

LOS ZURBARANES DEL CONVENTO DE CAPUCHINAS DE CASTELLÓN

En el convento de Monjas Capuchinas de Castellón de la Plana se encuentra una colección, única en España, que aparece citada por los antiguos tratadistas como de las más importantes del pintor barroco español Francisco de Zurbarán. Una colección de santos fundadores que, desde siempre, ha merecido la atención de eruditos e investigadores, pero que, curiosamente, está falta de una monografía en que se estudien sus valores plásticos e iconográficos, al par que se historia su origen, en una labor que centre las obras pictóricas en el campo de la Historia del Arte.

EL CONVENTO DE LAS MONJAS CAPUCHINAS

En la guerra civil española se destruyó el magnífico archivo del convento castellonense. No obstante, queda una obra que da cumplida referencia de los orígenes de la fundación religiosa. Se trata de *Idea de la perfecta religiosa en la vida de la venerable madre Sor Josepha Maria Garcia* (1), que escribió en 1750 el padre Joseph Vela; en ella se indica cómo el muy ilustre sacerdote don Enrique Rabassa de Perellós y Rocafull, hermano de don Ginés Rabassa, primer Marqués de Dos Aguas, obtuvo las licencias respectivas del Pontífice Inocencio XII; del Arzobispo de Valencia, Tomás Rocaberti, y del Obispo de Tortosa (del que dependía eclesiásticamente Castellón en aquel tiempo), Fray Tomás Severo Autor, para fundar la comunidad.

Por acuerdo del Municipio de Castellón se lee un acuerdo en el Llibre de Consells de 1693, según el cual el Consistorio autoriza la fundación (2). Seguidamente, don Enrique de Rabassa adquirió unas casas en la calle de la Illeta, después llamada de "Les monges caputxines" y actualmente Núñez de Arce (precisamente en el lugar, en donde hoy, aun actualmente, se halla ubicado el convento) y las reformó para situar en ellas a las primeras religiosas. En efecto, el 16 de mayo de 1693 llegaron a Castellón cuatro monjas de la Orden, designadas por el Arzobispo de Valencia, que pertenecían al convento de Capuchinas de Alcira, y al día siguiente, ante la presencia de las primeras autoridades locales, se celebró misa, se expuso el Santísimo y se comenzó la observancia de la regla.

Dos años más tarde le pagan al maestro de obras Melchor Serrano treinta libras por mejoras que ha hecho en las obras que venía realizando para adaptar las fincas adquiridas a la vida conventual (3).

La casa fue incorporada al Patronato Real por decreto del Rey Carlos II, firmado el 16 de octubre de 1697. El documento reza así:

"El Rey: ilustre D. Alfonso Pérez de Guzmán, primo mio, lugarteniente y Capitan General (4) a instancia del Dr. D. Enrique de Perellós y Rocafull, Pbro., he venido en admitir el Patronato del Convento de Religiosas Capuchinas que fundó en la Villa de Castellón de la Plana de ese Reino, de que he querido avisaros, para que lo tengais entendido, y que esta carta incontinenti se incorpore en mis reales patronatos y se pongan y fijen en la parte principal de ella, mis reales armas, tomándose posesión en mi nombre real Y assi (sic) os encargo y mando,



San Jerónimo.
Convento de Capuchinas. Castellón.

(1) Vela, Fr. Joseph de, *Idea de la Perfecta Religiosa en la Vida de la Ven. Madre Sor Josepha Maria Garcia*, primera hija del convento de Capuchinas de la Villa de Castellón de la Plana y Abadesa que murió del mismo. Valencia, imp. Bordazar, 1750.

(2) Archivo Municipal de Castellón.

(3) Trayer Tomás, Vicente, *Antigüedades de Castellón de la Plana*. Castellón, 1958, pág. 380.

(4) Vide, *Enciclopedia de la Región Valenciana*: Pérez de Guzmán, Alonso.



San Benito.
Convento de Capuchinas. Castellón.

deis la orden que convenga para que se ejecute, que esta es mi voluntad."

El Gobernador y Lugarteniente del Capitán General de Valencia, don Andrés de Montserrat y Ciurana, tomó posesión de dicho Patronato Real del convento el 9 de junio de 1699.

Constituido personalmente el gobernador en el convento y asistiendo la abadesa y comunidad, reunidas en la reja del coro, acompañado del síndico general de la casa y siendo testigos el Baile, Justicia, Jurat en Cap y los tres restantes más del Síndico y del Escribano de la villa con la nobleza y gente de la villa se leyó en alta voz el despacho antes citado y se declaró que se iba a tomar posesión del Patronato de la Iglesia en nombre del Rey. Desde ese momento el edificio luce, en el hastial de su puerta, el escudo real de los Austrias con el Toisón de Oro.

El fundador del convento fallece el año 1706 y en su testamento deja como heredero universal del remanente de su hacienda al convento de Capuchinas, para que la superiora utilice los recursos económicos en lo que crea más conveniente. Con ese dinero se acometió una modificación en las estructuras del convento y sobre todo en la iglesia, que queda con la cabecera mirando a oriente, tal y como se desprende de su actual situación y del plano anterior a la reforma, efectuada en los años cincuenta, que reproduce don Vicente Traver en su obra *Antigüedades de Castellón* (5).

La Iglesia, cuya cabecera se cerraba con la muralla que delimitaba parte del huerto de la comunidad, es una sencilla nave corintia de estructura trentina, de veinticinco metros de longitud y once de anchura interior. No posee ninguna particularidad arquitectónica, siendo toda su fábrica de mampuesto, salvo las jambas y las dovelas de la puerta que son de sillería.

LA DONACIÓN

El hecho de que se destruyera el archivo de la comunidad castellanense ha sido un grave problema para historiar el legado de los cuadros de Zurbarán y la fecha del mismo. Las monjas, recogiendo tradiciones orales, han compuesto un pequeño folleto en el que explicitan la donación de las pinturas; pero este folleto, hecho con la mejor voluntad, tiene errores, y algunos, como veremos, considerables.

Ponz (el ilustrado castellanense), en su *Viaje de España* (6) es el primero en referir la presencia de los cuadros de Zurbarán, cuando dice: "*En el Convento de Monjas Capuchinas vi, fuera de la clausura, unos cuantos cuadros de Zurbarán, que representan Santos Fundadores y los regaló la Señora Condesa de Campo Alange, gran bienhechora de esta Comunidad.*"

Esta cita de Ponz es la primera de la que tengamos noticias; seguidamente la referirán Cean Bermúdez (7) y otros eruditos.

Palomino, en su *Museo Pictórico y Escala Optica* (8) no dice nada de esta colección de cuadros, siendo, por tanto, la primera justificación la antes citada de Ponz, ya que al destruirse el archivo de la comunidad se perdió toda constancia documental de primera mano. El testimonio, por tanto, como veremos, más próximo al legado debió de ser el del abate castellanense.

En el libro del Padre Vela, anteriormente mentado y publicado en 1750, se lee: *dentro de la casa jamás se encuentra cosa de valor si se exceptúan las alhajas, ornamentos y piezas de sacristía y altar* (9). Es evidente, por tanto, que alrededor de esa fecha no había tenido aún lugar el legado (tengamos en cuenta que debió escribirse la obra tres o cuatro años antes de la edición).

El *Viaje* de Ponz (primero de cuantos atestiguan la presencia de los cuadros en el convento) se publica en 1788, pero el viajero castellanense atestigua en el texto que estuvo por estas tierras en 1785. Así, en la página 141 de la Carta Quinta del tomo XIII se lee: 44.—*esta iglesia (refiriéndose a la parroquial de Benicassim dedicada a Santo Tomás de Villanueva) la delineó e inventó el arquitecto D. Joaquín Ibañes García...*" (nota a pie de pá-

(5) Cfr. nota 3.

(6) Ponz, Antonio, *Viaje de España*. Tomo XII. Madrid, 1788, pág. 138, imp. Vda. dt Ibarra e Hijos.

(7) Cean Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, imp. Vda. de Ibarra.

(8) Palomino Castro, Antonio, *Museo Pictórico y Escala Optica*. Madrid, 1724, reedic., Madrid, 1947.

(9) Cfr. nota núm. 1, pág. 32.

gina) "... Este arquitecto fué amigo del autor de este Viaje..., falleció en Xalapa el veintiocho de Julio del año pasado de 1784".

Por tanto, el legado debió de ser algo anterior a esa fecha (ya que Ponz lo da como cosa no nueva) y posterior a 1750 en que escribe la obra el Padre Vela, en la que no da noticias de conocer las pinturas.

Tampoco aparece cita alguna del regalo en la obra del Padre Rocafort *Libro de Cosas Notables de la Villa de Castellón de la Plana* (10), que comprende la cronología desde 1762 a 1829 (menos los años 1763 a 1768, ambos inclusive y pocas noticias hasta el año 1771) y en donde no falta la mención de otro legado que a las monjas hicieron los Condes de Campo Alange (11) concretamente, el cuerpo de la mártir Santa Festiva que trajo el Conde de Roma. Otro episodio curioso, reseñado particularmente en el libro, vuelve a hacer intervenir a don Manuel de Negrete (Conde de Campo Alange) en la pequeña historia de las capuchinas, consiguiendo que las dejen cocer el pan dentro de la clausura en el año de gracia de 1796.

Sin embargo, no hay mención de la donación en los textos del bueno del Padre Fray Joseph Rocafort (a menos que ésta se hiciera en los años 1763-71, cosa nada improbable, si se tiene en cuenta lo antes delimitado cronológicamente por el testimonio de Ponz y del P. Vela).

Balbás (el ilustre cronista castellonense) también, sin dar fechas, antepone el regalo de los zurbaranes al del cuerpo de la Santa Mártir (12). Es curioso que el pulcro archivero no investigue todos los documentos del convento donde aparecían inventariados los cuadros, a principios del XIX, al decir de Traver (13) sin firma ni procedencia.

El contacto de los donantes con el convento es algo que no se ha probado. Suponemos si algún lego o el síndico de la comunidad —que en contra de la creencia general mantenida en Castellón, por el opúsculo que hicieron las religiosas tras la guerra del 36, no era el conde de Campo Alange, tal como rezan las normas de la orden que cita el Padre Vela (14)— cuando fuesen a implorar las gracias del Real Patronato y a referir los milagros de la venerable Sor Josepha María García, en Madrid se relacionarían con dichos nobles.

Lo incuestionable es que los de Campo Alange contactaron con el convento de Castellón y lo colmaron de regalos, mercedes y beneficios. Quizá el Rey, que ostentaba el patronato del convento, designase como representante suyo, ante el mismo, a la noble familia que tenía el título de Grandeza de España, concedido por Carlos IV, de quien el Conde de Negrete era Secretario de Estado y luego Embajador.

PROCEDENCIA DE LAS OBRAS

Los estudios que se hicieron de la colección la atribuyen, indiscutiblemente, a Zurbarán, pero sin fijar procedencia, ni tener claro su origen. Don Angel Sánchez Gozalbo (15) nos habla de una obra de taller, con "cierta falta de suavidad y colorido"; sin embargo, es curioso constatar que mientras se creía que la obra se debía a los artífices del taller del maestro de Fuente de Cantos, nadie le ha dado la importancia que merece. Hoy estamos en condiciones de decir que la obra es muy próxima al pintor, y que de su paternidad zurbaranesca (que muchos han puesto en duda) no existen asomos de incertidumbre.

Como ya se ha dicho, los donantes de las obras fueron los Condes de Campo Alange, sin que los documentos o citas bibliográficas especifiquen más. La comparación del apellido de estos nobles con el que aparece en la obra de Rocafort, como protector del convento, no ofrece lugar a dudas y nos asegura que estamos en lo cierto cuando

afirmamos que Manuel de Negrete, segundo Conde de Campo Alange (por la cronología que comprende el hecho) es quien hizo la donación. Ahora bien, todos los textos hablan de que el obsequio lo llevó a efecto la condesa de tal nombre. En realidad el título lo tenía ella por su matrimonio, puesto que la ostentaba su marido, don Manuel de Negrete y de la Torre (1736-1818), y ella era condesa consorte (16).

El conde de Campo Alange, que merced a la protección de Godoy fue Embajador en Viena, Gentilhombre de Cámara del Rey, Grande de España, Teniente General y Marqués de Torremanzanal (17), casó con doña María Agustina de Adorno Sotomayor y Calderón, natural de Jerez de la Frontera, hija de Diego de Adorno, natural de la misma ciudad, y de María Luisa de Sotomayor y Tordera, natural de Trujillo (Cáceres). El porqué del legado de la Campo Alange se aclara más, sobre todo, viendo la vinculación de su segundo apellido con Zurbarán. Recientemente, la gran zurbaranista María Luisa Caturla ha puesto de relieve (18) el testamento del pintor y en él se ve que fue su heredera su tercera esposa, Leonor de Tordera.

En un poder que hace la mencionada Leonor de Tordera a favor de su hija, vemos que se le nombra heredera universal de todos los bienes del artista (19). Pero lo importante para nosotros es el nombre y primer apellido de esta hijastra, llamada María, e hija de Diego de Sotomayor, fallecido en Indias. Las conclusiones de este hallazgo son evidentes. Máxime cuando en el taller del pintor quedaban obras que debían venderse en las Indias y que constituían parte de su capital y herencia, según opina María Luisa Caturla (20).

(10) Rocafort, Fray José de, *Libro de Cosas Notables de la Villa de Castellón de la Plana*, Estudio y edición de Eduardo Codina, Castellón, 1945.

(11) Textualmente cita Rocafort (Cfr. nota anterior):

"79.—Entre otras de las consecuencias de la visita que el señor obispo de Tortosa Salinas, hizo en el convento de madres capuchinas de esta villa de Castellón en el año pasado 1791 y proseguí en este de 1792 (dexando aparte y no manifestando, el averlas privado a dichas [146] religiosas al cocer el pan dentro la clausura; * Esto se bolió por empeño del señor Negrete, quando pasó de embajador a Viena.» Página 79.

Y asimismo esta obra cita en la que aparece nuestro hombre: "257.—En el año 803 el señor Negrete embió al convento de monjas capuchinas de esta villa de Castellón, el cuerpo de una santa que traxo de Roma, cuyo nombre es Santa Festiva Mártir. Se le hizo una hermosa urna y por estar desecho el cuerpo de dicha santa, se formó una de mazonería, se le hizo su bien adersado vestido, y haziéndole un cóncavo en el pecho, se colocaron en él las reliquias de la santa, pero pusieron en la cabeza de dicha imagen el cráneo o tapa de la cabeza de la misma santa, que estaba entero, y, a más de las partículas o reliquias pequeñas picadas, se hizo como una masa y con ella cubrieron todo el cuerpo de mazonería, cara, manos, pies y lo restante con las reliquias de la misma Santa Festiva. En el día 12 de febrero de 1804 el señor obispo Salinas la declaró por tal y le empezó a dar el culto devido, sellando la urna donde está la santa, con dos sellos.» Página 164.

(12) Balbás, Juan Antonio, *Casos y cosas de Castellón*, Estudios históricos, Castellón, 1884, págs. 205-206.

(13) Traver Tomás, Vicente, *Antigüedades...* op. cit., pág. 385.

(14) Vela, P. Joseph de, *Idea...* op. cit., pág. 32.

(15) Sánchez Gozalbo, Angel, *Catálogo exposición Zurbarán*, Castellón, 1962.

(16) D. Manuel Negrete y de la Torre, segundo conde de Campo Alange, nació en Reinos, el 1736 y murió en París en 1818, merced a la protección de Godoy obtuvo la Grandeza de España y fue embajador por Carlos IV en Viena, abrazó la causa del rey José quien le nombró Capitán General y Gran Canciller de su orden en 1809. No pudiendo volver a su patria cuando Fernando VII, ocupó el trono, murió en París, donde se había trasladado como embajador ante Napoleón.

(17) Cfr. *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispanoamericana* de García Carraffa, Alberto y Arturo, 73 vols. Madrid, 1919-54.

(18) Caturla, María Luisa, «Dos documentos sobre los descendientes de Zurbarán», *Academia*, Madrid, 1979, pág. 113.

(19) *Ibidem.*, pág. 115.

(20) *Ibidem.*, págs. 116 y sigs.

Vemos que el apellido conecta íntimamente con el pintor. La colección de monjes de Castellón era, por tanto, propiedad de la esposa del conde de Campo Alange, por herencia de sus antepasados maternos, los Sotomayor. Es, además, curioso constar que el conjunto de obras de Castellón sólo comparte su homogeneidad completa con otros dos, conservados en conventos americanos en Tlenocatlán (México) y en la Buena Muerte de Lima (Perú), y que, junto con el legado pictórico, a las capuchinas de Castellón se les obsequió una Virgen de Guadalupe engastada en taracea de nácar y maderas, que descubre un nexo muy vivo con tierras extremeñas (que vieron las andaduras de Zurbarán) y americanas, donde fueron a parar conjuntos de santos fundadores casi gemelos al de nuestro estudio, que, como hemos dicho, es el único que se conserva en España de esas características.

Estos puntos, desconocidos hasta ahora por todos los zurbaranistas, dan mayor carácter y autenticidad al conjunto castellonense.

LAS PINTURAS

La colección de santos fundadores, formada por diez lienzos de dimensiones iguales, midiendo cada uno de ellos 1'90 x 1'10 metros, hizo sospechar a Paul Guinard dos cuestiones: una, si eran legítimos zurbaranes, cosa que se clarifica bastante con lo anteriormente expuesto, y que, no obstante, dilucidaremos aún más. Por otra parte, el investigador francés se preguntaba si el ciclo estaba completo con esos diez fundadores, faltando lógicamente algunos más, aunque de "rango inferior" a los representados en el grupo castellonense (21). El grupo guarda homogeneidad con otros, a los que hemos hecho referencia, conservados en Lima y México, y además existen réplicas de los mismos temas, con idéntica estructura, en colecciones europeas y americanas, amén de los museos y colecciones españolas. Sin embargo, el único ciclo de santos fundadores completo (aún con todas las reservas del caso) que se conserva en España es el de Castellón. Además el número de diez obras parece muy redondo y definitivo como para que no esté representada al completo toda la producción serial del tema. No creemos que los que encargaron este trabajo a Zurbarán quisieran un muestrario más amplio.

Las pinturas retratan, respectivamente, a San Benito, San Jerónimo, San Bruno, San Ignacio de Loyola, San Francisco de Asís, San Pedro Nolasco, San Agustín, San Elías, Santo Domingo y San Basilio.

Este tipo de obras seriales las realizó Zurbarán para el mercado americano (cuando empezó a palidecer su estrella, a partir de 1640) (22), en donde tenían, en opinión de Guinard, una gran aceptación, buena prueba de ello es que encontramos réplicas en distintos puntos del Nuevo Continente, y aun en Europa y museos hispanos, que testimonian, documentalmente, el hecho de que estas pinturas estaban pensadas para ser exportadas.

Es indiscutible que Zurbarán no pudo pintar tanto, y es evidente que en su etapa sevillana poseyó un importante taller en el que aparecen nombres como los de Bernabé de Ayala, los hermanos Polanco, Martínez de Gradilla, Caro de Tavira, Cubrián, etc., sin contar a otros "destajistas" anónimos (23) de los que nos hablan los más antiguos biógrafos del maestro.

El estudio de las obras de las Capuchinas de Castellón nos lleva a pensar con Guinard (24) que pertenecen a la época de "crisis económica" en la que se abrió el mercado americano. Por otra parte, la comparación estilística con otras obras documentadas en la época de 1640-1650, como los conjuntos de Lima o México, y el Cristo con la Cruz a cuestras de la Catedral de Orleans, etc., muestran el mismo tipo de pérdida de color, el mismo ascetismo, el paisajismo de fondo, etc., que son detalles suficientes, así como el empaste, pincelada, etc., para que podamos atribuir, sin ningún género de dudas, estas obras a su época tardía.

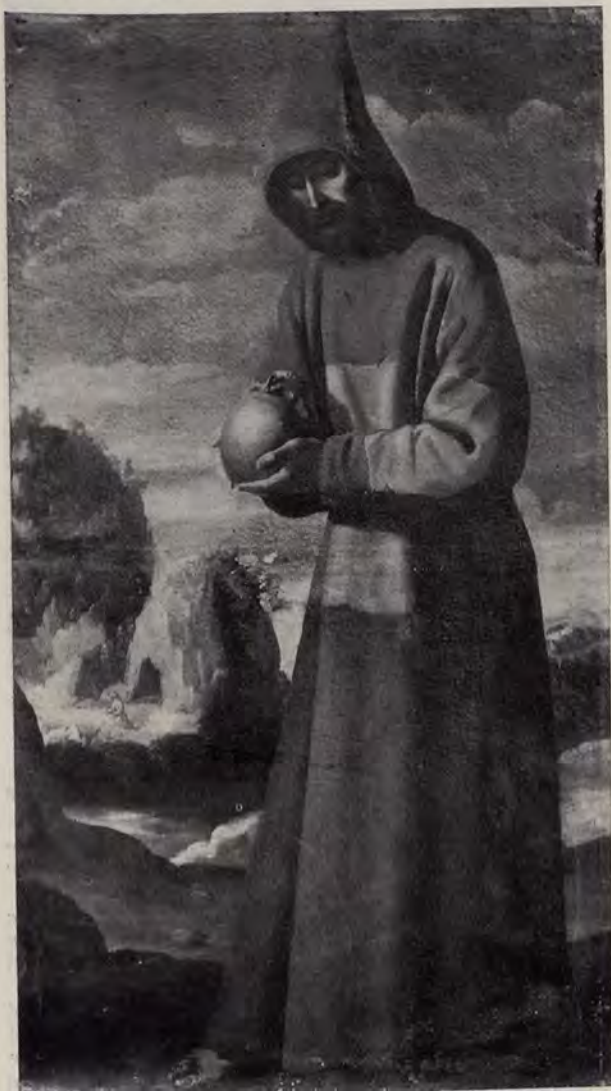
Sin embargo discrepamos con Guinard en cuanto a la calidad del conjunto castellonense, como tendremos ocasión de probar más adelante (y conste que no hay en esta afirmación un "chauvinismo" provinciano), ya que de entrada hay que decir que los cuadros están faltos de una buena restauración, puesto que desde principios de siglo no han sido tocados, además aguantaron las inclemencias

(21) Guinard, Paul, «Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán, anotaciones a Cean Bermúdez (III)», *Archivo Español de Arte*, 1949, págs. 32-34.

(22) Guinard, Paul, *Zurbarán y los pintores españoles de la vida monástica*, Madrid, 1967.

(23) Cean Bermúdez, Agustín, *Diccionario...* op. cit. Ponz, Antonio, *Viaje...* op. cit. tomo IX, cartas 3 y 56.

(24) Cfr. nota 22.



San Francisco.
Convento de Capuchinas. Castellón.

del traslado al Museo Provincial (pese a los buenos cuidados del doctor Esteve Gálvez) en el año 1931 y de la guerra civil, no habiéndose tocado desde entonces, con lo que muestran deficiencias importantes de colorido. Es más, pensamos que en las primeras décadas de nuestro siglo se hizo una restauración muy poco cuidada que adulteró bastante las calidades originarias, puesto que en una observación minuciosa hemos podido observar repintes que en un próximo futuro serán analizados con fotos infrarrojas y lámpara de cuarzo, para que podamos ver la realidad de las deformaciones cromáticas.

Seguidamente pasaremos revista a las distintas figuras que componen la serie, y señalaremos los paralelismos encontrados con obras de la misma temática y también salidas del pincel del pintor de Fuente de Cantos.

San Jerónimo, vestido de cardenal. — Repite el tema de San Jerónimo ocho veces, según cuadros conservados actualmente. La pieza de Castellón guarda estrechos paralelos con la conservada en la Galería de Artes de San Diego en California (que antes perteneció a la colección de Lord Heytesbury en Londres), con el del Museo de Málaga y el del Convento de la Buena Muerte de Lima; tanto es así que parecen calcos sacados del mismo original. La pregunta que cabe hacerse es ¿cuál de todos lo es?

San Bruno. — Hallamos el mismo asunto en siete obras que conocemos, con más o menos variantes, aunque las idénticas a la de las Capuchinas son las del convento de Lima y la del monasterio franciscano de Tlaneplanta en México.

San Pedro Nolasco. — Aunque el tema fue muy ejecutado por Zurbarán, sólo existe en el conjunto de Lima una obra similar a la de Castellón, con su mismo tema e idéntica forma.

San Francisco de Asís de pie contemplando un cráneo. Es uno de los temas más pintados por Zurbarán, el del santo mendicante en plena meditación sobre la muerte, ora en pie, ora arrodillado; tanto es así que podemos contar casi una veintena de obras de su pincel sobre este particular. Sin embargo, ninguna idéntica a la del grupo de Castellón; por lo que muy bien podemos decir que es una obra original y de las mejores del conjunto, donde, sobre todo el paisaje, tiene un verdadero protagonismo. Si acaso los cuadros que más se asemejan son el del Art Center de Milwaukee, en Wisconsin (EE. UU.), y el del Museo de Arte de San Luis (Missouri, USA), ambos dos sin paisaje en el fondo, resolviéndose éste con una tonalidad tenebrista uniforme.

No es válida la observación que hace don Angel Sánchez Gozalbo, el ilustre maestro castellonense (25), cuando habla de que hay similitudes con las obras de Villalba del Alcor (Huelva) y de la colección Muñoz de Ortiz en Berlín. Aunque el tema es el mismo, las variables sobre el particular son tan grandes que habría que citar a todos los San Franciscos que pintó Zurbarán. Lo que sí se puede decir, citando a Guinard (26), es que las referencias anteriores debieron pertenecer también a series, hoy incompletas y diseminadas, de santos fundadores.

Santo Domingo. — Tema también prolífico en las manos de nuestro pintor, aunque no encontramos similitudes exactas con ninguna de las obras catalogadas actualmente, si acaso tiene un cierto aire con el del palacio episcopal de Sevilla. Este hecho podría hacer pensar que se trata de originales y no de copias, ya que de otros santos encontramos auténticos calcos.

San Agustín. — Siete obras conservamos actualmente en las que se reproduce al fundador agustiniano. La de Castellón encuentra homónimos en las del Museo de la Academia de México y en la del convento de la



San Elías.
Convento de Capuchinas. Castellón.

Buena Muerte de Lima, que debió ser una copia de la nuestra.

San Basilio. — Dos piezas idénticas, la de las Capuchinas y la de Lima, sin que se conserven más para referenciar.

San Elías. — Tampoco encuentra paralelos idénticos actualmente, aunque se conservan otras tres telas que tocan el mismo asunto, nos volvemos a encontrar con el problema de que pueda tratarse de un original.

San Ignacio de Loyola. — Cuatro obras conocemos del santo jesuita debidas a la mano de Zurbarán, es quizá de lo menos interesante de la serie castellanense, esta que comentamos, que encuentra paralelos homónimos en las series de Lima y de Tlaneplanta (México).

(25) Cfr. nota 15.

(26) Cfr. nota 21.

San Benito. — La pintura de Castellón es idéntica a otras dos, una en el museo de Bellas Artes de Málaga, y otra, en opinión de Guinard, la original, conservada en la colección Heytesbury en Londres; sin embargo, la cabeza y el paisaje del santo de Castellón son de alta verdad artística, y si bien es cierto que el manto y la túnica pueden hacer pensar en una obra de taller, los detalles anatómicos son propios de mano maestra.

ESTUDIO DE LAS PINTURAS DEL CONVENTO DE LAS CAPUCHINAS DE CASTELLÓN

Dejaremos para un posterior artículo el estudio del simbolismo e iconografía de las imágenes del conjunto castellonense (27). Vamos a fijarnos ahora simplemente en los valores plásticos que presentan.

Es cierto que el conjunto tiene desigualdades, no alcanzándose la misma cota de valor en todas las obras. Esta es la razón por la que Guinard pensó que se trataba de copias de originales perdidos. Sin embargo, hay piezas, como ya hemos dicho, que no encuentran paralelo con otras y además tienen un magnífico trazado.

Las anatomías son importantes en casi todas las obras, sobre todo las manos y las cabezas, siendo los peores del conjunto el citado San Ignacio y San Agustín, a quienes condiciona el hecho de llevar un hábito negro, con el cual el artista se ha planteado poca problemática de resolución de planos de luz o de volumen. Aquí hallamos indiscutiblemente la mano del taller.

Sin embargo, el estudio de los paños es excelente en San Basilio, San Bruno, San Francisco (en donde se delatan claramente las piezas remendadas del sayal del seráfico), Santo Domingo o San Pedro Nolasco, en el cual encontramos el mismo plegado con el que resuelve idéntica disposición con religiosos de su orden.

Los paisajes del fondo tienen importante interés, ya que no era Zurbarán paisajista propiamente. En ellos encontramos a veces, en el fondo, como pequeñas miniaturas que nos señalan escenas de la vida del santo que ocupa el resto de la tela. Así el diálogo de San Agustín con el ángel, sobre el misterio de la Trinidad; San Francisco en oración ante su cueva; San Benito en oración auyentando al maligno, en forma de dragón antropomorfo...

Casi todos los santos figurados tienen de común el ser santos eremitas; ello explica lo agreste y montaraz del paisaje y el que en casi todas las pinturas aparezcan roquedos y cuevas, como queriendo significar la vida retirada y contemplativa, lo cual hace pensar que el que encargó el ciclo debía pertenecer a alguna orden de las

de clausura o meditación, y es otro de los puntos que nos hacen sospechar que el ciclo está completo, ya que no echamos a faltar ninguno de los santos fundadores eremíticos dedicados a la oración contemplativa, o cuanto menos, que no hayan pasado por el retiro como vía purgativa.

Es aventurado hablar del colorido, máxime cuando estas obras van a ser sometidas a una importante restauración; pero, no obstante, podemos asegurar que no se encuentra en ellas la policromía y el valor desenfadado del ciclo de Guadalupe, por ejemplo; sin embargo, hay paralelismos con obras de su último período, que curiosamente, en calidad, es el más inferior de los producidos por el pintor extremeño, en donde su personalidad se torna insegura y vacilante, por influencia de la escuela sevillana de la segunda mitad del siglo, o buscando unas formas más ascéticas, con lo que su dinámica es opuesta y poco fácil de precisar.

Esa misma imprecisión la encontramos en el desigual conjunto de Castellón, con unos paisajes claros, que están en la línea de las obras de los últimos momentos. No olvidemos la crisis que Zurbarán padece en los años 39 al 44 y de la que no se repondrá hasta algo antes de su muerte; buena prueba de ello es que abre las manos hacia el mercado americano (donde han ido a parar casi todos los homónimos de nuestro ciclo), convencido de que su buena estrella se está agotando en la península. El paisajismo claro del fondo contrasta firmemente con la grandeza de las figuras del primer término, jugando con un claroscuro de matiz *impresionista*, que no tenebrista. En ello encontramos un Zurbarán con ánimo de salirse de una moda en la que ya nadie cree, ni él mismo, y plantear sus obras dentro de un paisajismo cuyo contraste de luz sea básico para la matización colorística de la obra y su correspondiente articulación volumétrica y táctil. Buena prueba de ello son las incisiones lumínicas que se deducen de un paisaje que, aunque define el segundo plano, no está ni mucho menos olvidado.

En un próximo estudio analizaremos los pormenores de cada una de las telas que componen el ciclo, en la seguridad de que encontraremos aportaciones de interesante comentario.

ANTONIO JOSE GASCO SIDRO

(27) El prof. Santiago Sebastián se ha ocupado del estudio iconográfico de algunas obras de Zurbarán en su artículo «Zurbarán se inspiró en los grabados del aragonés Jusepe Martínez», *Goya*, Madrid, 1975, págs. 82 y sigs. Tomo 128.