

¿PINTÓ ZURBARAN A SAN FRANCISCO MUERTO?

POR FRANCISCO REVILLA

He aquí una cuestión dudosa. Entre la abundante producción religiosa del siglo XVII, no han faltado autores que atribuyesen a Zurbarán la interpretación de un motivo tan particular como el cuerpo muerto, en pie, de San Francisco de Asís –algunos han escrito, incluso, la “momia”–. Se trataría de una iconografía insólita. Por ello, antes de aceptar ninguna opinión apresuradamente, vale la pena considerar dicha cuestión con un poco de sosiego y de prudencia crítica.

ORIGEN Y EXPLICACION DEL MOTIVO ICONOGRÁFICO

En pleno entusiasmo contrarreformista es sabido que se incurrió en frecuentes demasías acerca de milagros, hechos asombrosos y maravillas de toda laya. Las leyendas de los santos se engrosaron inmoderadamente con estos materiales. En el caso de Francisco de Asís, uno de los más simpáticos a las gentes, se incurrió en el exceso de aproximarle de modo temerario –más bien irreverente– al mismo Jesús, de quien se le quiso presentar como una especie de “doble”. El motivo de la estigmatización llegaba de mucho más lejos, de los más tempranos pintores italianos¹. Pero quedaba margen para multiplicar otras similitudes. Así pues, si Jesús había obrado el milagro de las bodas de Caná, también Francisco de Asís debió haber convertido agua en vino. Lo mismo se hizo con otros milagros y curaciones.

Pero el paralelismo se desvió cuando, más tarde, se pretendió “escenificar” un hallazgo del cuerpo de Francisco de Asís incorrupto en la tumba. Dicho paralelismo no podía ser más ficticio, porque el cuerpo de Jesús permaneció en el sepulcro durante

1. Ya Giotto, en la iglesia superior de Asís, concibe la estigmatización por ministerio de un serafín crucificado: una especie de híbrido iconográfico donde se funden, con escaso acierto, la condición de ser angélico y la de emisario que “suple” de algún modo la persona de Jesucristo. Aunque teológicamente rebatible, esta interpretación tuvo prolongadas consecuencias.

mucho menos de tres días completos, puesto que resucitó en la mañana del tercero. Mientras que el de Francisco de Asís estaba destinado a permanecer –como todos– hasta la hora final².

Sea como fuere, se urdió la leyenda de que un papa, Nicolás V, visitando la cripta de la basílica de Asís halló el cuerpo del santo intacto, en pie (?), con los ojos abiertos, según algunas versiones sangrando todavía sus estigmas (¿desde cuándo?): es decir, en todo “como si” estuviera vivo todavía. Todos estos rasgos perfilan una *voluntad de negar la muerte*: sólo en apariencia, lo que la liturgia celebra acerca de Jesús, ya que existe el matiz teológico muy fino de considerarle “vencedor de la muerte”, justamente por el hecho de haberla padecido. Nunca la imaginería ha osado negar de ningún modo la muerte de Jesús³: antes bien, durante este mismo período barroco son frecuentes los Cristos yacentes con signos atroces de su mortalidad.

Aquel hecho sorprendente del pontífice en presencia del cuerpo de San Francisco pasó a ser un motivo iconográfico que incorporar precisamente al término de los diversos ciclos narrativos de la vida y milagros del santo⁴.

Ahora bien, no parece que obtuviera demasiado éxito, lo cual se comprende: los motivos de San Francisco predicando a los peces o pactando con el lobo de Gubbio, por ejemplo, poseen un encanto del cual carece por completo una escena tan macabra como ésta. Louis Réau sólo menciona unos pocos artistas que la representasen; Jean Le Clerc, Gérard Douffet, Laurent de La Hyre, Jean Restout, Zurbarán y Pedro de Mena. Artistas poco relevantes, excepto los dos últimos⁵.

Aquí aparece, pues, nuestro Zurbarán, muy bien acompañado –loas literarias aparte, veremos por qué– junto al espléndido imaginero Pedro de Mena.

2. La Iglesia católica ha conservado hasta nuestros días una inclinación inconducente –si acaso no “contraproducente”– a los cuerpos incorruptos, que se empeña en exhibir y venerar, como si fuesen prueba de santidad o motivo de edificación para sus contempladores.

No obstante, para nuestros efectos conviene señalar la diferencia que existió entre la exposición del cuerpo muerto, los restos, eventualmente la momia de un santo –llamadas reliquias insignes– y la reproducción artística de cualquiera de estos elementos. El cuerpo muerto era venerado como una “continuación de la presencia” del santo entre los vivos; en cualquier caso, capaz de “contagiar” santidad o de propiciar bienes –milagrosos o no– mediante su cercanía física: según una intuición pre o pseudoreligiosa tan antigua que ya la hallamos atestiguada en Egipto, donde es evidente la voluntad de los nobles de ser enterrados lo más próximo posible al lugar de reposo de la momia del faraón, con objeto de compartir su destino postrero.

Nada de eso se reconoció nunca a una eventual reproducción del cuerpo muerto, que por tanto hubiera carecido de toda potencialidad sacral (con la única excepción de los Cristos yacentes y, por extensión de las, menos numerosas, representaciones de la “Dormición de la Virgen” donde ésta aparece, a su vez, yacente en un ambiente de paz, flores y tonos claros).

3. Se trata de una verdad fundamental de la fe cristiana, condición previa para la Resurrección –no resucita quien no ha muerto previamente–, sobre la que descansa, a su vez, la teología paulina: “Si Cristo no ha resucitado, vana es nuestra predicación, vana nuestra fe” (I Cor., 15, 14).

4. “Esta visita fue imaginada para demostrar que el cuerpo de San Francisco había quedado, como el de Cristo, incorruptible en su tumba. La cripta no fue acondicionada sino más tarde para justificar la leyenda”. Louis Réau: “Iconographie de l’art chrétien”. Tome III. Iconographie des saints, I - A-F, p. 533. Presses Universitaires de France. Paris, 1958.

5. Ibid.

LA PERSONALIDAD DE ZURBARÁN

Se conoce bien la personalidad artística de Zurbarán. Es enteramente trentino y barroco, su pintura se dirige a una sensibilidad marcadamente ascética, pero él mantiene una contención ejemplar. Nada de alardes martiriales (Ribera es mucho más realista, incluso crudo), ni ademanes de sufrimiento extremado. Serena representación de los hechos dolorosos. En este sentido, le hallamos asaz ajeno a la imaginiería meridional de su época.

Aquella contención de este pintor en tiempos de demasías ha sido señalada también por María Zambrano: “¿No es extraño y, al parecer, la cosa menos española ese perecer sin sangre, sin desgarramiento, sin expresión trágica?”⁶.

Austero, señorial siempre –a pesar de su humilde origen–, acaso porque se propone pintar “el señorío de la santidad”: una adaptación sublimada del señorío terrenal que daba trabajo a los pintores áulicos. Ejemplo de ello, sus series de santas –para el público actual, desconcertantes– interpretadas como nobles doncellas, remilgadas damiselas de su tiempo.

LA REITERACION DE LA TEMÁTICA MORTUORIA DURANTE EL BARROCO

Es cierto que la presencia de la muerte es continua, a menudo abusivamente, en el arte barroco. Ha sido señalado por todos los autores.

Ahora bien, la muerte reaparece continuamente como admonición ascética y precisamente mostrando sus aspectos más espeluznantes. A menudo, el cuerpo muerto está en descomposición (la cita de los jeroglíficos de Valdés Leal es casi obligada, pero hay muchos otros ejemplos en toda Europa), “porque de este modo se mostraba con mayor claridad la vanidad de la vida”⁷.

La muerte, pues, no como objeto en sí mismo, sino como medio para meditar sobre la realidad, tan efímera, de la vida.

Lo más frecuente, sin embargo, fue la proliferación de calaveras, esqueletos e incluso huesos sueltos. El arte ponía así ante los ojos el ánimo de los autores espirituales entonces en boga. Los textos sobre la muerte que cita Sebastián⁸ no tienen por objeto estimular directamente a la vida virtuosa, sino hacer presentes los efectos de la destrucción corporal, en cuanto sugerentes de la destrucción de todo lo vano, mundano o pecaminoso que precisamente hubiera entorpecido la opción sobrenatural del difunto.

6. María Zambrano: “Algunos lugares de la pintura”, p. 142. Acanto. Espasa Calpe. Madrid, 1989.

7. Jan Bialostocki: “Estilo e iconografía”, p. 201. Barral Editores. Barcelona, 1973.

8. Cf. Santiago Sebastián: “Contrarreforma y barroco”, p. 94. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

En cualquier caso, para los temas de “Vanidades” sería insolito un cadáver en posición erecta. Los esqueletos que mueven y actúan, como quiera' esqueletos en pie, son gloria de la muerte, nunca un difunto en particular.

FENOMENOLOGÍA PARANORMAL

En cuanto a los eventos paranormales (tales como visiones, levitaciones, etc.) presuponen también la vida mortal, puesto que se producen durante la misma: sin vida mortal no se puede disfrutar de gracias ocasionales semejantes (sólo concebibles como “ayuda especial” para merecer la otra vida).

La representación de estos fenómenos persigue la finalidad, tan barroca, de causar “*pasmo*”: en este caso, en cuanto emoción introductoria a una respuesta de fe, preferentemente expresada como arrepentimiento y penitencia. Ello explica el interés, la magnificencia y el gasto dedicados a obras de este grupo: tales, las “glorias” donde un santo es mostrado en su bienaventuranza mediante el espectacular trampantojo que convierte el techo del templo en una visión de los cielos abiertos y por ello “comunicados” con el *aquí abajo* donde los fieles vivientes penan y oran.

Estas visiones de la vida eterna –en cuanto plenitud de vida– no se contraponen a las mortuorias como si fueran el polo contrario (muerte <—> vida). Antes bien, establecen un “*continuum*” con aquéllas: el tránsito mediante la muerte, y por ello la aceptación positiva de la misma, es condición *sine qua non* para alcanzar la glorificación. No otro fue el itinerario seguido por Jesús: que lo muestra por sí mismo a los demás hombres, invitándoles a seguirle por él. Esta consideración contribuye a relativizar el espanto de algunas de las representaciones mortuorias que más perturban hoy. Pero ya en su tiempo contribuyeron a moderar lo que hubiera sido realismo morboso en los artistas más inteligentes o mejor asesorados.

APLICACIONES A NUESTRO TEMA

Vengamos, al cabo, a las pinturas de Zurbarán que han sido consideradas representación del cadáver, en pie, de San Francisco de Asís: principalmente, las del Museo de Lyon y del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).

¿Es ciertamente una momia como se ha venido diciendo?⁹ En términos generales, éste es un término confusionario. En el caso presente, ni en los documentos ni en la iconografía aparece una momia propiamente tal: es decir, un cuerpo muerto, enteramente reseco, que de este modo conservase una “*semejanza*” –ninguna identidad y muchas veces ni siquiera parecido– con el cuerpo viviente que hubiera sido en otro tiempo. La fuente escrita de donde deriva el motivo iconográfico que nos ocupa, la

9. Así, por ejemplo, Joan Sureda: “Zurbarán al Museu Nacional-d'Art de Catalunya”, pp. 104-109.

carta de Iacopo de Cavallina, difundida más tarde en la 'Chronica' de Marcos de Lisboa (1562)¹⁰, habla de un cuerpo con color natural, los ojos abiertos y fresca la sangre de los estigmas: es decir, nada de momificación, ni artificial ni sobrenatural (que comporta un resecamiento completo del cuerpo).

El autor de la ficha sobre el lienzo prudentemente titulado "San Francisco de Asís según la visión de Nicolás V" no entra a fondo sobre esta iconografía. Advierte, sin embargo: "La expresión que Zurbarán le confiere es la de un místico, pudiéndose decir como Ribadeneyra que tiene 'los ojos abiertos, como de persona viva'. En este punto la versión de Barcelona se distingue de la de Lyon, en la que el santo muestra una reflexión más cadavérica"¹¹. De donde se sigue que la condición mortuoria del santo en este caso dista de ser una evidencia establecida. Antes bien, ni siquiera es un dato indubitable para el propio Zurbarán, pues introduce en el arquetipo esos leves, pero significativos, rasgos diferenciales.

HIPÓTESIS NEGATIVA

Nuestra opinión es negativa sobre el título anteriormente recogido y la temática del hallazgo en el caso de los lienzos de Zurbarán. Más claramente: entendemos que Zurbarán, en las obras que nos ocupan, no pintó el cuerpo muerto de San Francisco de Asís.

- a) El cadáver erecto no se justifica si no es en función de la escena del hallazgo, pues sus primeros ejecutantes lo representaron así en aquel trance, contra toda la tradición de representar a los difuntos yacentes.
- b) No hay en los lienzos de Zurbarán alusión alguna a la tumba y menos al Papa Nicolás, ni eventualmente a ningún otro de los supuestos testigos del suceso: necesarios para dar fe de aquel hallazgo y así hacerlo creíble.
- c) La escena del hallazgo no se justifica sino en relación con todo un ciclo de San Francisco de Asís, cuyo no es el caso.
- d) Por consiguiente, no se advierte nada que recuerde la leyenda del hallazgo, dato impensable si hubiera sido propósito del pintor ofrecerlo a sus contempladores. Síguese de ello que tampoco hay razón para suponer que San Francisco de Asís haya sido representado muerto.

Puede objetarse: sin embargo, "parece" muerto. Ésta es la cuestión subsiguiente que corresponderá abordar más adelante.

10. Ibid., p. 106.

11. J.M. S.: "San Francisco de Asís según la visión de Nicolás V". Catálogo de la exposición Zurbarán, p. 402. Museo del Prado. Madrid, 1988.

RAZONAMIENTO SOCIOLÓGICO

Parece del todo inverosímil que un pintor tan afín a la sensibilidad del pueblo hubiera osado proponer a éste un motivo, exótico en España, inadecuado para la edificación espiritual del pueblo sencillo y cuya única razón de ser hubiera estado –con reservas– en un “ciclo” completo sobre la vida del santo.

La iconografía cristiana pinta muertos en las “Vanidades”, mas no por sí mismos, sino como un elemento más de reflexión ascética. Se explaya, en cambio, sobre los santos en acción, es decir, cuando son imitables: justamente en su imitación reside la causa de la insistencia trentina sobre la santidad. No es posible imitar a un muerto.

Ateniéndonos, en primer lugar, a las representaciones de muertos, hemos señalado que al predicador barroco y en pos de éste al artista le interesan particularmente los aspectos de su destrucción (o sea, la evidencia perceptible de la caducidad, tema ascético reincidente). Pero en este caso no hay destrucción: por el contrario, el cuerpo aparece intacto, más todavía, fresco al parecer y “como viviente”.

Pero tampoco hay glorificación: el cuerpo yacía en el sepulcro, más bien olvidado, pues tanto pasmo se dice que produjo su hallazgo de aquella guisa; si hubiera sido público anteriormente su anómalo estado, no se hubiera producido descubrimiento propiamente tal: el papa hubiese acudido a contemplar algo ya sabido y no poco “publicitado” en tal supuesto por los franciscanos. Como quiera, el cuerpo no ha sido llevado en triunfo a los cielos, ni es objeto de magnificación alguna, como tanto agrada creer y “ver” a la piedad barroca.

En fin, nadie en su tiempo, pero Zurbarán menos que nadie, se hubiera aventurado en motivos piadosos de acogida incierta. En este caso, ¿qué comunidad religiosa, cofradía o devoto particular, se hubiese avenido a la duda sobre si el santo está vivo o se ha pintado su cadáver?

Los clientes de Zurbarán no podían admitir una perplejidad semejante respecto a una imagen devocional: debían estar del todo seguros –más que de su significación– de su realidad inmediata. La pintura religiosa tenía que ser obvia en su estímulo de la piedad y esta obviedad no se hubiera dado en el caso de representarse una leyenda poco difundida y menos cautivadora.

En consecuencia, no encontramos tampoco motivación sociológica que explique satisfactoriamente la pintura de San Francisco muerto, en pie.

LA RÍGIDA QUIETUD DE LA FIGURA

En este punto, se hace necesario aportar la hipótesis positiva, a saber, explicar el sentido de esa figura hierática, que a tantos, no sin razón, les ha recordado a un difunto.

San Francisco de Asís no está muerto, pero sí “como muerto”, absorto en oración profunda, probablemente en contemplación, durante uno de aquellos trances que Teresa de Jesús había descrito como de “suspensión de los sentidos”, de modo que

el cuerpo adquiriría para quienes lo viesen una paralización muy semejante a la causada por la muerte¹².

La ambientación elegida por Zurbarán parece hoy equívoca: había procurado dejar la figura patéticamente sola en un ambiente tenebroso. El contemplador actual acaso lamente hallarse *privado de cualquier "ayuda"* para dilucidar la intención de la obra. No hay tal: no estamos privados de ayuda. Conviene recordar que aquellos conceptos, que Zurbarán no "describe", sino "pinta" –es lo suyo–, son a menudo invocados por los autores espirituales de su tiempo: soledad (experiencia del abandono), sombras (noche oscura).

Por lo demás, la presencia de otros elementos pintados pudiera haber distraído de la soberana, tremenda, presencia del santo en oración. Es costumbre contemporánea, también, acompañar algunas de estas figuras piadosas con seres y objetos que "completen", a menudo en lenguaje emblemático, el sentido religioso que se pretende comunicar: precisamente, Zurbarán acostumbra a ejecutar maravillosas naturalezas muertas, a veces "tan" elocuentes como sus mismos personajes (frutas, flores, vasijas, un libro abierto, etc.).

En cambio, en esta ocasión Zurbarán opta por el más absoluto despojo: nada que distraiga al contemplador, así como nada distrae al santo absorto. Las sombras que le rodean han podido ser imaginadas las de un antro sepulcral subterráneo (catacumba, cava). No hay ninguna razón firme para ello, pero tampoco para desestimar semejante percepción.

Aquí es donde entra la aportación esclarecedora del otro gran artista español que abordó esta iconografía: el imaginero Pedro de Mena, en una talla que se conserva en la catedral de Toledo.

UNA OBRA HERMANA : LA TALLA DE PEDRO DE MENA

En efecto, Pedro de Mena representó a San Francisco de Asís en posición y rigidez semejantes. Pero la diferencia entre el lenguaje de una y otra de estas artes –respectivamente, pintura y escultura policromada– permite que su obra avance algún paso adelante en cuanto a la interpretación más verosímil.

El cotejo entre ambas obras es muy determinante¹³. Más ambigua, y por ello más misteriosa, la pintura de Zurbarán, en su versión del MNAC de Barcelona. Más "documento", la talla de Pedro de Mena. Contraste que no sorprende, puesto que, en términos generales, se trata de valores respectivamente inherentes a una y otra de las artes que cultivaban. En este sentido, Pedro de Mena esclarece la voluntad de su colega el pintor, puesto que su arte le permite llegar un poco más lejos en el

12. Esta es una de las descripciones de Teresa: "Pues cuando está en el arrobamiento, el cuerpo queda como muerto, sin poder nada de sí muchas veces, y como le toma se queda: si en pie, si sentado, si las manos abiertas, si cerradas...". "Libro de la vida", 20, 18. Obras Completas, p. 93. B.A.C. Madrid, 1979.

13. Cf. "Historia del Arte Español", Vol. VII, pp. 294-295. Editorial Planeta. Barcelona, 1996.

verismo barroco: no ha representado a un difunto, sino a un ser vivo, eso sí, “clavado” en un instante de diálogo silencioso, es decir, en un trance místico. Nada más lejos de la intención del escultor que la representación de un muerto cuando empleó la policromía con tal eficacia para la expresividad interrogante de la mirada: son los ojos de un vivo sobremanera *pendiente de* la presencia que le cautiva, a cuya intervención se remite todo él con intensidad reconcentrada (de ahí la quietud de su cuerpo). Nada más le llama ni le motiva.

Pero el escultor no ha hallado ocasión para ambientar a su figura en medio de la tiniebla: antes bien, la entrega expuesta a una iluminación que no está en su mano prever. El carácter de imagen de culto excluye que sea rodeada de otras esculturas con las que componer una escena, la que fuere: debe limitarse a San Francisco de Asís y lo que él mismo irradiane mediante su presencia. Menos que nunca, en una escultura, hubiera sido aceptable ofrecer a la veneración el cuerpo de un difunto en pie. Por último, el papel desempeñado por la policromía en la expresión arrobada del santo acaba de excluir que se trate de un muerto: es alguien que vive muy “hacia dentro”, pero vive con absoluta intensidad. Precisamente, el reto expresivo de Mena —que éste acepta conscientemente— consiste en haber renunciado a todos los demás signos de vida (movimientos del cuerpo) para hacer patente la misma *solamente por la mirada*. No hace falta que los brazos gesticulen, ni que el rostro se contraiga o se inflame: basta aquella mirada para expresarlo todo. Porque es una escultura, la rigidez del cuerpo es mucho más patente, literalmente tangible: lo cual conlleva que el contraste con la vitalidad de la expresión se hace también, no sólo más rotundo, sino también más convincente.

La imagen de Pedro de Mena remata la convicción que hemos expuesto, paulatina pues que prudentemente: ni Zurbarán pintó a San Francisco muerto ni él talló una imagen de su cadáver. Uno y otro quisieron presentar a los devotos una visión del santo en pleno arrobamiento místico: tomando para ello el camino más directo —y paradójicamente “menos barroco”—, a saber, una absoluta renuncia a los medios efectistas, una concentración en lo esencial, dejando el cuerpo en su escueta presencia inerte.

Uno y otro, también, se cuentan, gracias a estas obras, entre los poquísimos artistas de la historia que han sabido aproximarse a la experiencia mística con respeto, prudencia, medida y delicadeza: que, por consiguiente, no la han falseado. Sino que han “*sugerido*” algo en torno a esos momentos máximos de algunos humanos.

Lo cual no es poco...