

EL BODEGÓN

COLABORACIONES DE:

John Berger, Francisco Calvo Serraller, Carlos Castilla del Pino,
Fernando Checa, Peter Cherry, Trinidad de Antonio,
Gabriele Finaldi, Francisco Jarauta, Alfonso E. Pérez Sánchez,
Agustín Sánchez Vidal, Adolfo Sarabia,
Norbert Schneider, Sam Segal, Natacha Seseña,
Victor I. Stoichita, Alain Tapié, Lucia Tongiorgi Tomasi,
Joan-Ramon Triadó, Bodo Vischer



FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO

Medrid 2000

Galaxia Gutenberg
Círculo de Lectores

El bodegón a lo divino

Victor I. Stoichita

En la *Crónica histórica* del holandés Jacob van Meurs que aparece en Amsterdam en 1660, algunos grabados representan las anécdotas más famosas que recogía Plinio el Viejo en su *Historia natural*. Una de ellas se refiere a un bodegón del legendario Zeuxis. Su obra, se dice, fue atacada por los pájaros atraídos y engañados por los racimos de uvas representados en él. Las aves habrían intentado picar los granos tan bien pintados que parecían reales.¹

El grabado que ilustra la célebre anécdota nos introduce en el estudio de un pintor. A la izquierda, colocada sobre una mesa redonda, vemos una tabla que representa una naturaleza muerta. Ésta destaca entre los instrumentos de pintar y otros objetos habituales en el taller de un artista, entre los que se distinguen varios ejemplos de esculturas clásicas. Su presencia debe interpretarse además como un pretexto para llamar la atención sobre la tradición de la representación «en relieve» que tiene un papel esencial en la fábula que nos ocupa. En efecto, es el «relieve pictórico» de la representación de los racimos de uvas el que produce tal efecto de realidad que los pájaros entran por la ventana abierta y se precipitan a picotearlos. Pero aparte de los pájaros, ninguno de los personajes de la escena da demasiada importancia a este cuadro pese a su magnífica exposición. ¡Y con razón!

Estamos en la segunda parte del relato de Plinio, que, recordémoslo, escenifica la competición entre Zeuxis y su rival Parrasio:

Zeuxis presentó los racimos pintados con tanto primor que los pájaros venían a picotearlos. El otro [Parrasios] presentó una cortina pintada con

1. Plinio el Viejo, *Naturalis historia*, XXXV, 64.

tanto verismo que Zeuxis, muy orgulloso del fallo de los pájaros, pidió que corriese al fin la cortina para poder ver el cuadro. Después, reconociendo su error, concedió la palma con naturalidad y modestia, diciendo que él había conseguido engañar únicamente a los pájaros, mientras que Parrasio le había engañado a él, un artista.

En el momento de la cristalización de la naturaleza muerta como género pictórico independiente, a mediados del XVI y principios del XVII, los pintores recordarán esta antigua fábula para referirse sobre todo a su primera parte. Esto ocurre en varios cuadros de Juan van der Hamen y León.² Lo que constituía en el lado izquierdo del grabado de Van Meurs el primer acto de un relato pictórico sobre el tema de la competición y de la confrontación entre la obra de los dos pintores se somete en Van der Hamen a una focalización en primer plano, de manera que su cuadro puede suscitar dos lecturas complementarias. Por un lado, se nos presenta un bodegón algo especial –un «frutero»–, y por otro, se nos escenifica con gran pericia la célebre fábula de Zeuxis. Al acercarnos a contemplar el cuadro constatamos que, al igual que en el grabado holandés, los pájaros picotean los granos de uva, pero, en este caso, se percibe una ambigüedad fundamental, puesto que las diferencias de niveles de realidad entre las frutas y las aves han desaparecido. La transgresión de la frontera estética, (que separa la realidad del cuadro de la nuestra) parece producirse ante nuestros ojos: los pájaros han penetrado *verdaderamente* en el cuadro para regalarle con su delicioso contenido.³ Si el comentario pictórico pliniano de Van der Hamen y León tenía un móvil demostrativo, como la serie de sus cuadros lo

2. Véase entre los últimos estudios W. B. Jordan y P. Cherry, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, catálogo de exposición, Londres, The National Gallery, 1995, pp. 44-58 (ed. española: *El bodegón español de Velázquez a Goya*, Madrid, El Viso, 1995).

3. Para la noción de «frontera estética», véase el estudio clásico de E. Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlín, 1932. Para algunos aspectos relacionados con la frontera estética en la pintura española del siglo XVII, véase V.I. Stoichita, «Der Quijote-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Murillos Oeuvre», en H. Körner, ed., *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Múnich, 1990, pp. 105-140.

sugiere, ello significa que aquí asistimos a una apuesta clara por situar en lugar preponderante el éxito ejemplar del cuadro de Zeuxis, mientras que la segunda parte –la que triunfaba en Plinio y se acentuaba aún en los relatos gráficos del siglo XVII, tal y como se presenta en la *Crónica histórica*–, es decir, la paradoja de la cortina ficticia, colmo y negación de la propia representación, se pone entre paréntesis, por no decir que se olvida o se escamotea. Existe sin embargo una excepción importante. Ésta traslada significativamente la anécdota pliniana a otra esfera de la representación, concretamente a la de la representación religiosa. Es efectivamente en un escrito teológico donde hemos encontrado el más importante discurso sobre esta translación. En el *Despertador christiano, divino y eucharístico* de Juan de Barcia y Zambrano, el *exemplum* pliniano se resuelve en el espíritu que anida todavía en la *Crónica histórica* con la única, pero importante, diferencia que esta vez todo se sitúa en el plano de la metáfora:

Zeuxis, aquel Pintor célebre de la Antigüedad, deseoso de ganar los aplausos de primero, vino á pública competencia con Parasio, que era Pintor insigne [...] Pintó Zeuxis unas frutas, tan al natural, y con tan buen suceso, que puestas en público en el theatro, bolaron muchas aves á comerlas [...] Ea, Parasio (dezia lleno de vanidad á su competidor) ya has visto que aun lo irracional me anuncia victorioso: veámos lo que has pintado. Avia Parasio traído al certamen un lienzo hermoso, en que pintó un velo con tal propiedad, que creyendo Zeuxis que ocultava alguna pintura, instava á Parasio que la descubriesse. Corre, corre esse velo (dezia) á vér si lo que oculta puede competir con las frutas de mi lienço. Aqui fue (dize Plinio) quando reconociendo que era un velo solo, el mismo Zeuxis se confesó vencido de Parasio. Venció Parasio con el velo, al que juzgó vencer con el engaño de las aves.

Pues ahora. Qué hace el mundo en estos días, sino pintar, como Zeuxis, variedad de frutas, que vistas de los mundanos, buelan á comerlas, juzgando hallar en ellas la satisfacion cumplida de sus deseos. Yá con ésto se imagina victorioso en la competencia. Pero pintor más diestro Jesu-Christo, pone á vista del theatro aquel hermoso velo de pan, para triunfar de el mundo en este certamen, mejor que triunfó de Zeuxis Parasio. Lleguen, lleguen á este theatro los hombres. Qué miran en el profano lienço del siglo? Frutas aparentes, honras, riquezas, gustos, que engañan á las

aves ignorantes; pero digan las aves mismas, si quando mas desaladas por essas frutas, han hallado en ellas alguna satisfacción? Su experiencia misma les dirá su engaño. Qué 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.⁴

Espero acertar al considerar esta reutilización teológica la consecuencia más notable de la segunda parte de la fábula. Intentaré a continuación presentar aquí el desarrollo de este tema durante los siglos XVI y XVII cuando se confunde con el de la Santa Faz, velo y glosa a la vez de la «presencia real». Dos obras conservadas precisamente en el Museo del Prado constituirán nuestro punto de partida.

El flamenco Albrecht Bouts, pintor activo en la primera parte del siglo XVI, en su *Cabeza de Cristo*, coloca el acento en el retrato del Salvador.⁵ El velo de la legendaria Verónica, en el que según la tradición el Salvador habría dejado la huella de sus rasgos, no se representa en absoluto;⁶ la forma redondeada del cuadro es una alusión clara a la sagrada hostia como «verdadera imagen de Cristo». El Greco, por el contrario, en *La Santa Faz* del Prado, no se interesa por la forma redonda, pero está muy atento al carácter matérico del finísimo velo. Antes que la representación del Salvador, este cuadro representa un trozo de tela que se despliega mostrando su textura, sus nudos, sus arrugas. Antes pues que un retrato, este cuadro es la pintura de un objeto, un bodegón. Pero dado que este bodegón es el soporte de la más sagrada de todas las representaciones posibles, puede ser designado muy cabalmente como «bodegón a lo divino». Otras veces ambas soluciones, la usada por Bouts y la del Greco, convergen y, como muestra la *Santa Faz* de Michele Giambono, la

4. J. de Barcia y Zambrano, *Despertador christiano, divino y eucharístico*, Madrid, 1695², pp. 241-242.

5. Para más ejemplos, véase M. Frideländer, *Early Netherlandish Painting*, Leyden y Bruselas, núm. III, 1968, núms. 62 y 62 a.

6. Hasta el punto que nos podemos preguntar si sus cuadros son de verdad variantes de la Santa Faz o del tema del Ecce Homo.

connotación eucarística y la representación ilusionista del objeto-soporte corren paralelas.⁷ Aunque es la obra de Zurbarán la que encierra, a mi parecer, las soluciones más bellas y sugestivas de todo el siglo XVII.⁸ En la espléndida *Santa Faz* conservada en el Nationalmuseum de Estocolmo, por ejemplo, el artista extremeño introduce con sensibilidad y sabiduría el motivo del desplegado casi *in actu* del velo. Podemos imaginarlo, apenas un momento antes, plegado. Lo que ahora contemplamos, el rostro de Cristo que en tonos rojizos se hace delicadamente visible entre sus pliegues y que, a la vez, parece como «esfumarse», era, antes de su apertura, una verdadera «presencia oculta». El texto de Barcia y Zambrano, de clara referencia eucarística, decía: «Lo que veis es sólo un velo de pan; pero no es pan, sino mi verdadera carne y sangre».

Debemos a María Luisa Caturla la noción de «*trompe-l'oeil* a lo divino» expuesta en un breve pero importante artículo publicado en 1965 a propósito precisamente de la serie sobre la Santa Faz de Zurbarán: «¿Por qué podemos decir de la *Santa Faz* creada por el pintor extremeño que es un *trompe-l'oeil*, engaño de vista? ¿En qué consiste el que lo sea?», se preguntaba la estudiosa. He aquí su contestación:

Para lograr el *trompe-l'oeil* es preciso un hábil artista que sepa dar a los objetos pintados un marcado valor plástico. El paño de Verónica acusa estos valores táctiles con [tanta] fuerza que en algunos ejemplares puede llegar hasta un tremendo dramatismo, y entonces, algunas veces, éste sirve de contraste a la dulzura de la Santa Faz. Otras, en cambio, como en el ejemplar de Estocolmo, la patética expresión del rostro condensa la atormentada condición del lienzo.

Zurbarán, pues, pintó su *Santa Faz* en *trompe-l'oeil*, en un anhelo profundo de hacer de ella algo tangible y existente. Él, que fue la honra-

7. Véase G. Wolf, «*Deus atque caro: Versuch über Körper und Bild angesichts einer Giambono zugeschriebene Veronika in Pavia*», en I. Barta Fliedl y Chr. Geissmar, eds., *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Viena, 1992, pp. 181-189.

8. Recojo y desarrollo aquí algunas ideas expuestas en mi artículo «Zurbarans Veronika», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58 (1991) (ed. española: «La Verónica de Zurbarán», *Norba Arte*, XI (1991), pp. 71-89.

dez personificada, se valió, paradójicamente, por una sola vez, del engaño de la vista para un acto positivo: el de dar realidad a su obra a fin de que el devoto se hiciera la ilusión de contemplar la verdadera imagen en el paño de Verónica, la santa mujer que enjugó el Rostro del Señor.⁹

La solución de María Luisa Caturla es sin duda interesante, pero vamos a intentar llevarla más lejos. La estudiosa llama la atención sobre un único aspecto del complejo problema de la representación de la Santa Faz y lo resuelve con la ayuda de categorías formales tales como los «valores plásticos» o «táctiles». La alusión al papel del devoto en la contemplación y la aceptación del engaño es otra observación suya importante, aunque sólo esbozada.

Voy a intentar, pues, desarrollar y resolver algunos interrogantes que flotan sobre esta serie de bellísimos cuadros de la Santa Faz de Zurbarán enfocados como «bodegones a lo divino».

Un primer punto importante sobre el que vale la pena insistir es precisamente el carácter «de serie» de estos cuadros. Se conservan aproximadamente unos diez (aunque se le atribuyen muchos más).¹⁰ Su ordenación cronológica resulta muy difícil, pues

9. M.L. Caturla, «La Santa Faz de Zurbarán, *trompe-l'oeil* a lo divino», *Goya*, 64-65 (1965), pp. 202-205.

10. La *Santa Faz* de la iglesia de San Miguel en Jerez de la Frontera; la *Santa Faz* de la iglesia de San Pedro en Sevilla; la *Santa Faz* hoy en una colección privada de Buenos Aires (firmada y fechada en 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 Nationalmuseum de Estocolmo; la *Santa Faz* de la colección Pereira-González de Madrid; la *Santa Faz* del Museo de Bellas Artes de Bilbao; la *Santa Faz* del Museo Nacional de Escultura de Valladolid (firmada y fechada en 1658). Todos estos cuadros son óleos sobre lienzo. Otro grupo, el cual pertenece a una tradición iconográfica diferente, está formado por las obras siguientes: la *Santa Faz* de la iglesia de San Francisco de Arcos de la Frontera; la *Santa Faz* del Milwaukee Art Center, Estados Unidos, y la *Santa Faz* del Musée des Beaux Arts de Rouen. Para los problemas relacionados con la datación y la atribución de estas obras, véanse M. Soria, *The Paintings of Zurbarán*, Londres, 1953, pp. 147-148 y 169; P. Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, París, 1988, pp. 218-219; M. Gregori y T. Frati, *L'opera completa di Zurbarán*, Milán, 1973, núms. 73-75 y 309; J. Gállego y J. Gudiol, *Zurbarán, 1598-1664*, Barcelona, 1976, pp. 122-123, 384-385; *Zurbarán*, catálogo de ex-

jalaron, aunque en largos intervalos, casi toda la carrera del artista. De ellos, sólo dos llevan fecha: uno 1631, y otro 1658.¹¹

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 quedan 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 con una misma constante, la visión de tres cuartos.

Si observamos con atención las dos obras fechadas, notaremos enseguida cuán diversa es la plasmación de la imagen. En el cuadro de 1631, en una colección privada de Buenos Aires, las facciones del rostro se evidencian fácilmente y la mirada que éste lanza al espectador resulta perceptible. En el ejemplo de 1658, en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, 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 que el espectador puede ver lo que desee ver; aquí quizás una oreja, allá la nariz, más allá los ojos. El paño, por el contrario, se destaca del 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.

Las Verónicas de Zurbarán difieren de las de otros autores en tres puntos: la presentación del rostro en tres cuartos, el difuminado de la imagen y el notorio tratamiento realista del velo. ¿Cómo debemos interpretar estas características zurbaranescas? La escasez de fuentes dificulta la respuesta. Sin embargo, podemos acercarnos a la solución si ensamblamos los resultados de una investigación histórica con los de una hermenéutica de la imagen.

Se sabe que la leyenda de la Verónica es una variante, de época medieval, de la antigua leyenda de Abgar.¹²

posición, París, Galerie Nationale du Grand Palais, 1988, pp. 325. Sobre este problema, véanse las importantes observaciones de M.^a L. Caturla, *opus cit.*, pp. 202-205.

11. La autenticidad de la inscripción con esta fecha se tiene todavía que comprobar.

12. Véanse esencialmente K. Pearson, *Die Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte des*

Ambas explican la aparición del retrato de Cristo, por sobreimpresión, en un paño de lino. La imagen «no hecha por mano de hombre», *archeipoiiton*, que el propio Cristo había enviado al emperador Abgar de Edessa, muestra el Santo Rostro *antes* de la Pasión. El llamado *Mandylion* 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 velo de la Verónica.¹³

Hasta 1300 no existía ninguna diferencia notable entre ambos retratos. El paño de la Verónica, como la imagen de Abgar, se había originado por directa *sobreimpresión* del rostro de Cristo. Ambas imágenes tenían idéntica efectividad en el curar y proteger. La gran diferencia surge hacia 1300. En esa época nace 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, habría presentado su velo para limpiarle la sangre y el sudor y, en recompensa a su buena acción, habría recogido sobre éste la huella de la Santa Faz. El teatro religioso medieval fue el propagador de esta versión.¹⁴

A diferencia del *Mandylion* 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 secundaria, aquí se convierte en esencial. La imagen de la Verónica, nacida durante el

Christusbildes im Mittelalter, Estrasburgo, 1887, y E. Von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, 1899. Véanse también P. Pedrizet, «De la Véronique à la sainte Véronique», *Seminarium Kondakovianum* (Praga), V (1932), pp. 1-15; A. Katzenellenbogen, «Antlitz, heiliges», en O. Schmitt, ed., *Reallexikon deutscher Kunstgeschichte*, I, Stuttgart, 1937, pp. 732-742; A. Chastel, «La Véronique», *Revue de l'Art*, núms. 40-41 (1978), pp. 71-82; F. Lewis, «The Veronica: Image, Legend and Viewer», en W.M. Ormrod, ed., *England in the Thirteenth Century*, Evansville, 1985, pp. 100-106; G. Wolf, *Salus populi romani. Die Geschichte der römischen Kultbilder in Mittelalter*, Weinheim, 1990, pp. 80-85 y 200-205; O. Calabrese, «La Véronique de Zurbaran. Un rituel figuratif», *La Part de l'Oeil*, 11 (1995), pp. 16-29; R. Kessler y G. Wolf, *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bolonia, 1998.

13. Véase H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Múnich, 1990, pp. 246 y ss.

14. E. Mâle, *L'art religieux à la fin du Moyen Âge en France*, París, 1949, p. 64.

recorrido de la Pasión, es un icono que, por así decirlo, ha surgido del primer plano, extrapolado de una *narración*.¹⁵ 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 diferenciarlo con claridad del *Mandylion*. Frecuentemente la Santa Faz se hace visible en la representación del paño, y al principio –hasta Zurbarán– el Santo Rostro aparece en visión frontal. De lo que se deduce que la modalidad zurbaranesca de la postura de tres cuartos es una desviación de la tradición. La encontramos, aunque raramente, en Italia o en España, en los siglos XV y XVI. La inclinación de la cabeza, perceptible en el velo de la Verónica, es un eco del origen narrativo de esta imagen. La Santa Faz se presenta como una instantánea excepcional de la historia de la Pasión. Si consideramos las distintas variantes pictóricas de esta leyenda, 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 Westfalia, en una obra que se encuentra en el Wallraf-Richartz Museum de Colonia, ha colocado en el punto central de su *Camino del calvario* el encuentro de Cristo con la piadosa mujer.¹⁶ Es evidente que la plasmación de la Santa Faz ha ocurrido ya, pues podemos ver sobre el paño de lino un rostro. Pero curiosamente esta imagen es una reproducción del *Mandylion* conservado en Roma en la capilla de Santa Matilde y no se puede aceptar de ninguna manera como la exacta reproducción del rostro de Cristo, que

15. Sobre este problema véanse 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*, Berlín, 1981, p. 201.

16. 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*, Múnich, 1989, p. 114, n. 33. El motivo de la censura se encuentra también, bajo otra forma, en otros cuadros (véase *Via Crucis* de Jan Provost, reproducido en M. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leyden-Bruselas, 1973, IX, 2, núm. 147).

vemos lacerado bajo el peso de la cruz. Es importante señalar que la santa mujer cubre parcialmente con su brazo izquierdo la «verdadera imagen» en vez de mostrarla. Creo que este detalle no es casual. El brazo de la mujer debe interpretarse como un gesto de censura que obliga al espectador a recrear en su propia imaginación, y a partir del rostro del que porta la cruz, el retrato de Cristo, sustituyendo así el antiguo modelo del *Mandylion* por el retrato interior que se acaba de formar. Este cuadro imaginario debe forzosamente presentar el rostro del doliente en visión de tres cuartos.

Este recorrido, que a partir del rostro de Cristo –durante la Pasión– cristaliza en el icono de devoción, queda representado de forma muy interesante en la escena del *Camino del calvario* que debemos a Juan de Flandes, procedente del retablo de la catedral de Palencia de principios del siglo XVI.¹⁷ Aquí la piadosa mujer se sitúa en el ángulo inferior derecho de la escena. Está a la espera, sosteniendo el velo, todavía inmaculado, pero ya presto a recibir la sagrada impronta. Este velo está vacío, pero sus pliegues se disponen ya como el marco que ha de albergar un futuro cuadro; cuadro que debe formarse en la mente del propio espectador como efecto de una operación de traslación. Es importante destacar cómo Juan de Flandes subraya el carácter inmaculado de la «naturaleza muerta» del velo. En el primer término de su tabla, a la derecha, representa una cesta llena de paños blancos recién lavados, verdadero «bodegón» integrado en la escena sacra y al mismo tiempo casi separado de ella, y que parece invitarnos a una meditación sobre la necesidad de limpiar nuestro espíritu antes de tratar de acoger en él la imagen de Cristo.

En *La Verónica con la Santa Faz* del Museo de Santa Cruz de Toledo del Greco, la proyección del divino rostro sobre un paño/cuadro se ha producido ya, y la santa mujer exhibe la huella como un icono. El cuadro de devoción se ha extrapolado y aislado de su contexto narrativo.

Volviendo a los lienzos de Zurbarán y comparándolos con las versiones de otros maestros, anteriores o posteriores, resalta, una vez más, la singularidad de la obra del maestro extremeño. Frente a la presentación frontal de aquéllas, la postura de tres cuartos

17. Véase E. Bermejo y J. Portús, *Juan de Flandes*, Madrid, 1990, pp. 33 y 90.

adoptada por nuestro pintor hace que se sugiera el acontecimiento que generó la imagen. El hallazgo de este nuevo motivo se ha de interpretar como el resultado de la investigación y meditación zurbaranesca sobre el verdadero origen de la Verónica. Sin embargo, el interés de su obra estriba no ya en la narración misma, sino precisamente en la presentación tan sugerente de la imagen milagrosa. Si comparamos sus realizaciones con otras versiones de la Santa Faz aparecidas al mismo tiempo en otros países católicos, por ejemplo con la de Doménico Fetti de hacia 1626, o la de Philippe de Champaigne de 1660, advertiremos que, pese a las diferencias, el recurso del *trompe-l'oeil* se usa con insistencia. Tanto en Fetti como en Champaigne la cara de Cristo aparece como flotando en un estado de ingravidez, fuera del velo. En Philippe de Champaigne las gotas de sangre traspasan incluso este lado del cuadro que denominamos «frontera estética» con lo que el efecto sobre el contemplador aumenta considerablemente.¹⁸ En la obra del maestro español, por el contrario, la faz de Cristo está impresa en la tela, 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 le imagini sacre e profane*, del cardenal Gabriele Paleotti (1582): el *acheiropoiton* (la imagen no hecha por mano de hombre), según Paleotti, puede estar «impresa» sobre el lienzo –como en la imagen de Abgar– o estar «espressa», es decir, salir fuera –como en la imagen de la Verónica.¹⁹

Sólo unos decenios después (a las imágenes que aquí comentamos), la diferencia entre «impreso» y «expreso» se traduce al lenguaje artístico. Pero existe otra, y esta vez muy concreta razón, para la deslumbrante aparición del rostro de Cristo en los lienzos de Zur-

18. L. Marín trató de la Verónica de Champaigne en una serie de estudios de los cuales el más reciente es *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, París, 1995, pp. 114-123.

19. G. Paleotti, *Discurso intorno le imagini sacre e profane*, en P. Barocchi, ed., *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, XI, Bari, 1961, pp. 243 y 349.

barán debe buscarse en el ambiente artístico y religioso del siglo XVII español.

Según la tradición, la imagen original de la Verónica se guardaba en una capilla del Vaticano de donde se robó durante el Saco de Roma (1527).²⁰ Cuando más tarde, y en confusas circunstancias, reapareció, la reliquia había perdido mucho prestigio, y fue entonces precisamente cuando en el marco de los relatos apócrifos de la Pasión se difundió la leyenda de las tres dobles del velo de la Verónica, que establece que las imágenes resultantes fueron tres. Por lo que, junto con Roma y Jerusalén, España tuvo el honor de poseer un original en Jaén.²¹

Conocemos una fuente escrita que nos habla del original conservado en la catedral de esa ciudad andaluza. Me refiero a los 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. El punto central de este libro, casi ignorado por la crítica, atañe a la entera problemática de la imagen sacra tal y como la entendían los contemporáneos de Zurbarán. Acuña de Adarve se ocupa especialmente del problema de la autenticidad de la reliquia de Jaén,²² lo que para nosotros es un aspecto secundario. Pero nos interesa, y mucho, la 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, con lo que el lector quisiera captar mucho más de lo que el espectador 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

20. A. Chastel, *The Sack of Rome*, Princeton, 1983, pp. 104-105.

21. E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, 1899, p. 225. Para la recepción de esta leyenda en España, véanse F. Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. de F.J. Sánchez Cantón, Madrid, 1956, I, pp. 190-192; V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, ed. de F. Calvo Serraller, Madrid, 1979, p. 372; A. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1988, I, pp. 249-250.

22. J. Acuña de Adarve, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos de Santo rostro y cuerpo de Jesu Christo*, Villanueva, 1637, *passim*.

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».²³

Durante todo el año el relicario permanecía cerrado a excepción del Viernes Santo. Entonces se debían abrir nada menos que cuatro relicarios (uno dentro de otro) antes de dar con el *Vero Icon*. El relato de Acuña es en este sentido una fuente importante en lo que se refiere a la exhibición de la santa imagen.

La exposición (*ostensio*) del velo de la Verónica funciona como recordatorio de toda la Pasión.²⁴ Lo primordial es que aquí el rostro doliente de Cristo, que se ofrece para su contemplación, provoca la *compassio* de los fieles.

El espectador, que a causa de la distancia y las apreturas de la muchedumbre no podía fijar la mirada en la imagen, oía en el recitado lo que en el lienzo se podía ver, esto es, un desfigurado, sin color y escondido retrato de Cristo, y también cómo debía interpretar la Santa Faz, esto es, como «figura de la substancia de Dios» y como «memoria de nuestra Redención».²⁵

Acuña no fue ningún teórico del arte, sino un historiador de la Iglesia, pero si probamos a leer su tratado en el contexto de la literatura artística de aquel tiempo —en una España donde arte y devoción se confundían con frecuencia—, podremos hacernos una idea relativamente clara de las expectativas de dicho público frente a la santa imagen.

La descripción del velo cobra en Acuña acentos expresionistas, muy próximos a las interpretaciones zurbaranescas: la imagen no fue creada con los colores normales, sino con la saliva, el sudor y la sangre que cubrían el Santo Rostro.²⁶ Así se cumplieron las profecías de Isaías:

23. *Ibidem*, fols. 210 ss.

24. En nuestros tiempos la exposición ocurre cada viernes a las doce.

25. J. Acuña de Adarve, *opus cit.*, fol. 255r. Sobre la tradición de estos himnos véase S. Corbin, «Les Offices de la Sainte Face», *Bulletin des Études Portugaises*, nueva serie, XI (1947), pp. 1-62.

26. J. Acuña de Adarve, *opus cit.*: «El rostro de Christo N. Señor quedó impreso en el lienzo de la Verónica, qual estava de presente, conviene a saber disfi-

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.²⁷

Estas declaraciones pueden despertar en el espíritu del lector avisado dos connotaciones: una, la imagen de saliva, sudor y sangre puede considerarse un ejemplo muy significativo de lo que Plinio llamó por primera vez «pintura sucia» (*rhyparografia*) y por la que numerosos tratadistas se interesaron repetidamente.²⁸

Ahora bien, cuando se trata de una imagen de Cristo o, mejor dicho, de la imagen de Cristo, la tensión entre la materia de la imagen y la imagen del contenido es enorme.

La profecía de Isaías citada por Acuña tiene gran trascendencia. Por un lado tiende el primer eslabón del Antiguo Testamento con el Nuevo 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 evitar la cruel visión. Así, se introduce la dialéctica del velar y desvelar, un motivo que dentro del arte y la literatura española de la época desempeñó un papel importantísimo. El velo de la Verónica puede considerarse también desde dos ángulos distintos: por un lado es un velo que oculta, y por el otro un velo que muestra.

gurado, y lleno [de] cardenales, sudor, y sangre, y tal, que lo desconocían los que le avían visto antes de su passion» (fol. 233v.) Y «Cómo 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 llágrimas, sangre, y cardenales, que en su rostro llevaba impressa? Y tal se muestra la Santa Verónica de Jaen, y tan desfigurada, que aparece un bosquejo, porque es viva estampa de santo rostro de Christo en el estado, que iba a padecer, tan desfigurado; que los que antes le avían visto, le desconocían, y echavan menos, como si no la viessen» (fol. 234r.).

27. Isaías 53:2-3, citado por Acuña de Adarve, *ibidem*, fol. 234r.

28. Plinio el Viejo, *Historia naturalis*, XXXV, 112.

Resulta muy difícil imaginar que los cuadros de Zurbarán sean del todo independientes del culto a la Verónica de Jaén, tan popular en Andalucía, pese a que su relación con el culto a la reliquia no esté exenta de problemas. Si advertimos que la representación del divino rostro cambia de cuadro a cuadro, cosa radicalmente distinta de lo que ocurre con el icono que por naturaleza es inmutable, podemos sospechar que debe tratarse de algo más que de simples variaciones sobre el tema de la Santa Faz. Aquí es oportuno visualizar toda la serie de sus verónicas a la vez que se impone una indagación acerca de su público.

Es también Juan Acuña de Adarve quien cuenta la experiencia de una novicia ante una Verónica, o lo que es lo mismo, ante un cuadro que representa la Santa Faz:

Un día de la Semana santa después de averse açotado con cadenas de hierro, como lo tenía de costumbre, estando postrada en tierra delante de una Verónica, dixo: o mi dulce Iesu Christo, suplicoos Señor por los meritos de vuestra sagrada passion, 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 Iesus Christo, tan vivo (a su parecer) como si estuviera en carne passible, y mortal, y tales cosas le 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, prometiendo recibirla por su esposa [...] Dichas estas palabras, la Santa Verónica se torno a su ser.²⁹

En este relato resulta muy significativo el hecho de que una pintura sirva de soporte a una visión, y además la extraña coincidencia con el antiguo *topos* pliniano. Así pues, la verdadera importancia de este pasaje reside, creo, en que establece un paralelismo inevitable entre la experiencia mística y las búsquedas ilusionistas de la pintura de la época. Para ser más claros: la heroína de este episodio tuvo una experiencia que podríamos calificar de *trompe-l'oeil* místico.

29. Acuña de Adarve, *opus cit.*, fol. 233r. Para un contexto más amplio del *trompe-l'oeil* místico, remito a mi libro *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, 1996, pp. 45-74.

Y aquí es indudable que las verónicas de Zurbarán ocupan un lugar privilegiado. La perfecta traducción de la materia del paño, de sus pliegues, de su textura se hallan reproducidas con una maestría pictórica difícilmente superable. La faz de Cristo contrasta con el acusado relieve del tratamiento del paño, y está la mayoría de las veces (aunque no siempre) como borrada o erosionada por el paso del tiempo. El espectador debe realizar un verdadero esfuerzo para retener esa imagen borrosa, a punto de desvanecerse. Y es precisamente este esfuerzo lo que crea, en el marco de la contemplación, un profundo lazo de unión entre el espectador y la imagen.

Una antigua tradición en la representación de la Verónica, que hunde sus raíces en el arte de los Países Bajos del siglo XV, sigue vigente en la España de los siglos XVI y XVII, y aborda la misma imagen de forma radicalmente diferente. El rostro de Cristo parece salir de la tela y flotar en un espacio intermedio entre el espectador y el sudario.

La experiencia de la novicia ante la Verónica tal y como la cuenta Acuña de Adarve parece resumir, a nivel de la contemplación mística, una dialéctica del *trompe-l'oeil* muy viva en el arte español de la época. Precisamente es en el marco de esa dialéctica entre lo claro y lo borroso donde cabe situar no sólo la experiencia de la novicia, sino el entero desarrollo del tema de la Santa Faz en el arte español. Considerando esta dialéctica, podemos decir que el velo de la Verónica ilustra un punto culminante y al mismo tiempo paradójico. El «bodegón a lo divino» es la «cumbre» de la representación pictórica también por el hecho de que su expresión más emblemática, la Santa Faz, era, según la leyenda, más que un cuadro «pintado», un cuadro «milagroso» en todos los sentidos de la palabra.

Aquí podría finalizar nuestra incursión sobre este tema si demasiadas preguntas no quedasen aún pendientes, y, entre éstas, el problema que nos plantea la última Verónica fechada de Zurbarán. Ésta parece encerrar una contradicción en lo que se refiere al carácter puramente sagrado del icono. En esa obra, 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 parece disolverse ante nuestros ojos. El efecto de *trompe-l'oeil* del blanco paño se acentúa por el fuerte contraste del fondo oscuro. Sobre la misma tabla y como si estuviera

pegado a ella, pintado en *trompe-l'oeil*, hay un billetito. Al igual que el paño, este papelito es un punto de atracción y de engaño. Ambos, tela y papel, además de su blancura tienen una característica común: son soporte de algo más; el paño alberga una imagen; el papelito contiene una inscripción donde se lee: «Franc.º de Zurbarán 1658».

La firma y la fecha se encuentran en el cuadro y ocupan un lugar importante en la representación. Es decir, pertenecen al cuadro con el mismo derecho que el paño. La paradoja parece ir en aumento: el billetito, que se inscribe en la tradición del *cartellino*, firma no sólo la representación del velo de la Verónica, sino el cuadro entero del que forma parte.³⁰ El punto más problemático de todo este juego estriba en que el objeto principal de este cuadro es una «imagen» que, según la tradición, «no fue creada por mano de hombre». La firma del artista junto a un *archeipoiiton* plantea un problema difícil. Pero el cuadro de Zurbarán no es un *archeipoiiton*, sino tan sólo la representación de un *archeipoiiton*, la representación de una representación. Consecuentemente debemos considerar que es esta creación la que está fechada (1658) y firmada (Franc.º de Zurbarán).

Por otra parte, no es la primera vez que un pintor firma la representación de «una imagen no hecha por mano de hombre». Van Eyck, artista bien conocido y admirado en España durante siglos, lo hizo.³¹ Fue precisamente una *Santa Faz*, de la que sólo se conservan copias, la que llevaba la inscripción: «Johanes de Eyck me fecit» ('Jan van Eyck me ha hecho'), declaración expresa a través del mismo icono que fingía hablar para resaltar que lo hecho era obra de manos humanas.

30. 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, pp. 293-316.

31. Las dos tablas de Van Eyck que representan el *Vero Icon* están fechadas y firmadas sobre el marco (para más detalles véase H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Múnich, 1990, p. 480).

El Greco, en España, sigue el mismo juego, pero lo hace de una manera más sutil, pues la inscripción que acompaña una de sus Verónicas, al ser en griego —«Domenikos Theotokopoulos e poiei»—, es plenamente comprensible al entendido capaz de advertir que sus palabras juegan con la noción de *acheropoieton*.³²

Pese a estos antecedentes, la novedad de la firma de Zurbarán sigue siendo importante. Su idea de colocar el *cartellino* al mismo nivel de realidad que el paño acrecienta el carácter paradójico de la representación.³³ Sin embargo, esta idea tiene también su propia historia, pues la naturaleza muerta en *trompe-l'oeil* conocía ya este procedimiento.

Uno de los primeros bodegones independientes conocidos, el cuadro de Jacopo de Barbari del 1504 que representa una perdiz recién cazada junto a los guantes y a la flecha del cazador, era una demostración de virtuosismo pictórico que ponía de relieve el nombre del autor inscrito en el gran y bien visible billete en *trompe-l'oeil*.³⁴ Pero la diferencia entre De' Barbari y Zurbarán es grande, pues estriba en el radical cambio del objeto de la representación y en el diferente enfoque cultural subyacente.

Si al pintar sus perdices tan cerca de nosotros, y tan verdaderas que parece posible alcanzarlas con la mano, De' Barbari se presentaba como un nuevo Zeuxis de los tiempos modernos, al dejar a la vista su firma al lado de un lienzo manchado por Dios, lugar privilegiado de un doble milagro de la representación, Zurbarán trasladaba el mito de Parrasio a un contexto que posibilita la conjunción entre ilusionismo y obra sagrada. Los teóricos del arte de la Contrarreforma y, en primer lugar, Pacheco, el maestro sevillano que dominó durante décadas el arte andaluz desde su taller y también en su papel de experto en problemas artísticos en la época de

32. H.E. Wethey, *El Greco and His School*, Princeton, 1962, p. 148.

33. Otros cuadros demuestran que Zurbarán empleó el artificio de manera constante: el *Cristo crucificado* para el monasterio de San Pablo el Real (1627, Art Institute of Chicago), donde el *cartellino* está clavado en la madera de la cruz, o el *Martirio del beato Serapión* (1628, Hartford, Wadsworth Atheneum), donde se sugiere una equivalencia entre *cartellino* y figura principal.

34. R. Kultzen, en *Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, München, 1983, pp. 58-59.

la Contrarreforma, había intuido probablemente algo de todo esto cuando escribía que «algunas veces este cuidado suele ser con ventajas, porque con mejor luz de arte se restaura y se renueva la antigua devoción».³⁵

Es indudable que un pintor como Zurbarán hubiera convenido en que el mayor deber de la maestría pictórica es el de ponerse al servicio de la fe. Pero tampoco podemos dudar hoy día de que el «bodegón a lo divino» fue un caso límite y arriesgado, nacido en una época en la que parecía respirarse un doble aliento, una época en la que se pone al mismo nivel una sacra reliquia y un pobre papelito, el santo paño (soporte del evanescente rostro de Cristo) y el profano *cartellino*, soporte de un nombre inscrito, portador «en germen» de un nuevo mito que va a cristalizar en pocos años el esfuerzo de tantos. Estoy hablando del «mito del artista».

35. F. Pacheco, *Arte de la pintura* (1649), ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990, p. 116.