antiguos y modernos o entre escultores y pintores. Tópicos que han señalado todos los grandes expertos en la historia del bodegón español y europeo.

Los primeros bodegones de uvas se pintaron en Italia. Particularmente en la Academia romana de Giovanni Battista Crescenzi. Con él se relacionan pintores como Pietro Paolo Bonzi, el Maestro de Acquavella, Michelangelo Cerquozzi o Bartolomé Cavarozzi³¹.

Crescenzi, según relata Giovanni Baglione³², daba a sus jóvenes discípulos objetos, frutas del natural para que se ejercitaran en la Academia que fundó en Roma, que según este biógrafo no era sólo de arte, sino también de virtud.

La llegada de Giovanni Battista Crescenzi a España, bajo la protección del Cardenal Zapata, le convertirá, al poco tiempo, en un auténtico *factotum*, según la expresión de Ángel Aterido, del mundo artístico de la corte. Ya como arquitecto, interviniendo en El Escorial, ya como auténtico promotor de pintores y artistas jóvenes en Madrid, Crescenzi continúa la labor pedagógica y diletante que ejerció en Roma con los artistas mencionados. El estudio del natural, de objetos, flores y frutas, es algo que practicará también con sus favorecidos españoles, y

³⁰ Otro tópico clásico, deriva de la frase de Simónides de Ceos: “la pintura es poesía muda; la poesía, pintura parlante”, nos acerca a esta relación de proximidad entre ambas artes.

³¹ SGARBI V. y D'AMICO A. *Caravaggio e il suo tempo*. Catálogo exposición Castello di Miradolo, San Secondo di Pinerolo, 2015, pp. 21-27. Texto de Gianluca Boccchi.

³² BAGLIONE, G. *La vida de pintores, escultores, arquitectos y escultores*, facs. Google libros, p. 366. Esta es una mención recurrente de todos los historiadores que han estudiado este periodo, tanto italiano como español https://books.google.es/books?id=8jddx8VQIMIC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Baglione dice: “havea gusto di far ritrarre dal naturale, & andava a prender qualche cosa di bello, e di curioso, che per Roma ritrovavasi di frutti, d'animali, e d'altre bizzarrie, e consegnatala a quei giovani, che la disegnarono, solo perché divenisser valenti, e buoni Maestri, si come veramente adivenne”. Baglione es un tratadista italiano que escribe sobre las vidas de pintores, escultores y arquitectos desde el pontificado de Gregorio XIII de 1572 hasta la época del Papa Urbano VIII en 1642, Representa un notable compendio enciclopédico de los artistas que trabajaron en Roma a finales del manierismo y el período barroco temprano.

entre ellos están tanto Antonio de Pereda, pintor también de bodegones, como Juan Fernández.

Es muy posible que diera a conocer la obra de los pintores romanos citados, como Bonzi, Acquavella, Cerquozzi. Incluso, en su primer viaje, viene acompañado por uno de ellos, su discípulo Cavarozzi. Todos los citados van a destacar por cultivar, entre otros temas, la representación de racimos de uvas en platos, en canastillos o simplemente colgados.

Giovanni Battista Crescenzi entra en contacto con los artistas más importantes de la corte. Consta que pinta algunos bodegones: uno de ellos es un plato con uvas y peras, en 1626, que está actualmente en la colección Colomer (fig. 8). Pudo influir en el pintor más representativo del momento: Juan Van der Hamen, que también trabaja esta temática³³.



Fig. 8: Plato con uvas y peras, 1626. Actualmente en la colección Colomer

Por influencia de Crescenzi, también Juan Fernández parece haberse convertido en un especialista en la representación de uvas, una tipología especialmente cultivada en la corte durante la década de 1630, según afirma Aterido.

³³ Hasta el punto de que se duda si la obra mencionada de Crescenzi pudiera ser suya: ATERIDO, Á. Op. cit., 2003, pp. 15-19.

En la siguiente década, Juan de Espinosa, Miguel de Pret³⁴ o el mismo Juan Fernández cultivarán esta especialidad de las uvas que proseguirá en otros pintores del género en la década de 1640 (fig. 9). Este es el caso, como veremos, del joven Juan de Zurbarán.



Fig. 9: Racimo de uvas blancas, de Miguel de Pret fecit, óleo sobre lienzo, 28 x 26 cm, Madrid, Museo Cerralbo. <https://es.wikipedia.org>.

Labrador expresa en sus cuadros de uvas una ambivalencia paradójica, entre lo culto y lo sencillo: unos bodegones que aluden a un cuadro histórico clásico³⁵ y a la vez muestran un motivo humilde, unos racimos de cuelgue en un primer plano corto.

³⁴ Entre marzo y junio de 2013 el Museo del Prado albergó la exposición del Labrador. Con motivo de la muestra se procedió al estudio técnico de todas las obras expuestas. A tales efectos se hicieron estudios radiográficos y reflectográficos de diversos lienzos atribuidos al Labrador. Fue una sorpresa comprobar como parte de estos cuadros son del pintor flamenco Miguel de Pret. Para más información Alba, L. y Aterido, A. "Juan Fernández El Labrador, Miguel de Pret y la "construcción "de la naturaleza muerta", *Boletín del Museo del Prado*, 2013, t. 31, p. 34.

³⁵ Basado en una *ecfrasis*, es decir, la narración verbal de una representación visual. A partir del relato de Plinio construye Juan Fernández el cuadro de uvas.

Del Val Moreno³⁶, afirma:

“Crescenzi tenía en su colección un *plato de uvas* que atestigua como Juan Fernández también experimentó con este motivo, aunque no hayamos conservado ninguna obra con estas características. Precisamente el motivo del plato de uvas también había sido empleado por Juan de Van der Hamen y por el propio Crescenzi, en el bodegón obsequiado a Cassiano del Pozzo, con lo que podemos confirmar la participación del Labrador en la academia madrileña de Crescenzi”.

Sin embargo los bodegones de Juan Fernández presentan una composición y un tratamiento diferente: sobre un absoluto e intenso fondo negro penden racimos de pequeños cordeles, en los que se puede ver, a veces, los sarmientos y hojas. Una disposición paralela nos recuerda a la horizontalidad de los bodegones zurbaranescos o de Cotán, pero la manera tan cercana de mostrar los racimos, que son tratados con una minuciosidad y detallismo sorprendentes, con un virtuosismo luminoso excelente, las texturas de los hollejos y de las hojas, sorprenden por su realismo moderno, radical y misterioso. En esa oposición entre un vacío oscuro y unos racimos iluminados dramáticamente, late un cierto contenido filosófico o simbólico que tendríamos que atribuir a la influencia cultural o a las orientaciones de Crescenzi³⁷. Y más, si como afirma parte de la crítica italiana, Crescenzi³⁸ no fuera sino el maestro de Acquavella, pintor anónimo activo en Roma en las primeras décadas del XVII. Así la influencia temática de las uvas en canasta o la técnica caravaggiesca tendría una vía directa clara que explicaría su influjo en la pintura de la corte y aún en otras escuelas hispanas.

Sea como fuere, la obra del Labrador eleva la lección del caravaggismo a su máximo exponente. Si fuera cierto que su primera formación la haría en Llerena, junto a Zurbarán, tendríamos una doble vía para explicar su estilo, manifiesto en las representaciones de los floreros, tan cercanos a la quietud mística del pintor de Fuente de Cantos, como a la lección directa de uno de los seguidores y promotores del arte más interesantes del siglo XVII como Giovanni Batista Crescenzi, discípulo indirecto de Caravaggio.

³⁶ DEL VAL MORENO, G. *Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635) y la renovación de las artes durante el reinado de Felipe IV*, Universidad Complutense, Tesis doctoral, Madrid, 2017, p. 624.

³⁷ Crescenzi conocería quizás las teorías Copernicanas y de Galileo. En su inventario de bienes figura un telescopio y algunos libros de interés científico que demuestran la cultura de este noble italiano. Así lo afirma Del Val Moreno, op. cit., 2017.

³⁸ ATERIDO, Á. Op. cit., 2003, pp. 15-19. A Crescenzi se le ha identificado también con el Maestro de Hartford, según la historiadora del arte Mina Gregori.

No obstante, no serían estas las únicas influencias de nuestro pintor al que se ha considerado, a veces, casi autodidacto. Además, el detallismo de sus uvas nos da a entender que debió conocer también la pintura holandesa o flamenca que pudo contemplar, posiblemente, en Madrid.

IV.- JUAN DE ZURBARÁN: OTRO ZEUXIS EXTREMEÑO.

A Juan de Zurbarán se le ha relacionado con los bodegones de artistas napolitanos, como Luca Forte, particularmente. Esta escuela de pintura se conoce tempranamente en Sevilla. Se ha dicho que sus representantes ejercieron una clara influencia en la pintura del joven Velázquez.

En Sevilla había comercio de pintura, y notables coleccionistas, como don Fernando Enríquez Afán de Ribera o el duque de Alcalá de los Gazules. Pintores como Mohedano practicaban el género del bodegón. En la Galería del Prelado del Arzobispado de Sevilla Velázquez o Zurbarán pudieron contemplar los bodegones de Peter Aestern o de otros artistas italianos. Así que el giro naturalista que experimenta la pintura sevillana, propiciado por Pacheco, incide en el desarrollo del género de los bodegones en la ciudad.

Si la hipótesis mencionada sobre la formación de Juan Fernández en Llerena, con Francisco de Zurbarán, fuera cierta, concluiríamos que tanto aquel como su hijo Juan, llegaron a conocerse, pese a la importante diferencia de edad que mediaba entre ambos. Pero en el taller de la Casa de Morales, en la Plaza Mayor de esta población, ambos pudieron adquirir formación directa del joven Francisco, que según se dice, disponía ya en su taller de pequeños formatos de naturalezas muertas usados como estudios para otras composiciones descriptivas o religiosas... Entonces ambos comenzarían haciendo copias de estas obritas³⁹.

El conocimiento de la obra de Juan de Zurbarán responde a las mismas vicisitudes que la obra del Labrador. Ambos empiezan a ser conocidos en las últimas décadas del siglo pasado y del actual, por la aparición constante de obras suyas en colecciones privadas. Y es que en los dos últimos años se han dado a conocer también otros bodegones del pintor llerenense. Recientemente la *Naturaleza muerta con limones, naranjas y una rosa*, ha sido adquirida por la National Gallery gracias a la donación de un particular. Un bodegón realizado a partir de 1643. La primera pieza del artista que entrará en una colección pública británica⁴⁰.

³⁹ PEMÁN, C. *Zurbarán y otros estudios sobre la pintura del XVII español*, Ed. Alpuerto, 1988, pp. 181-205.

⁴⁰ Es posible ver un buen documental sobre este cuadro en Youtube, presentado por una de las especialistas del Museo, Letizia Traves. https://www.youtube.com/watch?v=K7Odotcw5_0.

Otro bodegón desconocido lo ha adquirido el Prado. Se trata del denominado *Bodegón con granadas y uvas*, de 1643, similar al que dispone la Fundación Gosta Serlachius: el *Bodegón con cesta de frutas y cardo* en el que se inspira la obra.

Letizia Traves, curadora de la National Gallery y conocedora de la pintura española del XVII, sugiere como hipótesis, aunque muy arriesgada, que Juan de Zurbarán pudo conocer la obra de Van der Hamen en 1634, en el viaje que hace con su padre a Madrid, y por tanto podría haber entrado en contacto con los pintores de bodegones residentes en la corte. Parte del supuesto no documentado de que acompañaría a su padre como miembro de su taller, a los catorce años... Ya es mucho suponer, pero si así fuera, podría haber conocido la obra de este pintor o la de otros cercanos al círculo de Crescenzi. Así se explicaría la influencia temática de sus primeros bodegones: cuadros en platos de uvas o canastas de frutas dispuestas en paralelo al espectador como los de Crescenzi, Van der Hamen o Juan Fernández. Efectivamente, entre 1639-1640 conservamos una serie de lienzos suyos, cinco en total, en los que aparecen frutas diversas servidas en plato de peltre, casi todos en colecciones particulares⁴¹.

A estos primeros nos referiremos, y sobre todo a los bodegones de uvas. El primer lienzo conocido de este lote es el *Bodegón de uvas*, en soporte de cobre⁴² (fig.10), donde ya muestra, con su firma, la calidad artística de un pintor



Fig.10: Juan de Zurbarán, Bodegón de uvas, Colección particular

⁴¹ PÉREZ SÁNCHEZ, A. *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya. Museo del Prado, Catálogo*, 1983, p. 91. Pérez Sánchez relaciona el Cesto de manzanas del MNAC de Barcelona con Van der Hamen. Hoy sabemos que es un cuadro de Juan de Zurbarán.

⁴² BARGELLINI, C. "La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXI, nº 75, México, 1999, pp. 79-98.

casi consumado. Sobre esta obra no podemos obviar la muy sugestiva opinión de Le Bihan⁴³, que ve en ella ciertos valores religiosos alusivos al dogma de la transustanciación de la vid en la sangre de Cristo... el racimo simbólico, la uva servida en un suntuoso plato de plata, como en el sacrificio de la misa.

Pero estrictamente, la presentación de la fruta en platos tan nobles dice más de la condición social del artista, pues en casi todos sus bodegones va a introducir objetos de cierta suntuosidad: cerámica china, jarras de plata, etc. Y es que, como afirma Julián Gállego, toda obra de este tipo contiene cierta ambigüedad o polivalencia. No podemos adoptar una actitud desdeñosa por todo lo que sea hermenéutica simbólica, sin caer en el extremo opuesto de aquellos que quieren ver símbolos, códigos cifrados o emblemas por todas partes. Per todos los que se ha acercado a la pintura de Juan de Zurbarán coinciden en que no participa del carácter místico de su padre.

Existen códigos culturales en estos cuadros de uvas, idénticos a los formulados en los lienzos del *Labrador*. Cherry⁴⁴ lo afirma al referirse a otro lienzo del artista llerenense, el *Plato de frutas con pardillo* (fig. 11), donde relata la conocida leyenda de Zeuxis y Parrasio. Se ha dicho que son cuadros de sorprendente maestría, pincelada aterciopelada, corta y fina, con un lenguaje naturalis-



Fig. 11: Plato de frutas con pardillo, MNAC, Barcelona

Parece ser que las primeras pinturas en cobre, en el formato de cuadro de caballete, se hicieron en Italia hacia 1530 donde la experimentación e invención eran cualidades apreciadas en los artistas. Los flamencos hicieron suya la técnica, ya que se adecuaba magníficamente al detallismo en la apariencia de las cosas.

⁴³ LE BIHAN O. "Le raisin dans la peinture", *L'Objet d'Art*, 337, junio 1999, pp. 43-51.

⁴⁴ JORDAN W.B. y CHERRY P. *El bodegón español de Velázquez a Goya*. Catálogo de la National Gallery. Londres, 1995. Publicado en español por Ediciones El Viso. Págs.: 106-109. En este catálogo los autores señalan la influencia de los pintores italiano Luca Forte y Pánfilo Nuvolone en los bodegones de Juan de Zurbarán.

ta novedoso y personal. Obras simples y fascinantes, de minucioso modelado y efectos similares a los que consigue el Labrador con sus lienzos. El consabido plato de peltre⁴⁵ o de plata peruana centra la composición en casi todos estos cuadros. Todos con una iluminación contrastada y acentuada, sobre un fondo negro y dispuestos en una repisa⁴⁶.

V.- LOS BODEGONES RELIGIOSOS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII.

Volviendo al bodegón de Zaragoza, donde los objetos representados y el naturalismo tenebrista con que se muestran, contiene un claro significado religioso⁴⁷, se dice en la presentación que hace el propio museo:

“Está cargado de un neto simbolismo religioso, desde la taza blanca con agua, que representa la pureza inmaculada de la Virgen, y que también es “Rosa Mística”; pasando por el jarrón de flores, con lirios blancos de pureza virginal, y claveles rojos de la Pasión de Cristo; por los libros de devoción cerrados; hasta el Rosario terminado en su Crucifijo que cuelga junto al cortinaje, y que también hacen alusión a la Pasión y Muerte de Cristo”.

Llama la atención que el florero de este lienzo, los lirios y claveles, la alusión a María y a la Pasión de Cristo, no tengan la connotación del *Florero* del Prado. Este se muestra, como un objeto aislado, sin más. Bien es verdad que este florero formaba parte de un cuadro mayor mencionado, con un racimo de uvas y unas granadas...Y que las uvas y las granadas podrían contener una simbología religiosa. Pero el cuadro de Zaragoza sí denota claramente el significado del florero: junto a los libros religiosos, la cruz del rosario completa la lectura de la obra.

Los objetos significan por su contexto. Comparo este fenómeno con el que explica el cineasta ruso Kuleshov para el montaje cinematográfico durante los años veinte del siglo pasado. Mostró a una audiencia una secuencia en la que se intercalaba la misma toma: siempre un hombre joven, en un plano medio, seguido de un plato de sopa. Después el mismo joven frente a un ataúd. Por último,

⁴⁵ Aleación de cinc, plomo y estaño. El plato peltre lo usaban ya las clases medias del siglo XVI como moda frente a los platos de barro o de madera. También otros utensilios de la vajilla doméstica. Su uso se difundió por toda Europa y en particular por Holanda, donde Willem Claesz Heda o Peter Claesz lo utilizan en sus conocidos bodegones monocromos.

⁴⁶ La representación de mesas con valiosos platos de peltre junto a diversos objetos suntuosos de cerámica, vidrios, etc empezaron a cultivarse en los primeros años del siglo XVII en Flandes y Holanda. Ver también FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002 p. 147.

⁴⁷ <https://museogoya.ibercaja.es/obras/bodegon>.

la misma toma del mismo joven pero frente una niña jugando con un osito de peluche. Los espectadores atribuyeron distintos sentimientos y sentido semántico a los tres cortos. Pero lo curioso es que la escena del joven era exactamente la misma en los tres.

Algo similar sucede con el florero señalado, si precisamos que en el cine el contexto es temporal y en la pintura es espacial. Por eso varios objetos colocados juntos tienen una denotación según su contexto.

Mayer, Roberto Longhi, Martín Soria y otros han destacado el vínculo espiritual que une a los bodegones españoles anteriores a 1650: su misticismo, su ascetismo... Los conjuntos frutales y de flores que se muestran en las obras de Juan de Zurbarán, Labrador, Cotán o Francisco de Zurbarán los vemos aparecer como elementos secundarios de otras obras religiosas, con una clara intención simbólica y alegórica.

El conocido *Bodegón del cardo y zanahorias* de Sánchez Cotán o los bodegones de uvas de Labrador, han sido interpretados, en su esencialidad y extremada sencillez, como relatos religiosos alusivos a la pasión de Cristo. Por su parte Julián Gallego afirma que el conocido *Plato de cidras* de Francisco de Zurbarán (fig. 12) evoca un hecho de la paraliturgia pascual...



Fig. 12: Francisco de Zurbarán, *Naturaleza muerta con limones, naranjas y una rosa*, Norton Simon, Pasadena, EE. UU., 1633

Pero aunque la naturaleza muerta se asocia frecuentemente con el simbolismo oculto, los primeros bodegones se ocuparon sucintamente de presentar un tema de forma detallada. Toledo es la ciudad donde comienzan a pintarse. Nacen como un género autónomo en la pintura del siglo XVII y se desarrollan en los territorios de los Hausburgos: Flandes, Norte y sur de Italia, Holanda y el resto de España... Adquieren diversas tipologías: estudios de frutas y verduras,

de comidas, *las vanitas*... Los artistas españoles que cultivan este género menor pintan para una clase social noble o adinerada⁴⁸. Así lo afirma Ángel Aterido:

“los primeros propietarios de estas eran personas de un alto nivel intelectual. Las pinturas fueron a sus bibliotecas, no a sus comedores”⁴⁹.

Con el tiempo otros grupos sociales, hidalgos o la burguesía en general, demandarán este tipo de cuadros. Paula Revenga⁵⁰ ha analizado 281 inventarios y 13 357 pinturas en la zona de Toledo. Afirma que de esta cantidad 1013 eran naturalezas muertas (7,58 %). Pero este porcentaje era mayor en determinados grupos sociales y, en particular, en el bajo clero. Algunos coleccionistas⁵¹ toledanos como Alonso Téllez Girón de Silva o el Cardenal García de Loaysa tenían lienzo de Sánchez Cotán o de otros pintores de esta escuela.

Según Cherry, el auge en la pintura de bodegones se vio impulsado por la moda del coleccionismo entre 1630 y 1650. En esta etapa el bodegón fue ampliamente producido en Madrid⁵².

Sin embargo todos los grupos sociales estaban imbuidos de un claro sentimiento religioso como se observa en todos los géneros pictóricos del siglo. Estos símbolos se asocian a las frutas, a las flores, etc. Bergström⁵³ señala tempranamente esta simbología moral y religiosa en los bodegones españoles, referida a determinados topos literarios, como el *carpe diem*, *ubi sunt*, *sic transit gloria mundi*, *tempus fugit*... o *las vanitas*, una temática sentenciosa sobre la transitoriedad de la vida o de la belleza, la ilusión que suscitan nuestros vanos deseos y la muerte como final transcendente... La muerte, las vanidades del mundo, se representan con distintas metáforas visuales: cráneos, relojes de arena, pompas de jabón, velas en consunción... En Holanda los enseres lujosos se contrastan con la presencia de un cráneo o de un reloj de arena para advertir al espectador que tales esplendores son efímeros.

⁴⁸ La célebre canestra de Caravaggio fue pintada para el arzobispo de Milán. Los ramos de flores más fabulosos de Jan Brueghel el Viejo, o algunos lienzos de Sánchez Cotán se realizaron para el arzobispo de Toledo.

⁴⁹ Reciente comisario de una importante exposición de pintura española dedicada a los bodegones en el Centro de Bellas Artes de Bruselas. Una visión general sobre el bodegón español donde desarrolla estas ideas se puede encontrar en su obra: *El bodegón en la España del Siglo de Oro*, Ed. EDE, 2002.

⁵⁰ REVENGA DOMÍNGUEZ, P. *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2002, pp. 359 y 363.

⁵¹ En IRINA MORENO G. *The Spanish Bodegón of the Golden Age Social significance of food and objects in 17th century Spanish still life's*. Master's Degree in Fine and Decorative Art Sotheby's Institute of Art – London, 2013.

⁵² MUÑOZ GONZÁLEZ, M^a. J. *El Mercado Español de Pinturas en el Siglo XVII*, p. 54.

⁵³ BERGSTRÖM, I. *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid, Insula, 1970.

Tanto en la Europa contrarreformista como en la protestante, este espíritu religioso o filosófico no cesó. En el caso español incluso se mostró con escenas de representaciones de alimentos⁵⁴. Así lo afirma también Pérez Sánchez:

“... en una sociedad tan impregnada de la presencia de lo religioso y tan movida por la presencia eclesiástica, no sería difícil que, en determinadas ocasiones y por determinados glosadores, estos lienzos, concebidos como simple imitación de la Naturaleza, con ese signo de complacencia y juego, pudiesen ser leídos o glosados como depositarios de secretos significativos...”

En cuanto a las frutas existe una literatura alegórica y religiosa que la relaciona con la redención de María o con los dulces dones de la bondad divina. Los devotos católicos reconocerían en la obra *Naturaleza muerta con limones, naranjas y una rosa* de Zurbarán una referencia a la Santísima Trinidad o el culto a la Virgen bajo el patronímico de diversas frutas: *Virgen de la Manzana, de la Pera, Virgen de la Granada, Virgen de las Viñas, de la Parra, de las Huertas, etc...*⁵⁵.

Julián Gállego ha dedicado algunas páginas a la simbología de la fruta en los bodegones del siglo XVII⁵⁶. Así, por ejemplo, la manzana signo del pecado, aunque nos remita también al deleite de los sentidos. Señala que la fruta puede simbolizar tanto virtudes como vicios morales, o a veces la fugacidad de la vida, etc.

Otros autores afirman que el limón puede simbolizar el dolor o la muerte, la naranja la fecundidad. La granada vida eterna o la unidad de la comunidad cristiana, o la pérdida de la gracia. También el símbolo de María redentora. Las uvas lujuria, cuando no sacrificio de la redención por la sangre de Cristo. El melocotón, virtud. El áspero membrillo, tentación. El cardo, signo de padecimiento y disciplina ascética...

Abundando en estos ejemplos sobre simbología religiosa, también los encontramos en otros países. Así en el pintor Pieter Aertsen, que mezcla motivos bíblicos con escenas de mercado, al igual que Velázquez en el cuadro *Cristo en casa de Marta y María*.

Osius Beert, en su *Bodegón de cerezas y fresas en cuenco de porcelana* simboliza la batalla entre el bien y el mal en el alma humana mediante una mariposa (salvación), frente al mal en forma de libélula (el diablo). La misma simbología religiosa que descubrimos en la *Cesta con frutas* de Balthasar van der

⁵⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, A. *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Museo del Prado, Catálogo, 1983, p. 15.

⁵⁵ RUIZ BANDERAS, J. “Noticias sobre Juan de Zurbarán...”, en Lorenzana de la PUENTE, F. y Mateos ASCACÍBARA, F.J. *Actas de la III Jornada de Historia de Llerena*, Llerena, 2002, pp. 189-208.

⁵⁶ GALLEGO, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, 1987.

Ast, que muestra unas frutas magulladas en parte y podridas en determinadas zonas, junto a mariposas, libélulas o moscas...⁵⁷,

En la pintura flamenca de las primeras décadas del XVII, Daniel Seghers⁵⁸ y su discípulo Jan Davidsz de Heem introducen cuadros religiosos, con coronas florales de rosas, tulipanes, lirios o jazmines, que enmarcan figuras de la Virgen o de Cristo, motivos eucarísticos, sobre un fondo en forma de lápida u hornacina, frente a las provincias del norte, donde las flores, como el tulipán, tienen un carácter representativo laico y en absoluto religioso.

La pureza se muestra con flores blancas que representan la castidad y la devoción a la Virgen. Las flores rojas, es el dolor de Jesús, el sacrificio del hijo de Dios. Los pintores de la época inundaron sus cuadros con flores, que delataban creencias religiosas o de otro tipo. Por eso la misma simbología de las frutas puede aplicarse a las flores.

⁵⁷ SCHNEIDER N. *Naturaleza muerta*, Colonia, Ed. Taschen. 1992, p. 122.

⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 151-156.

XIX Jornada de Historia de Fuente de Cantos
LA EMIGRACIÓN EXTREMEÑA

ACTAS



DIPUTACIÓN
DE BADAJOZ



Excmo. Ayuntamiento de
Fuente de Cantos



LUCERNA
Asociación Cultural de Fuente de Cantos



SOCIEDAD EXTREMEÑA DE HISTORIA