



EL ARTE EN ESPAÑA

ZURBARÁN

EL ARTE EN ESPAÑA

EDICIÓN THOMAS

N.º 35

EL ARTE EN ESPAÑA

EDICIÓN THOMAS

ZURBARÁN

Cuarenta y ocho ilustraciones con texto de

Manuel Rodríguez Codolá

*Profesor de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y
Bellas Artes de Barcelona*

*De la Real Academia catalana de Bellas Artes de San Jorge y de
la de Ciencias y Artes*



H. DE J. THOMAS, S. A.

C. MALLORCA, 291 - BARCELONA

1943

EL ARTE EN ESPAÑA

EDICIÓN THOMAS

ZURBARÁN

Copyright y otras ilustraciones con texto de
RESERVADOS LOS DERECHOS DE
PROPIEDAD ARTÍSTICA Y LITERARIA

Manual de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y
Bellas Artes de Barcelona
De la Real Academia catalana de Bellas Artes de San Jorge y de
la de Ciencias y Artes



H. de J. THOMAS, s. a.
C. Mallorca, 201 - BARCELONA

1943



ZURBARÁN

EN la iglesia parroquial de Fuente de Cantos (Extremadura), a 7 de Noviembre de 1598, celebróse el bautizo de un niño, hijo de Luis Zurbarán e Isabel Márquez, a quien se le puso de nombre Francisco, el cual apenas cumplidos los quince años ingresaba de aprendiz en el obrador de Pedro Díaz de Villanueva, vecino de Sevilla, del que se ignora hasta aquí todo otro particular que no sea el contrato por el que se vino en conocimiento de haber recibido al jovencito extremeño para enseñarle el arte de la pintura, en el que ya el muchacho debía estar algo ejercitado.

Una de las cuestiones que sale al paso enseguida, al querer hablar del celebrado pintor, es el enlace entre las primeras obras de Velázquez y las suyas. E interesa no pasar por alto esta coincidencia en la manera como empezaron a formar su personalidad, ya que de ello se desprende saludable enseñanza. Uno y otro, desde sus comienzos, en el natural fían, y en el estudio concienzudo del mismo asientan la base sobre la que descansará toda su obra. Pero si el punto de partida es idéntico, hasta el extremo de que algunas de sus producciones de la primera época dieron lugar a dudas respecto a quien de los dos se había de atribuirles, la trayectoria recorrida no es la misma: Velázquez llega al desdoble de su personalidad haciendo prevalecer, sobre toda otra condición, el adelantamiento de la técnica, que, según es sabido, le conduce, en unión del Greco, y por lo resumido de su factura, a ser precursor del impresionismo. Lo

analítico de su primer período se trueca en síntesis admirables, a las cuales llega como una consecuencia lógica, determinada por el camino que enfoca desde sus principios. Además, según avanza, el pintor de Felipe IV afina la visión y enriquece de tonos la paleta, dentro de sobrias armonías.

Comienza también Zurbarán analizando, siendo exigente consigo mismo, quedando en él de tal manera el hábito de razonar lo que pinta, que de por vida persiste en ello, y ésta es la causa de que sólo contadas veces logre abarcar la totalidad de sus composiciones; en las que se observa construcción fragmentaria, antes que propósito de obtener impresión de conjunto, ya que el artista extremeño, digan lo que quieran, no fué colorista. La *Santa Inés* que se le atribuye, y que es una obra exquisita de armonía, me resisto a creer que sea de su mano, pues no responde a ninguna otra producción suya, ni siquiera a aquellas de conceptos afines, como la *Santa Casilda*, del Museo del Prado, y las *Santas Bárbara, Inés, Catalina y Engracia* del Hospital de la Sangre, de Sevilla.

Que Zurbarán ni «sentía» ni magnificaba el color, se comprueba fácilmente. Ahí están, si no lo certificara la *Glorificación de Santo Tomás de Aquino*, la *Conferencia de San Bruno con el pontífice Urbano II*, *El Beato Alonso Rodríguez* y *La Porciúncula*. Duro y seco, con una ejecución preocupada en anotar fielmente la corporeidad de las cosas y en imprimir intensa emoción a las figuras, cuando lo requiere el momento psicológico en que aparecen en el cuadro, no atiende a la transcripción de la perspectiva aérea. Los colores cantan, en ocasiones, con entereza; pero aisladamente, sin que en ellos se refleje lo circundante y sin que la atmósfera los envuelva en una tonalidad general que establezca armónico conjunto.

Esto da acritud a los más de sus lienzos, y priva que la vista descanse con placidez en ellos. Ni los azules, ni los rojos, ni aquel amarillo terroso y algo anaranjado que a veces emplea, son de la paleta de quien puede llegar a la visión de sutilezas cromáticas. En cambio, en los blancos obtiene frecuentemente singulares delicadezas, sin conseguir, empero, la variedad de los de Domenico Theotocópuli y Velázquez. Los blancos de Zurbarán son descifrables a primera vista, o azulean o amarillean, y dentro de ambas modalidades encierra toda su visión del blanco. En el primer caso — por ejemplo *La Virgen de las Cuevas* — acostumbra a ser crudos en los claros y monótonos en los oscuros; en el otro —, los frailes mercenarios, de la Academia de San Fernando, y la *Aparición de San Pedro Apóstol a San Pedro Nolasco*, cuadros por cierto, los más armónicos de todos los del pintor extremeño, — los blancos toman singular delicadeza, a lo cual se une, alguna

vez, que los paños adquieren flexibilidad, cual si pudieran moverse al soplo del viento o al accionar de las figuras. Así sucede en esos lienzos.

Se hallan en mayoría, no obstante, aquellos en que los hábitos, de los monjes o el ropaje de las personas celestes tienen consistencia recia, de cartón.

De lo consignado quisiera que se desprendiese que Zurbarán no alcanza, ni en cuanto a técnica, ni en cuanto a color, el dominio y la perfección conseguidos por otros maestros indígenas que fueron coetáneos suyos. De la factura de sus comienzos no sabe en absoluto desprenderse: perdura a través de la generalidad de sus producciones. Hay que advertir, con todo, que obtiene en varias de las realizadas en los últimos años de su vida una delicadeza de pincelada que contrasta con aquella ejecución algo ruda y firme, si bien pobre en matices, de anteriores lienzos; sin que esto quiera decir que considere de mérito excepcional la imagen del Señor, de la iglesia de San Juan Bautista, de Jadraque; la cual, respecto a actitud, guarda no poca semejanza con una que de Alonso Cano posee la Academia de San Fernando, aunque la de este artista aparezca vista de frente, mientras aquella otra está de perfil.

La paleta de Zurbarán sufre escasa modificación. Los colores terrosos y calientes para las carnes toman en ella carta de naturaleza, y las manos y cabezas de sus figuras terrenas acostumbra a ser de tonos morenos, tostados. Con la relación de valores, escasas veces acierta. El, tan amigo de razonar la parte corpórea de lo que pinta, no ve en la luz un factor importante para el establecimiento de los planos y la distancia: sólo la utiliza cuando le conviene como elemento expresivo.

Desearía, también, hacer asequible el matiz diferencial de la factura de Ribera y la de Zurbarán, entre las que algunos quieren ver puntos de contacto. A ambos les interesa la plasticidad de lo que transcriben, y ambos inquieran el natural con la tenacidad del que cuida de anotar cuanto puede proporcionarles el medio de presentar el bulto de las cosas; pero el hijo de Fuente de Cantos no da con aquel relieve, a menudo asombroso, que obtiene el *Españoleto*. La forma no aparece evocada en sus lienzos de manera tan escultórica y con aquel conocimiento íntimo de la armazón ósea y la envoltura muscular que tanto cautiva en los del pintor de D. Pedro Girón, duque de Osuna, y del conde de Monterey, virreyes de Nápoles. Eso, en lo que se refiere a la visión de la forma humana. Tocante al modo de pintar, — de fijar en el lienzo la imagen de lo real —, la analogía, de haberla, es muy lejana. Ribera, en detrimento las más de las veces de la calidad, y por ende de la naturaleza de las cosas, trata por un igual todo, el cuerpo viviente y lo

inanimado, siendo su pincelada amplia, larga, nunca descuidada. Jamás, el empuje, el brío de la ejecución, sufre un instante de duda ni abatimiento. Hay un calor, un impulso y tal homogeneidad de mecanismo, que, si se me permitiera, diría que las pinturas del hijo de Játiva surgieron por mandato imperativo de un estado de alma que logra mantener en tensión al artista, tanto como dura la realización de la obra.

No se echa de ver lo propio en las de Zurbarán. Aparte de la notoria diferencia que entre sí ofrecen varias de ellas, existe, en no pocas, estudiadas separadamente, tal desequilibrio, tal desigualdad, que desconcierta. Junto a pormenores contruídos e interpretados con verdad y conciencia singulares, se encuentran otros que parecen de mano de menor firmeza y de visión algo infantil. Este dualismo contradictorio le perjudica en extremo. Donde generalmente se mantiene a igual altura es en la anotación de los ropajes. La pincelada en éstos acostumbra a ser firme, dibujando los pliegues con insistencia, como subrayándolos, sobre todo en los oscuros.

El plegado es lógico, consecuente, naturalísimo. Y, sin embargo, no siempre convence. Debajo de los hábitos, raras veces palpita la vida del cuerpo humano. No se le «siente» oculto, ni se le ve acusando la forma. Son un estudio de paños de gran valor, considerados aisladamente, como trasunto pictórico admirable; pero no puso en ellos el pintor — culpa de ello es haber utilizado en demasía el maniquí — más que el afán del copista escrupuloso. La esencia, el espíritu y la vida lo guardó para que desbordara en los ojos de santos y ascetas, de devotos en éxtasis y de monjes entregados a meditaciones hondas.

Para los que vivieron en el claustro con el alma inquieta; para los que vivieron presa de inefables delirios; para quien se consumía en espera del más allá prometido a los buenos; para los místicos, cuya exaltación lleva al apostolado y al sacrificio; para los ascetas que en el éxtasis adormecen el ánimo; para los monjes escritores, filósofos o teólogos que por la cultura laboraron, guardó Zurbarán el poder de su pincel expresivo. En el rostro de los tales, como lo más notable de la criatura humana, reconcentró la vida, — la vida contemplativa o la intelectual —, la emotividad que sobrecoge, o la fuerza creadora que sume en un estado mixto de placer y suave dolor, por la desintegración cerebral a que obliga.

En este respecto el artista es merecedor de la nombradía de que goza. Porque no sé de quien le haya aventajado, entre los indígenas, y dentro de la nota mística y religiosa, en conseguir la serie de matices expresivos por él alcanzada. Sólo pueden igualársele Ribalta y Espinosa. Y precisa distinguir en qué consiste esa particularidad de Zurbarán.

Los pintores místicos, mejor dicho, religiosos, han abundado entre nosotros. Basta echar una ojeada a la historia del arte pictórico en España para convencerse de ello. Pero no es suficiente inspirarse en escenas bíblicas o de martirologio para recabar el dictado del pintor místico. Contados lo han sido aquí y fuera de aquí. Algo muy fundamental existirá, empero, en Zurbarán, desde el momento que su personalidad, en ese concepto, se acusa bien definida, manteniéndose con sello diferencial inconfundible.

Por esto importa ya justificar el por qué del mérito de este autor, no deduciéndolo del estudio de su técnica — que ha sido ya analizada —, sino buscándolo en otra cualidad que permita comprobarlo. Y adviértase que no niega, como queda dicho, la existencia de otros pintores españoles a los cuales también les interesaron, espoleando su inspiración, los asuntos de naturaleza mística. No. Y era imposible que así no fuese, dado el terreno abonado que para ello ofrecía el ambiente de esta tierra. No acertaba a explicarse Felipe III cómo pudiera acostarse tranquilo quien cometió pecado mortal. De la piedad de su antecesor irrecusables pruebas quedan. Y no hay para qué citar otras circunstancias seculares que moldearon el espíritu español. O a la guerra, o al claustro; dominados por la pasión de las aventuras atrevidas o por la renuncia del mundo. A buscar temerarios la muerte o a esperarla macerándose la carne. Así fuimos en aquellos tiempos.

Dijo Santa Teresa de Jesús:

*Vivo sin vivir en mí,
Y tan alta vida espero,
Que muero porque no muero.*

En lo transcrito está cristalizada una de las modalidades de nuestra pasada idiosincrasia. Ese matiz de la vida monacal fué el que sintió Zurbarán.

De ahí la gravedad de sus figuras, muchas de las cuales parece que hayan de exclamar:

*Ven, muerte, tan escondida
que no te sienta venir,
porque el placer de morir
no me vuelva a dar la vida.*

De ahí aquellas pupilas que, humedecidas por subjetiva sensación inexplicable, miran con vaguedad o perforan resueltamente el espacio; pues queda dicho que Zurbarán no encerró en una sola fórmula expresiva la intensidad de los ardores místicos que devoran a los santos y beatos que pintara,

y a los cuales concibió humildes y sencillos, en actitud nada aparatosa y rehuyendo toda afectación convencional, como de quien antepone la sinceridad al efectismo. Desligados de lo que a lo mundano atañe, esos seres rezan o meditan sin contar con el espectador. Son los que de la accidentalidad de la vida se desprenden, encerrándose en sí mismos, para atender únicamente a salvar su alma.

Así son los santos y ascetas de Zurbarán. Ved a *San Pedro Nolasco ante San Pedro Apóstol aparecido*, y daréis con el Santo sencillamente admirado y respetuoso; ved a *San Francisco* en adoración ante tosca cruz, de hinojos, con la vista en lo alto, en la izquierda despellejada calavera, la derecha en el pecho, el libro de oraciones en la roca en que se apoya, y védle agujereando la inmensidad con la pupila de uno de sus ojos en luz: védle dominado por inefable emoción; ved el *San Bruno* y daréis con quien inquiere a través del espacio una dicha que por gozarla algún día vive penando; ved el *Beato Suxón*, y reparad cómo el sufrimiento que en su pálido rostro se dibuja no deriva, no, del dolor que en su cuerpo causa la incisión que se produce con cortante bisturí — su dolor es otro: — nace de considerar que aún es poco su tormento, comparado con lo que padeció el Redentor; ved el *Beato Alonso Rodríguez*, el asceta jesuita, que en la adoración edificante, y casi desvanecido, siente llegar a sí la luz que despide el corazón de Jesús y el de su Santa Madre; ved el San Francisco del cuadro *La Porciúncula*, y fijaos en el seráfico monje que aparece arrodillado, en cruz los brazos, alta la cabeza, lacrimosos los ojos, la boca entreabierta, fijaos bien en aquel rostro ce-trino, en aquella frente arrugada por lo extraordinario del suceso, y observaréis el espasmo de quien se ve sorprendido por sobrenatural aparición, de quien ve trocada en rosas la zarza en que se torturaba, desgarrándose la piel, de quien abortó solícita la concesión del jubileo; ved, por último, el *Monje en oración*, de Londres, y maravillaos de aquella concepción sin par, donde toda la psiquis del orante se advierte en los ojos en sombra y en las manos, que aprietan fuertemente contra el cuerpo una calavera; analizad con detenimiento esta figura animada por la gran inquietud, pero de fe inquebrantable, oponiendo a las torturas la firmeza en la creencia que le abrasa: es el monje recluso en evitación de peligros carnales, para escapar del pecado acechador; es el monje en penitencia constante, enhebrando una tras otra las plegarias por no dejar un segundo de vagar a la imaginación, sujetando ésta a viva fuerza, imponiéndola severa disciplina de rezos; es el religioso grave, de voluntad tenaz, que en Dios y en la muerte tiene puestos todos sus afanes — en la muerte

para llegar a Aquél, en Aquél para que le sirva de fortalecedor apoyo. — Es el creyente del Dios justiciero e implacable; por esto vive penando, por esto vive temiendo. Es el punto más alto que en cuanto a expresión logró el artista.

Dentro de la riqueza de matices expresivos de esa modalidad de la vida mística, no se encuentran, pues, aquellas espeluznantes escenas de martirio que con implacable realismo pintó el *Españoleto*; no hay la faceta de lo feroz, y si lo sombrío aparece alguna vez, surge más bien del espíritu que anima el cuerpo, sometido a rigores voluntarios, que no de la naturaleza objetiva del asunto.

Pero no quedó reducido Zurbarán a ser el pintor de santos y frailes esforzándose en aislarse de lo terreno y contingente; fué, también, el pintor de santas y mártires, y lo fué de monjes que representaban el saber y la intelectualidad en los grandes núcleos monacales.

Y concepción muy singular es la de las santas que representó ataviadas con magnificencia desusada. De erguido continente, gallardas, jóvenes, hermosas y altaneras, no diríais que son las vírgenes de la leyenda, sino damas coetáneas del artista. A no ser por los atributos creeríais al verlas lucir perlas y joyas y ricos trajes, que a la corte de Felipe III pertenecen y que más que imágenes de las que por su virtud merecieron ser canonizadas, son trasunto de la realidad mundana, ricas hembras que os miran fijamente, imponiéndoseos con su aire noble y al par atractivo.

En lo tocante a sus monjes intelectuales, ahí tenéis como prototipos de ellos la serie de lumbreras mercedarias que se llamaron Fray Pedro Machado, Fray Francisco Zumel, Fray Jerónimo Pérez y Fray Hernando de Santiago; ahí los tenéis, en plena labor cerebral, tratando de esclarecer con penetrante mirada la idea de que sólo en nebulosa aciertan a columbrar, o meditando sobre algún punto dogmático que, al querer definirlo, obliga antes a detener la pluma para pesar con detenimiento las palabras. En el rostro de esas figuras y en sus manos hay extraordinaria vida. En las frentes y en los ojos se advierte vigor intelectual nada común. Aquellas manos harán correr nuevamente la pluma movidas por el impulso de fijar las ideas, que toman concreción a medida que las van madurando los doctos humanistas de la Real y Militar Orden de la Merced.

Indicado que Zurbarán fué un pintor místico y que lo fué en alto grado, trataré de señalar cual es la diferencia que le separa de otros que también lo fueron. Me refiero a Morales y el *Greco*.

Sintió Morales la piedad que nace de la meditación sobre

los trances angustiosos de las personas divinas; el *Ecce-Homo* de mirar compasivo, perdonando la afrenta de que ha sido objeto, sufriendo impasible en su cuerpo, de músculos vibrantes, torturador padecer físico; la *Dolorosa* de ojos preñados de amargas lágrimas, de expresión de dolor imponente. Sintió Zurbarán el misticismo que enciende el alma de los que a la vida contemplativa se entregan; de los que recogidos en la celda o al aire libre, en escenario de naturaleza rocosa donde algún arbusto abre su copa, tienen los ojos puestos en el cielo o en la gloria poblada de ángeles. Y es singular esto: supo anotar el momento psicológico en que el espíritu humano se eleva sobre lo terreno, y no alcanzó a fijar lo divino. Impregnado de la corriente naturalista, tanto que en ella persistió, fué esto lastre que no le dejó remontarse a las alturas. Pero resarciose de ello, logrando, según queda consignado, expresar el transportamiento de las almas que en la visión sobrenatural gozan atormentándose. En cambio, el *Greco* deja a la posteridad el tipo del seglar devoto y místico, de los caballeros de la España de Felipe II, y en aquellos séres de mirada misteriosa, enjutos de carne, de labios exangües, de color bilioso, se da con los ejemplares de la fauna visionaria, que inicia el decaimiento de la patria. ¡Qué tal sería la fuerza del medio, que seca y mata en la paleta de Theotocópuli la pomposidad veneciana!

MANUEL RODRÍGUEZ CODOLÁ



ZURBARÀN

*Traduit par Georges Gaillard,
Professeur à l'Institut Français de Barcelone*

LE 7 Novembre 1598, à l'église paroissiale de Fuente de Cantos en Estrémadure, fut baptisé le fils de Louis Zurbarán et d'Isabelle Marquez, qui reçut le nom de François. A peine âgé de quinze ans, il entra comme élève dans l'atelier du peintre Pedro Díaz de Villanueva, domicilié à Séville, que nous ne connaissons pas autrement. Il est probable qu'enfant il avait commencé déjà à s'exercer dans l'art de la peinture.

La première question qui se présente lorsqu'on veut parler de Zurbarán, est celle des rapports qui existent entre les premières oeuvres de Velázquez et les siennes. Il est intéressant de ne pas oublier cette coïncidence dans la formation de leur personnalité, car on peut tirer de là un enseignement utile. L'un et l'autre, dès leurs commencements, se confient à la nature, dont l'étude consciencieuse formera la base de toute leur oeuvre. Mais, si le point de départ est identique, à tel point que quelques unes des productions de leur première époque ont pu donner lieu à des hésitations sur leur attribution, le chemin qu'ils ont parcouru n'a pas été le même. Velázquez arrive au dédoublement de sa personnalité et fait prévaloir par dessus tout le reste le progrès de la technique, qui, comme on sait, l'amène, ainsi que le Gréco, par ce qu'il y a d'abrégié dans sa facture, à être un précurseur de l'impressionnisme; la technique analytique de sa première période fait place à des synthèses admirables, auxquelles il arrive comme à une conséquence logique, déterminée par le chemin où il s'est engagé dès ses débuts. En outre, à mesure qu'il avance, le peintre de

Philippe IV affine sa vision et enrichit sa palette de tons variés, toujours maintenus dans de sobres harmonies.

Zurbarán commence aussi par analyser, par se montrer exigeant avec lui-même, et il conservera ainsi l'habitude d'exprimer ce qu'il y a de vie dans les objets qu'il peint. Voilà pourquoi il n'est arrivé que rarement à embrasser la totalité de ses compositions: nous y constatons une construction fragmentaire plutôt que le dessein d'obtenir une impression d'ensemble. Zurbarán, quoi qu'on en dise, n'a pas été un coloriste. La *Sainte Agnès* qu'on lui attribue est une oeuvre exquise d'harmonie, mais je me refuse à croire qu'elle soit de sa main, car elle n'a pas d'équivalent dans le reste de sa production, même dans des oeuvres dont la conception est voisine, comme la *Sainte Casilde* du Musée du Prado, les *Saintes Barbe, Agnès, Catherine et Engracia* de l'Hôpital du Saint Sang à Séville.

Que Zurbarán n'a senti ni exalté la couleur, je n'en voudrais pour preuve, s'il ne suffisait de l'*Apothéose de Saint Thomas d'Aquin*, que la *Conversation de Saint Bruno avec le pape Urbain II*, le *Bienheureux Alonso Rodriguez* et la *Portioncule*. Dur et sec, préoccupé dans son exécution de noter fidèlement l'aspect matériel des choses et d'imprimer une émotion intense aux figures, comme le réclame le moment psychologique où il les représente, Zurbarán ne s'attache pas à transcrire la perspective aérienne. Il arrive que ses couleurs chantent avec puissance, mais isolément, sans que se reflètent en elles les objets qui les entourent, sans que l'atmosphère les enveloppe dans une tonalité générale établissant un ensemble harmonieux.

C'est ce qui donne une certaine acreté à la plupart de ses toiles et empêche que la vue se repose placidement sur elles. Ni les bleus, ni les rouges, ni ce jaune terreux et un peu orangé qu'il emploie parfois, n'appartiennent à une palette capable de rendre les subtilités chromatiques. Par contre, dans les blancs il arrive fréquemment à de singulières délicatesses, sans atteindre cependant à la variété de ceux du Gréco ou de Velázquez. Les blancs de Zurbarán sont déchiffrables à première vue: ils sont bleuâtres ou jaunâtres, voilà les deux modalités qui enferment toute sa vision du blanc. Dans le premier cas, par exemple dans la *Vierge aux Rochers*, ses blancs sont d'ordinaire crus dans les clairs et monotones dans les ombres. Dans le second, par exemple les *Frères de la Merci* de l'Académie de San Fernando et l'*Apparition de l'apôtre Saint Pierre à Saint Pierre Nolasque*, qui sont sans doute les tableaux les plus harmonieux de tous ceux qu'il a peints, les blancs prennent une singulière délicatesse, à laquelle s'ajoute parfois une certaine flexibilité des draperies qui semblent pouvoir se soulever

au souffle du vent ou sous les gestes des personnages. Mais la plupart du temps, au contraire, les robes des moines ou les vêtements des personnages célestes ont une consistance dure de carton.

Je voudrais avoir fait entendre que Zurbarán n'a atteint ni dans la technique, ni dans la couleur, la maîtrise ou la perfection qu'ont possédées d'autres peintres espagnols de son époque. Il n'est jamais arrivé à se détacher entièrement de la technique de ses débuts, qui persiste tout au long de son oeuvre. Il faut noter cependant qu'il acquiert dans plusieurs de ses dernières productions une délicatesse de touche qui contraste avec cette exécution un peu rude et ferme, mais pauvre en nuances, de ses toiles antérieures. Mais cela ne veut pas dire pourtant que nous attachions une valeur exceptionnelle à l'image du Seigneur conservée dans l'église de Saint Jean Baptiste de Jadraque: cette composition offre dans l'attitude une ressemblance très proche avec celle d'Alonso Cano à l'Académie de San Fernando, bien que celle-ci soit présentée de face et l'autre de profil.

La palette de Zurbarán ne s'est guère modifiée. Les couleurs terreuses et chaudes pour les chairs y sont habituelles; les mains et les visages de ses personnages terrestres ont d'ordinaire des tons bruns et brûlés. Dans le rapport des valeurs il ne se montre guère heureux. Lui qui aime tant à exprimer la forme corporelle de ce qu'il peint, n'a pas vu dans la lumière un facteur important pour établir les plans dans l'espace et la distance: il ne l'utilise que lorsqu'elle lui convient comme élément d'expression.

Je voudrais aussi rendre sensible la différence qui sépare la facture de Ribera et celle de Zurbarán, que certains critiques ont rapprochées. L'un et l'autre s'intéressent au côté plastique des objets qu'ils représentent et cherchent à rendre la nature avec la ténacité de l'artiste qui prend soin de noter tout ce qui peut lui donner le moyen d'exprimer le volume des choses. Mais le peintre de Fuente de Cantos ne trouve pas ce relief, souvent étonnant, auquel arrive le *Spagnoletto*. La forme n'apparaît pas, sur ses toiles, évoquée de façon sculpturale, ni avec cette connaissance intime de l'armature osseuse et de son enveloppe musculaire qui nous séduit tellement dans les tableaux du peintre de Don Pedro Giron, duc d'Osuna, et du comte de Monterey, vice-roi de Naples. Voilà pour ce qui se rapporte à la vision de la forme humaine. Quant à la façon de peindre, de fixer sur la toile l'image du réel, l'analogie entre ces deux peintres, si elle existe, est fort lointaine. Ribera, au détriment, la plupart du temps, de la qualité, et par suite, de la nature des choses, traite d'égale façon le corps vivant et le

corps inanimé; sa touche est ample, large, mais elle n'est jamais négligée. Jamais l'élan, le brio de l'exécution ne souffrent un instant d'hésitation ni d'abattement. Il a une chaleur, une impulsion, une homogénéité de mécanisme telles que je serais tenté de dire, si j'osais, que les oeuvres du peintre de Jativa sont sorties nécessairement d'un état d'âme qui réussit à maintenir en tension l'artiste tant que dure la réalisation de l'oeuvre d'art.

Rien de tel chez Zurbarán. Non seulement ses peintures diffèrent souvent profondément de l'une à l'autre, mais encore beaucoup d'entre elles, étudiées séparément, présentent un déséquilibre tel, des morceaux tellement inégaux aux autres, qu'on en reste déconcerté. A côté de détails construits et interprétés avec une vérité et une conscience remarquables, il s'en trouve d'autres qui paraissent être l'oeuvre d'une main moins ferme et d'un oeil presque enfantin. Ce dualisme contradictoire lui fait le plus grand tort. Il ne se maintient en général à une hauteur égale que dans le rendu des toffes. Là, sa touche est d'ordinaire ferme et dessine les plis avec insistance, comme en les soulignant, surtout dans les ombres.

Les draperies sont logiques, conséquentes, très naturelles. Et cependant elles ne paraissent pas toujours vraies. Sous les vêtements, rarement palpite la vie du corps humain; on ne le sent pas caché, on ne le voit pas accusant la forme. Ces draperies sont des études de grande valeur si on les considère isolément, comme une réussite admirable de la peinture d'imitation. Mais le peintre n'a mis en elles, — la faute en est à l'abus de l'usage du mannequin — que le soin d'un copiste scrupuleux. La vie essentielle, l'esprit, il les garde pour les faire déborder des yeux des saints, des ascètes, des dévots en extase et des moines adonnés à de profondes méditations.

Ceux qui vécurent dans le cloître avec une âme inquiète, ceux qui furent au cours de leur vie la proie d'ineffables extases, celui qui se consumait dans l'espoir de l'au-delà promis aux bons, les mystiques dont l'exaltation mène à l'apostolat et au sacrifice, les ascètes dont la volonté s'endort dans l'extase, les moines écrivains, philosophes ou théologiens qui ont fait avancer la civilisation, voilà tous ceux pour qui Zurbarán a gardé le pouvoir d'expression de son pinceau. C'est sur leur visage, ce qu'il y a de plus beau dans la créature humaine, qu'il a concentré la vie, contemplative ou intellectuelle, l'émotion qui saisit ou la force créatrice qui vous élève à un état mélangé de plaisir et d'agréable douleur par la désintégration cérébrale où elle oblige.

C'est par là que notre artiste mérite le renom dont il jouit. Car je n'en connais aucun autre parmi les peintres espagnols,

qui l'ait dépassé dans l'expression de la religion mystique avec toutes ses nuances. Seuls Ribalta et Espinosa peuvent lui être comparés. Et il est utile de discerner en quoi consiste ce génie particulier de Zurbarán.

Les peintres mystiques, ou mieux les peintres religieux ont abondé en Espagne. Il n'est besoin que de jeter un coup d'oeil sur l'histoire de notre peinture pour s'en convaincre. Mais il ne suffit pas de s'inspirer des scènes de la Bible ou de l'histoire des martyrs pour mériter le nom de peintre mystique. Le nombre de ceux qui ont droit à ce nom est bien limité, en Espagne comme hors d'Espagne. Il faut donc que Zurbarán possède une qualité fondamentale de mystique, du moment que sa personnalité, sur ce point, s'accuse et se maintient d'une façon bien définie et constante.

C'est pourquoi il importe maintenant de justifier son mérite, non pas en le faisant découler de l'étude de sa technique, que nous avons déjà analysée, mais en le cherchant dans une autre qualité qui nous en fournisse la preuve. Certes, nous le répétons, loin de nous l'intention de nier l'existence d'autres peintres espagnols qui cherchèrent leur inspiration dans des sujets de nature mystique. Comment pouvait-il en être autrement étant donné le milieu où ils vécurent? Philippe III n'arrivait pas à s'expliquer comment on pouvait se coucher tranquille quand on avait commis un péché mortel. De la piété de son prédécesseur des preuves irrécusables sont bien connues. Et il est inutile de citer les autres circonstances qui, en dehors même des ordres religieux ont modelé de telle sorte l'esprit espagnol. A la guerre comme dans le cloître, dominé par la passion des aventures audacieuses ou par le renoncement au monde, cherchant témérairement la mort ou l'attendant dans les macérations de la chair, l'Espagnol d'alors est mystique.

*Je vis sans vivre en moi
et si haute vie j'espère
que je meurs de ne pas mourir,*

écrit Saint Thérèse, exprimant profondément par ces mots le tempérament propre de son époque et la nuance même de la vie monacale qu'a sentie Zurbarán.

De là la gravité de ses figures, dont beaucoup paraissent vouloir s'exclamer:

*Viens, ô mort, si bien cachée
que je ne te sente venir,
pour que le plaisir de mourir
ne me redonne la vie.*

De là ces yeux, mouillés par une sensation intérieure inexprimable, qui regardent dans le vague ou percent résolument l'espace; car nous avons dit que Zurbarán n'a pas enfermé dans une seule formule d'expression l'intensité des ardeurs mystiques qui dévorent ses saints et ses bienheureux. Il les a conçus humbles et simples, dans une attitude qui n'a rien de pompeux; il s'est refusé à toute affectation conventionnelle, préférant la sincérité à l'effet. Détachés de tout ce qui appartient au monde, ces êtres prient ou méditent sans se préoccuper du spectateur. Ils échappent à tout ce que la vie a d'accidentel; ils s'enferment en eux-mêmes pour s'occuper uniquement de sauver leur âme.

Tels sont les saints et les ascètes de Zurbarán. Regardez son *Saint Pierre Nolasque devant l'apparition de l'apôtre Saint Pierre* et vous découvrirez un saint pénétré d'une simple admiration respectueuse. Regardez son *Saint François* en prière devant une croix grossière, à genoux, les yeux au ciel, un crâne dans la main gauche, la main droite sur la poitrine, le livre d'oraisons posé sur la roche, voyez le percer l'immensité de ses yeux illuminés, voyez le dominé par une ineffable émotion. Regardez son *Saint Bruno* et vous connaîtrez le saint qui cherche à travers l'espace la félicité et qui, pour en joir un jour, vit dans les peines. Regardez son *Bienheureux Henri Suzon* et observez que la souffrance qui se dessine sur son pâle visage n'est pas produite par la pointe coupante qu'il enfonce dans sa chair; non, sa douleur est autre: elle naît de cette considération que son tourment est encore bien peu de chose à côté de ce que le Rédempteur a souffert. Regardez le *Bienheureux Alonso Rodriguez*, le jésuite ascète, dans son adoration édifiante, presque évanoui, sentant arriver jusqu'à lui la lumière qu'émet le cœur de Jésus et celui de sa sainte Mère. Regardez le *Saint François de la Portioncule*, moine séraphique, à genoux, les bras en croix, la tête haute, les yeux mouillés de larmes, la bouche entr'ouverte, considérez ce visage jauni, ce front plissé par l'étonnement, et vous verrez le spasme de l'homme surpris par une apparition surnaturelle, qui voit se changer en roses les épines dont il se torturait et déchirait sa chair, qui dans son transport appelle la jubilation. Regardez enfin le *Moine en prière* de Londres et admirez cette conception sans égale, où l'âme tout entière de celui qui prie se lit au fond de ses yeux dans l'ombre et sur ses mains qui serrent violemment contre sa poitrine un crâne; analysez soigneusement cette figure animée par une grande inquiétude mais dont la foi est inébranlable, qui oppose aux tortures la fermeté dans la croyance qui l'enflamme: c'est le moine reclus pour échapper aux dangers de la chair, au péché qui le guette, c'est

le moine dont la pénitence ne s'interrompt pas, qui égrène l'une après l'autre ses prières pour ne pas laisser vaguer un seul instant son imagination qu'il assujettit de vive force sous une sévère discipline de prières; c'est le religieux grave, de volonté tenace, qui a placé en Dieu et en la mort tous ses espoirs, en la mort pour arriver à Lui, en Lui pour trouver un réconfortant appui; c'est le croyant d'un Dieu justicier implacable: voilà pourquoi il vit dans les peines et dans la crainte. Tel est le point le plus haut dans l'expression où s'est élevé notre peintre.

Cette longue série des expressions diverses de la vie mystique ne comporte donc pas les effrayantes scènes de martyr que peignit avec un implacable réalisme l'Espagnolet. On n'y trouve point cet aspect sauvage et si le sombre y apparaît quelquefois, il se dégage bien plutôt de l'esprit qui anime le corps soumis à des rigueurs volontaires que de la nature extérieure du sujet.

Mais Zurbarán ne s'est pas borné à peindre les saints et les moines qui s'efforcent de se séparer de la vie terrestre et contingente: il fut aussi le peintre des saintes et des martyres, ainsi que des moines qui ont représenté le savoir et la vie intellectuelle dans les grands centres monastiques,

Conception bien singulière que celle des saintes qu'il a représentées parées avec une magnificence peu commune. Le maintien droit et fier, jeunes, belles, hautaines, elles ressemblent, plutôt qu'aux vierges de la légende, aux dames contemporaines de l'artiste. N'étaient leurs attributs on croirait, à les voir parées de bijoux, de perles et de riches costumes, qu'elles appartenaient à la cour de Philippe III et que, loin de nous montrer l'image des saintes qui par leur vertu méritèrent d'être canonisées, elles représentent la vie mondaine; femmes, belles, le regard direct, elles imposent par leur air noble et en même temps attirant.

Quant aux moines intellectuels, en voici le prototype dans la série des flambeaux de l'Ordre de la Merci: ils ont nom Fray Pedro Machado, Fray Francisco Zumel, Fray Jerónimo Pérez et Fray Hernando de Santiago. Les voici en plein travail cérébral, s'efforçant de discerner avec leur regard perçant l'idée qu'ils n'aperçoivent encore qu'entourée d'un brouillard, ou méditant sur quelque point du dogme qui les oblige, lorsqu'ils veulent le définir, à retenir leur plume pour réfléchir soigneusement à leurs paroles. Sur le visage de ces moines et sur leurs mains se lit une vie extraordinaire; sur leur front et dans leurs yeux se note une vigueur intellectuelle peu commune; ces mains vont bientôt faire courir à nouveau la plume pour fixer par écrit les idées qui prennent corps à mesure que les mûrit la docte réflexion de ces humanistes.

Ayant indiqué que Zurbarán fut un peintre mystique et qu'il le fut à un haut degré, j'essaierai de signaler quelle différence le sépare des autres peintres qui le furent aussi, je veux parler de Morales et du Gréco.

Morales a saisi la piété qui naît de la méditation angoissée sur les transes des personnes divines: l'*Ecce-Homo* au regard compatissant, qui pardonne les offenses subies, supportant impassible dans son corps dont les muscles tressaillent une torturante douleur; la *Dolorosa* aux yeux chargés d'amères larmes, à l'expression de souffrance imposante. Zurbarán a vu le mysticisme enflammer l'âme de ceux qui se sont adonnés à la vie contemplative, de ceux qui, recueillis dans leur cellule ou en plein air, sur le théâtre d'une nature encombrée de rochers et d'arbres étendant leurs branches, tiennent leurs yeux fixés vers le ciel, vers le paradis peuplé d'anges. Chose singulière, il a su noter le moment psychologique où l'esprit humain s'élève au dessus du terrestre, mais il n'est pas arrivé à fixer le divin. Le courant naturaliste dont il est imprégné, dont il ne put jamais s'affranchir, fut comme un poids qui l'empêcha de s'élever jusqu'à ces hauteurs. En revanche, il a réussi, nous l'avons dit, à exprimer le transport des âmes que la vision surnaturelle exalte en les tourmentant. Quant au Gréco, il a laissé à la postérité le type du laïque dévot et mystique, du chevalier de l'Espagne de Philippe II, et, dans ces êtres au regard mystérieux, maigres, aux lèvres exsangues, au teint bilieux, on trouve les meilleurs exemples de ces visionnaires avec lesquels commence la décadence de la patrie espagnole. Quelle devait être la force du milieu, pour avoir desséché et tué sur la palette de Théotocpouli l'éclat de Venise!

MANUEL RODRÍGUEZ CODOLÁ



ZURBARÁN

IN the Parish Church of Fuente de Cantos (Spanish province of Extremadura) on 7th November 1598 a child was christened under the name of Francisco, son of Luis Zurbarán and Isabel Marquez. On his attaining the age of 15, he began his apprenticeship in the work-shop of Pedro Díaz de Villanueva, of Seville, of whom all that is known is his agreement with little Zurbarán undertaking to teach him the art of painting in which, presumably, the youth had already been initiated.

As soon as we try to speak of this celebrated painter we are struck by the connection between the first works of Velázquez and his. It is interesting to note the coincidence in the manner in which they begun to form their personality as a good deal can be learnt by it. Both of them begin their career with a thorough study of nature on which all their work is to be based. But although their start is so identical that it has been found difficult to distinguish their early productions, their career is not the same. Velázquez reaches the summit of his personality with another quality prevailing; the technical advance which, as it is known, carries him together with the Greco, and from what has been deducted from his works, to be a precursor of the impressionism. The method of his first period becomes admirable synthesis, reached as a logical consequence determined by the road he follows from the very beginning. As the painter of Philip IV advances he refines his vision and enriches with tones his tablet, within sober harmonies.

Zurbarán begins, also, analysing, being strict with himself and acquiring to such an extent the habit of reasoning his

paintings that this is the cause why he seldom embraces the whole of his compositions; in which, fragmentary construction may be observed rather than the object of obtaining mass impression as, they can say what they like, this artist was not a colourist. The *Santa Inés*, attributed to him which is an exquisite work of harmony, I can hardly believe is his work as it is not in harmony with any other of his works, nor even with that of defined lines like *Santa Casilda*, of the Prado Museum and the *Santas Bárbara, Inés, Catalina* and *Engracia*, of the Blood Hospital in Seville.

It is easy to prove that Zurbarán neither «felt» nor magnified the colour. If it was not enough for the *Glorification of St. Thomas de Aquino*, to indicate it, we have the *Conference of St. Bruno and Pope Urban II*, *Pious Alonso Rodriguez* and the *Porciúncula*. Hard and dry, with the intention of faithfully showing the contours of the subjects and of giving intense emotion to the figures when the psychological moment in which they appear in the picture requires it. The colours sing, at times with integrity, but isolated without being reflected on them their surroundings and without the atmosphere enveloping them in a general tone that might create an even conjunct.

This gives sharpness to most of his pictures and prevents the eyes from resting on them with easiness. Neither the blues, nor the reds, nor that earthy and orange-like yellow that he sometimes employs seem from the tablet of who can reach the vision of chromatic subtleties. On the other hand, he frequently obtains exceptional delicacies in the whites but without attaining the variety of those of Domenico Theotocopuli and Velázquez. Zurbarán whites may be detected at a glance, they are either bluish or yellowish and within these varieties his vision of white is comprised. In the first instance — the *Virgin of the Caves*, for example, the light tones are crude and the dark ones are monotonous. — In the *Mercenary Monks* of the San Fernando Academy and the *Appearance of St. Peter Apostle to St. Peter Nolasco*, which are the most harmonic of all this artist's pictures, the whites are remarkably delicate which often coincides with the flexibility of his pictures as if they could move under a breeze or with the action of the figures. That is the impression they give.

Notwithstanding what has been said, are predominant those in which the robes of the monks or of the Heavenly figures are rigid as if they were made of cardboard.

I should like to remark that Zurbarán does not attain in style or colour the dominion and perfection obtained by other native painters of his time. He does not seem to be able to part from the style of his beginnings which is evident in most of

his productions. It must be noted, however, that in several of his last pictures he observes a delicacy which contrasts with the rough and poor shades of previous pieces. This does not mean to say, however, that I consider of exceptional merit the image of the Saviour in the church of St. John the Baptist, of Jadraque, whose attitude is similar to that of Alonso Cano in the Academy of San Fernando in spite of the latter being a face picture and the other a profile one.

The style of Zurbarán undergoes little change. The warm and earthy colours applied to the flesh become quite usual and the heads and hands of his human figures are usually of a dark grilled tone. In spite of his tendency to regulate the bodily part of his paintings he does not attach importance to the light as a factor for determining the plans and the distance; he only utilizes it as an element of expression when he considers it suitable to do so.

I should also like to remark the difference between the style of Ribera and that of Zurbarán, in which some people pretend to see points of coincidence. Both are interested in the plasticity of what they transcribe and both appeal to nature with the tenacity of he who avails himself of everything that will enable him to produce the bulk of the things; but the native of Fuente de Cantos is never able to obtain the relief, often astonishing, obtained by *Españoleto*. The shape does not appear in his paintings in the sculpture — like manner and with that intimate knowledge of the bony structure and muscular composition which is so fascinating in those of the painter Pedro Girón, duke of Osuna, and in those of the Count of Monterey, viceroys of Naples. This, as regards the human body. In regard to the manner of painting reflecting on the picture the real image — the analogy is remote. Ribera, often in detriment of quality and, in consequence, of the nature of the objects, deals with everything in the same manner, the living and the inanimated, his stroke being ample, long, but never neglected. Never the impulse or the spirit of execution indicates any doubt or decay. There is warmth, impulse and such a unity of mechanism that, if I be allowed to do so, I should say that the paintings of the native of Jativa are the result of a state of mind that maintain the artist in tensión while his paintings are being performed.

Those of Zurbarán also possess something of their own. Apart from the notorious difference noticeable amongst some of them in no few, studied separately, exists such an unevenness and disequilibrium that cause confusion. Together with details produced and interpreted with real truth and conscience one finds others which might seem from a less firm

hand and of a somewhat childish vision. Such a contradictory dualism prejudices him considerably. Where he appears to maintain an even style is in the robes. His strokes in the robes are usually firm, drawing the folds with insistence, as if underlined, especially the dark ones.

The folding is logical consequent and natural. And yet he does not always convince. Under the habits, the life of the human body seldom palpitates. It is not *felt* hidden nor anything indicates the shape. They are a valuable study of robes, taken separately, and may be considered an admirable pictorial detail but the artist did not apply to them anything else than the ambition of the scrupulous copyist — his frequent use of the manikin is responsible for this. He reserved the essence, the spirit and the life for the eyes of saints and hermits, of the devotee in extasy and monks in deep meditation.

For those who lived in the cloisters with unrestful mind; for those who lived under extasy; for those who had no other ambition than the other Life promised to the faithful; for the mystic whose exaltation carry them to the Apostolate and Sacrifice; for the hermits who in their extasy rest their mind; for the writer monks; philosophers or clergymen who struggled for culture sake, Zurbarán reserved the power of his expressive brush. In their complexions, as being the more prominent part of the human creature he concentrated the life — the contemplating and intellectual life — the impression that overtakes you or the creating power that merges you in a mixture of pleasure and pain by the cerebral disintegration to which it obliges.

In this respect the artist deserves the fame for which he is noted. Because I do not know of anyone that has surpassed him, among the indigenous and within the mystic and religious style, in the series of expressive shades reached by him. He has only been equalled by Ribalta and Espinosa. It is necessary to distinguish in what this peculiarity of Zurbarán consists. The mystic painters, or rather the religious painters, have been plentiful amongst us. A glance to the history of pictorial art in Spain will convince of this. But it is not enough to inspire oneself in biblical scenes or martyrologies to obtain the dictate of the mystic painter. Something very fundamental must exist, in Zurbarán, as his personality, in this respect appears well defined maintaining a differential style which makes it exclusive.

That is why the reason for the merit of this author must be justified, without discounting it from the study of his technic — which has already been analysed — but searching for it in another quality permitting to verify it. It must be adverted

that I do not deny, as already explained, the existence of other Spanish painters who also interested themselves, insinuating their inspiration in matters of mystical nature. And it was impossible for it not to be so in view of the favourable atmosphere that this country offered. Philip III could not understand how it was possible for anybody to sleep after committing a mortal sin. Of the piety of his predecessor there are plenty of convincing proves. There is no necessity to mention other special circumstances that gave shape to the Spanish spirit. To the battlefield or to the cloister; attracted by the audacious adventures or by the abandoning of the World. To look bravely for death or to wait for it tormenting the flesh. That is how we were in those days.

Saint Theresa of Jesus said:

*I live without living in myself
And such a High Existence await
That I die because I do not die.*

In this transcription is reflected one of the peculiarities of our past idiosyncrasy. This aspect of the religious life is the one that Zurbarán felt. Hence the gravity of his figures, many of which seem as if they were to say:

*Come Death, so hidden that I may not feel you approaching,
In case the pleasure of dieing might make me live again.*

Hence those eyes wet by strange suggestion vaguely looking or resolutely piercing the space; it has already been said that Zurbarán did not enclose in a unique expressive form the intensity of the mystical ardours which devour the saints and the pious painted by him, which he conceived plain and humble in no ostentive attitude and avoiding conventional effects, as if putting sincerity before effectiveness. Separated from anything of the world, those beings pray or meditate without depending on the spectator. They are those who prescind of life, concentrating in their own, to devote themselves exclusively to save their souls.

That is how the saints and hermits of Zurbarán are. A glance to *Saint Peter Nolasco before Saint Peter Apostle's appearance*, and you will discover the Saint plainly admired and respectful; see *Saint Francisco*, in adoration of the cross, kneeling with his eyes looking high, a bare skull in his left hand and his right hand on his chest, the prayer book resting on the rock and the ball of one of his eyes piercing the Immense, dominated by ineffable emotion; a glance to *Saint Bruno*, and you will discover he who through the space claims a pleasure for which he lives in suffering; a glance to *Beato Suxón*.

and observe how the suffering which reflects on his pale face is not produced by the lancet introduced into his body. It is caused by his not being able to suffer as much as the Redeemer did; see the jesuit *Beato Rodriguez*, who in his magnificent adoration and almost fainting can feel the light of the Sacred Hearts of Jesus and His Mother coming to him; see the San Francisco of the *Porciúncula*, and observe the seraphic monk kneeling, with open arms, prominent head, weary eyes, and his mouth slightly open, note his wrinkled forehead due to the extraordinary event and you will observe the convulsion of he who finds himself before an unnatural appearance, of he who sees his torture turned into pleasure, of he who solicits the concession of the jubilee; to conclude, see the *Praying Monk*, of London, that marvellous unequalled conception in which the full psyche of the orator can be noticed in his shadowed eyes and hands which embrace a skull against his body; analyse for one moment this figure animated with unrestfulness but with unbreakable faith opposing to the torture the firmness of the belief that consumes him, it is the monk recluded to avoid the sins of the flesh, it is the monk in constant penance praying unceasingly so as not to let loose the imagination for one moment, imposing a severe discipline of prayers on it; it is the grave priest of firm power of will who in God and death places all his ambitions — the death necessary to reach Him which stimulates him. — It is the believer in God just and implacable, for whom he lives in sufferings, and in fear. This is the most prominent point attained by the artist as regards expression.

Within the richness of the expressive shades of this variety of mystic life we do not find those horrifying scenes of martyrdom which with implacable reality the *Españoleto* painted; there is not that ferocious facet and if the sombrous appears at times it springs more from the spirit which animates the body, undergoing voluntary torture, than from the objective nature of the case.

But Zurbarán did not limit himself to the production of pictures of saints and monks trying to isolate himself from the earthly and contingent: he was also the painter of martyrs and of monks who represented the wisdom and intelligence within the great religious family.

A very singular conception is that of the female saints which he represented attired with unusual magnificence. Smart, beautiful and young you would not imagine they were the virgins of the legend but dames of the author's time. Was it not for the attributes you might imagine, when seeing them wearing pearls, jewelry and beautiful cloths that they belonged

to the court of Philip III and that, rather than the images of those who through their virtues, deserved to be canonised they were rich women who looked at you closely and imposing with an air of nobility and attraction.

As regards his intellectual monks, we have as prototypes the series of mercenary eminences called Fray Pedro Machado, Fray Francisco Zumel, Fray Jerónimo Pérez and Fray Hernando de Santiago; you see them in full intellectual activities, trying to find out with penetrating look the idea which they only vaguely conceive or meditating on some dogmatic point which, when trying to define it obliges them to stop their pen to think about the words attentively. On the faces and hands of those figures there is an extraordinary life. On their foreheads and eyes there is an uncommon intellectual vigor. The hands are waiting to push the pen in their impulse of fixing the ideas which are being conceived and matured by the wise mercenary humanists. Having indicated that Zurbarán was a mystic painter to a very large extent I shall endeavour to demonstrate the respects in which he differs from others who were also mystic painters. I refer to Morales and the *Greco*.

Morales felt the piety which comes from the meditation of the hardships of divine persons; the *Ecce-Homo* of pitiful sight forgiving the offenses inferred upon Him, suffering impassible in body, with vibrating muscles, physical torturing pains; the *Dolorosa* with tearful eyes and imposing expression of suffering. Zurbarán felt the mysticism which illuminates the soul of those who give themselves to contemplative life; of those who enclosed in a cell or on a rocky landscape under a lonely tree, fix their eyes in Heaven or in the Eternity inhabited by Angels. And strange to say: he was able to describe the psychological moment in which the human spirit rises above the earthly but was not able to interpret the divine. Impregnated with naturalist influence, this acted as the ballast which did not permit him to gain height. But he counteracted this, producing, as has already been said, the expression of the souls who in their supernatural vision find pleasure in torturing themselves. On the other hand the *Greco* leaves to posterity the type of the devote and mystic secular, the type of the gentlemen of the Spain of Philip II and those bilious and mysterious looking beings with dry complexions and pale lips; also the visionary fauna which initiated the decadence of the country. The influence of the circumstances was so powerful that it killed the Venetian pomposity on the tablet of Theotocopuli.

MANUEL RODRÍGUEZ CODOLÁ



AUTO-RETRATO DE ZURBARÁN.

PORTRAIT DE ZURBARÁN,

MUSEO DE BRUNSWICK

PAR LUI-MÊME. MUSÉE DE BRUNSWICK

PORTRAIT OF ZURBARÁN. BRUNSWICK MUSEUM



LA INMACULADA CONCEPCIÓN.
DE LOS HEREDEROS DE D. JOSÉ
MARÍA LÓPEZ DE CEPERO.
SEVILLA. 1616

IMMACULÉE CONCEPTION.
COLL. DES HÉRITIERS DE D. JOSÉ
MARÍA LÓPEZ DE CEPERO
SÉVILLE. 1616

THE IMMACULATE CONCEPTION.
OF THE HEIRS TO JOSÉ MARÍA LÓPEZ DE CEPERO. SEVILLE, 1616



EL NIÑO JESÚS DORMIDO SOBRE LA CRUZ. L'ENFANT JÉSUS ENDORMI SUR LA CROIX.
MUSEO DEL PRADO MUSEE DU PRADO

JESUS CHILD, ASLEEP ON THE CROSS. PRADO MUSEUM



VISIÓN DE SAN
PEDRO. CATEDRAL
DE SEVILLA. 1625

VISION DE SAINT
PIERRE. CATHÉDRALE
DE SÉVILLE. 1625

VISION OF ST. PETER.
SEVILLE CATHEDRAL. 1625



SAN PEDRO PENI-
TENTE. CATEDRAL
DE SEVILLA. 1625

SAINT PIERRE REPEN-
TANT. CATHÉDRALE DE
SÉVILLE. 1625

ST. PETER PENITENT.
SEVILLE CATHEDRAL. 1625



SAN BUENAVENTURA RECIBE
LA VISITA DE SANTO TOMÁS.
KAISER-FRIEDRICH. MUSEUM,
BERLÍN. 1628

SAINT BONAVENTURE REÇOIT
LA VISITE DE SAINT THOMAS.
KAISER-FRIEDRICH. MUSEUM,
BERLÍN. 1628

ST. BUENAVENTURA RECEIVING THE VISIT OF ST. THOMAS.
KAISER-FRIEDRICH. MUSEUM, BERLÍN. 1628



FRAY PEDRO MACHADO.
ACAD. DE SAN FERNANDO

FRAY PEDRO MACHADO.
ACADÉMIE DE SAN FERNANDO

FRAY PEDRO MACHADO. ACADEMY OF SAN FERNANDO



FRAY JERÓNIMO PÉREZ. FRAY JERÓNIMO PÉREZ.
ACAD. DE SAN FERNANDO ACADÉMIE DE SAN FERNANDO
FRAY JERÓNIMO PÉREZ, ACADEMY OF SAN FERNANDO



FRAY FRANCISCO ZUMEL. FRAY FRANCISCO ZUMEL.
ACAD. DE SAN FERNANDO ACADÉMIE DE SAN FERNANDO
FRAY FRANCISCO ZUMEL. ACADEMY OF SAN FERNANDO



FRAY
HERNANDO DE SANTIAGO.
ACAD. DE SAN FERNANDO.

FRAY
HERNANDO DE SANTIAGO.
ACADÉMIE DE SAN FERNANDO

FRAY HERNANDO DE SANTIAGO. ACADEMY OF SAN FERNANDO



RETRATO
DE UN FRAILE MERCEDARIO.
ACAD. DE SAN FERNANDO

PORTRAIT
D'UN FRÈRE DE LA MERCI.
ACADÉMIE DE SAN FERNANDO

PORTRAIT OF A MERCEDARY MONK. ACADEMY OF SAN FERNANDO



APARICIÓN DE SAN PEDRO
A SAN PEDRO NOLASCO.
MUSEO DEL PRADO. 1629

APPARITION DE SAINT PIERRE
À SAINT PIERRE NOLASQUE.
MUSÉE DU PRADO. 1629

APPARITION OF ST. PETER TO ST. PETER NOLASCO.
PRADO MUSEUM. 1629



LA VIRGEN DE LAS CUEVAS.
MUSEO DE SEVILLA. 1629

LA VIERGE AUX ROCHERS.
MUSÉE DE SÉVILLE. 1629

THE VIRGIN OF THE CAVES, SEVILLE MUSEUM. 1629



SAN HUGO
EN EL REFECTORIO.
MUSEO DE SEVILLA. 1629

SAINT HUGUES
DANS LE RÉFECTOIRE DES CHARTREUX.
MUSÉE DE SÉVILLE. 1629

ST. HUGO IN THE REFECTORY. SEVILLE MUSEUM. 1629



SAN BRUNO
CON EL PONTÍFICE URBANO II.
MUSEO DE SEVILLA

SAINT BRUNO
ET LE PAPE URBAIN II.
MUSÉE DE SÉVILLE

ST. BRUNO WITH PONTIFEX URBAN II. SEVILLE MUSEUM



LA VISIÓN
DE SAN PEDRO NOLASCO
MUSEO DEL PRADO. 1629

VISION DE
SAINT PIERRE NOLASQUE.
MUSÉE DU PRADO. 1629

THE VISION OF ST. PETER NOLASCO. PRADO MUSEUM. 1629



SAN BUENAVENTURA
 VISITADO POR UN ÁNGEL QUE
 LE DESIGNA EL CARDENAL
 QUE DEBE SER ELEGIDO PAPA.
 MUSEO DE DRESDE

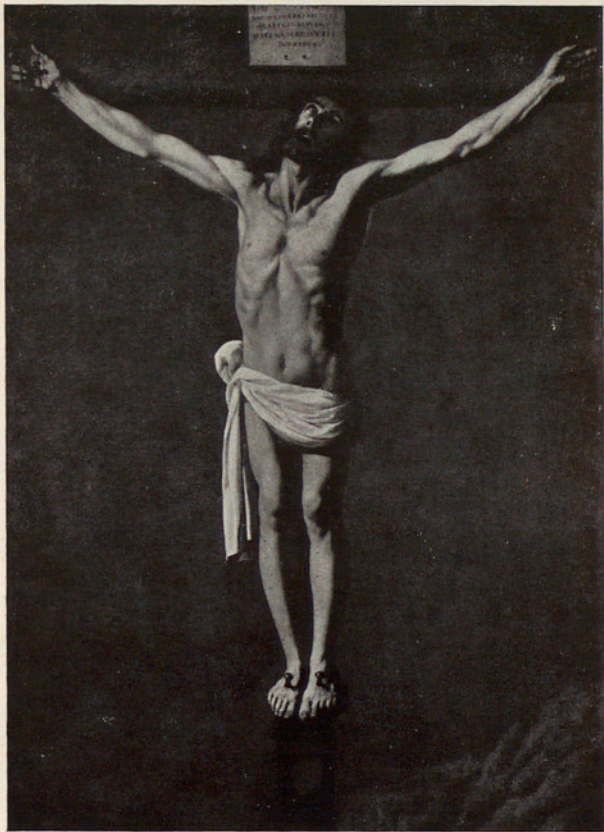
SAINT BONAVENTURE
 VISITÉ PAR UN ANGE QUI
 LUI DÉSIGNE LE CARDINAL
 QUI DOIT ÊTRE ÉLU PAPE.
 MUSÉE DE DRESDE

ST. BUENAVENTURA VISITED BY AN ANGEL WHO ANNOUNCES THE
 CARDINAL WHO MUST BE ELECTED POPE. DRESDE MUSEUM



LA MUERTE DE SAN BUENAVENTURA. MORT DE SAINT BONAVENTURE.
MUSEO DEL LOUVRE MUSÉE DU LOUVRE

DEATH OF ST. BUENAVENTURA. LOUVRE MUSEUM



EL CRISTO DE LA EXPIRACIÓN.
MUSEO DE SEVILLA

LE CHRIST DE L'EXPIRATION.
MUSÉE DE SÉVILLE

CHRIST OF THE EXPIRING. SEVILLE MUSEUM



MONJE EN ORACIÓN.
MUSEO DE BARCELONA

MOINE EN PRIÈRE.
MUSÉE DE BARCELONE

MONK, PRAYING. BARCELONA MUSEUM



EL BEATO ALONSO
RODRÍGUEZ. ACAD. DE
SAN FERNANDO. 1630

LE BIENHEUREUX ALONSO
RODRÍGUEZ. ACADÉMIE DE
SAN FERNANDO. 1630

THE PIOUS ALONSO RODRÍGUEZ.
ACADEMY OF SAN FERNANDO. 1630



LA PORCIÚNCULA.
MUSEO DE CÁDIZ. 1630

LA PORTIONCULE.
MUSÉE DE CADIX. 1630

THE PORCIÚNCULA. CÁDIZ MUSEUM. 1630



GLORIFICACIÓN DE
SANTO TOMÁS DE AQUINO.
MUSEO DE SEVILLA. 1631

APOTHÉOSE DE
SAINT THOMAS D'AQUIN.
MUSÉE DE SÉVILLE. 1631

GLORIFICATION OF ST. THOMAS DE AQUINO. SEVILLE MUSEUM. 1631



SAN LORENZO. MUSEO DE CÁDIZ

SAINT LAURENT, MUSÉE DE CADIX

ST. LAWRENCE. CÁDIZ MUSEUM



SAN JUAN BAPTISTA EN EL DESIERTO.
MUSEO DE CÁDIZ

SAINTE JEAN BAPTISTE DANS LE DÉSERT.
MUSÉE DE CADIX

ST. JOHN THE BAPTIST, IN THE DESERT, CÁDIZ MUSEUM



ÁNGEL TURIFERARIO.
MUSEO DE CÁDIZ. 1633

ANGE THURIFÉRAIRE.
MUSÉE DE CADIX. 1633

ACOLOTHIST ANGEL. CÁDIZ MUSEUM. 1633



ANGEL TURIFERARIO.
MUSEO DE CÁDIZ. 1633

ANGE THURIFÉRAIRE.
MUSÉE DE CADIX. 1633

ACOLOTHIST ANGEL. CÁDIZ MUSEUM. 1633



SAN UGÓN, SAINT HUGUES,
 OBISPO DE GRENABLE. ÉVÊQUE DE GRENABLE.
 MUSEO DE CÁDIZ. 1633 MUSÉE DE CADIX. 1633
 ST. UGÓN,
 BISHOP OF GRENABLE. CÁDIZ MUSEUM. 1633



SAN ANTELMO.
MÚSEO DE CÁDIZ. 1633

SAINT ANTELME.
MUSÉE DE CADIX. 1633

ST. ANTELM. CÁDIZ MUSEUM. 1633



SAN BRUNO.
MUSEO DE CÁDIZ. 1633

SAINT BRUNO.
MUSÉE DE CADIX. 1633

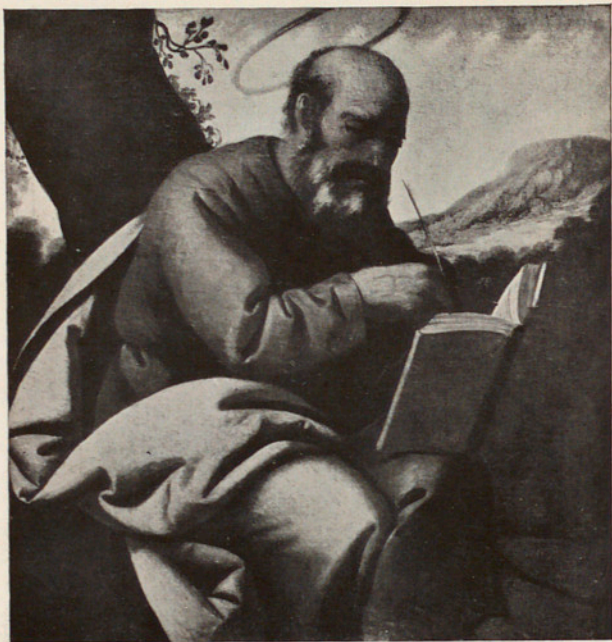
ST. BRUNO. CÁDIZ MUSEUM. 1633



BEATO
JUAN HOUGHTON.
MUSEO DE CÁDIZ. 1633

LE BIENHEUREUX
JEAN HOUGHTON.
MUSÉE DE CADIX. 1633

PIOUS JOHN HOUGHTON. CÁDIZ MUSEUM. 1633



SAN LUCAS. MUSEO DE CÁDIZ

SAINT LUC. MUSÉE DE CADIX

ST. LUCAS. CÁDIZ MUSEUM



LA PENTECOSTÉS.
MUSEO DE CÁDIZ. 1633

LA PENTECÔTE.
MUSÉE DE CADIX. 1633

PENTECOSTÉS. CÁDIZ MUSEUM. 1633



LA ANUNCIACIÓN.

MUSEO DE GRENOBLE. 1638

L'ANNONCIATION.

MUSÉE DE GRENOBLE. 1638

THE ANNUNCIATION. GRENOBLE MUSEUM. 1638



ADORACIÓN DE LOS PASTORES.
MUSEO DE GRENOBLE, 1638

L'ADORATION DES BERGERS.
MUSÉE DE GRENOBLE. 1638

ADORATION OF THE SHEPHERDS. GRENOBLE MUSEUM. 1638



LA CIRCUNCISIÓN.
MUSEO DE GRENOBLE. 1638

LA CIRCONCISION.
MUSÉE DE GRENOBLE. 1638

THE CIRCUMCISION. GRENOBLE MUSEUM. 1638



LA ADORACIÓN DE LOS REYES.
MUSEO DE GRENOBLE. 1638

L'ADORATION DES MAGES.
MUSÉE DE GRENOBLE. 1638

THE EPIPHANY, GRENOBLE MUSEUM. 1638



SANTA CASILDA.
MUSEO DEL PRADO

SAINTE CASILDE.
MUSÉE DU PRADO

ST. CASILDA, PRADO MUSEUM



SANTA MARINA DE GALICIA. SAINTE MARINA DE GALICE.
MUSEO DE SEVILLA MUSÉE DE SÉVILLE
ST. MARINA OF GALICIA. SEVILLE MUSEUM



SAN BRUNO EN ORACIÓN. SAINT BRUNO EN PRIÈRE.

MUSEO DE CÁDIZ MUSÉE DE CADIX

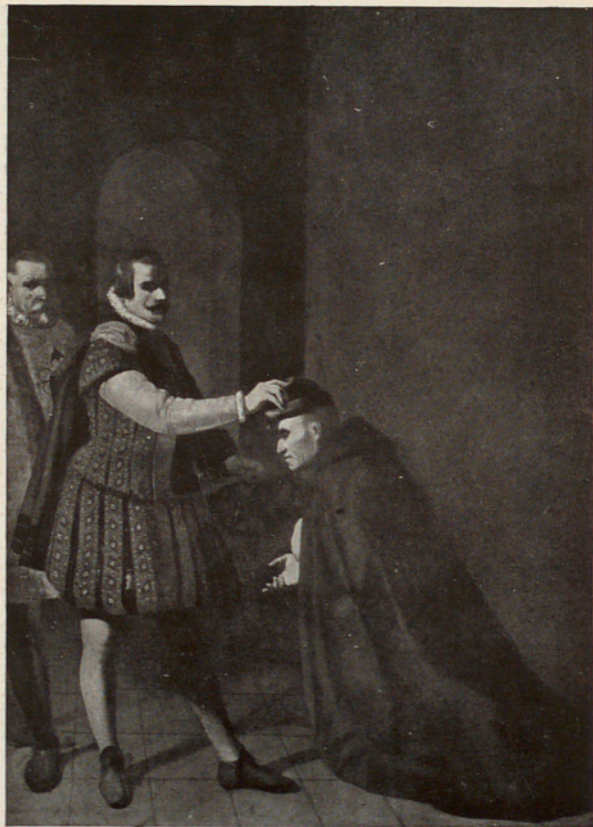
ST. BRUNO PRAYING. CÁDIZ MUSEUM



EL MILAGRO EUCHARÍSTICO
EN LA MISA DEL P. CABA-
ÑUELA. MONASTERIO DE
GUADALUPE. 1638

MIRACLE DE L'EUCARISTIE
PENDANT LA MESSE DU PÈRE
CABAÑUELA. MONASTÈRE DE
GUADALUPE. 1638

THE EUCHARISTIC MIRACLE DURING THE MASS OF
FATHER CABAÑUELA. MONASTERY OF GUADALUPE. 1638



ENRIQUE EL DOLIENTE
 PORFIANDO EN PROMOVER AL
 EPISCOPADO AL P. IBÁÑEZ DE
 FIGUEROA. MONASTERIO DE
 GUADALUPE. 1639

HENRY LE MALADIF
 NOMMANT ÉVÊQUE LE
 PÈRE IBÁÑEZ DE FIGUEROA.
 MONASTÈRE DE GUADALUPE.

1639

HENRY THE SUFFERING INSISTING IN PROMOTING FATHER IBÁÑEZ DE
 FIGUEROA TO THE EPISCOPATE, MONASTERY OF GUADALOUPE. 1639



FRAY GONZÁLEZ DE ILLESCAS,
OBISPO DE CÓRDOBA. MONAS-
TERIO DE GUADALUPE. 1639

FRAY GONZÁLEZ D'ILLESCAS,
ÉVÊQUE DE CORDOUE. MONAS-
TÈRE DE GUADALUPE. 1639

FRAY GONZÁLEZ DE ILLESCAS. BISHOP OF CÓRDOBA.
MONASTERY OF GUADALUPE. 1639



CELESTIAL CASTIGO DE SAN JERÓNIMO. CHÂTIMENT CÉLESTE DE SAINT JÉRÔME.
 MONASTERIO DE GUADALUPE MONASTÈRE DE GUADALUPE
 HEAVENLY PUNISHMENT OF ST. JERÓNIMO. MONASTERY OF GUADALOUPE



JESUCRISTO PREMIANDO
LAS MORTIFICACIONES DEL
P. SALMERÓN. MONASTERIO
DE GUADALUPE. 1639

JÉSUS CHRIST RÉCOMPENSE
LES MORTIFICATIONS DU
PÈRE SALMERÓN. MONAS-
TÈRE DE GUADALUPE. 1639

JESUS CHRIST REWARDING THE MORTIFICATIONS OF
FATHER SALMERÓN. MONASTERY OF GUADALUPE. 1639



INMACULADA.
MUSEO CERRALBO. MADRID

IMMACULÉE CONCEPTION.
MUSÉE CERRALBO. MADRID

IMMACULATE, CERRALBO MUSEUM. MADRID



SAN LUIS BELTRÁN.
MUSEO DE SEVILLA. 1650

SAINT LOUIS BELTRÁN.
MUSÉE DE SÉVILLE. 1650

ST. LOUIS BELTRÁN. SEVILLE MUSEUM. 1650



BEATO ENRIQUE SUZÓN.
MUSEO DE SEVILLA. 1650

LE BIENHEUREUX HENRI SUZÓN.
MUSÉE DE SÉVILLE. 1650

PIOS ENRIQUE SUZÓN. SEVILLE MUSEUM. 1650

EL ARTE EN ESPAÑA

EDICIONES DE VULGARIZACIÓN

Propagar el conocimiento de los tesoros artísticos de nuestra patria, es lo que nos mueve a publicar esta Biblioteca de vulgarización del Arte nacional, que tiende, por lo económico de su precio, a que llegue a todas las manos. Es tanto lo que aún poseemos, y tan importante, que es de conveniencia que se sepa, por los que no lo tengan averiguado, que nuestro país es todo él un museo, rico, variado, generoso para cuantos a su estudio se dediquen. Para demostrarlo, y para que esta demostración llegue fácilmente a todas partes, emprendemos la publicación de una serie de tomitos en los cuales se recojerá, con abundancia de reproducciones y breve texto, lo más saliente de antiguas construcciones; de los pintores y escultores que gozan de nombradía universal y de cuanto en los museos españoles dice el abolengo de industrias artísticas nacionales.

Obras publicadas:

1. LA CATEDRAL DE BURGOS. — 2. GUADALAJARA-ALCALÁ DE HENARES. — 3. LA CASA DEL GRECO. — 4. PALACIO NACIONAL DE MADRID. — 5. ALHAMBRA I. — 6. VELÁZQUEZ EN EL MUSEO DEL PRADO. — 7. SEVILLA. — 8. ESCORIAL I. — 9. MONASTERIO DE GUADALUPE. — 10. EL GRECO. — 11. ARANJUEZ. — 12. MONASTERIO DE POBLET. — 13. CIUDAD RODRIGO. — 14. GOYA EN EL MUSEO DEL PRADO. — 15. LA CATEDRAL DE LEÓN. — 16. PALENCIA. — 17. ALHAMBRA II. — 18. VALLADOLID. — 19. MUSEO DE PINTURAS DE SEVILLA. — 20. LA CATEDRAL DE SIGÜENZA. — 21. RIBERA. — 22. ESCORIAL II. — 23. ZARAGOZA I. — 24. ZARAGOZA II. — 25. LA CATEDRAL DE TOLEDO. — 26. CATEDRAL DE TOLEDO. MUSEO. — 27. MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÁDIZ. — 28. LA CATEDRAL DE BARCELONA. — 29. ALCAZAR DE SEVILLA. — 30. LA CATEDRAL DE SEVILLA. — 31. LA CATEDRAL DE SEVILLA. MUSEO. — 32. MONASTERIO DE SANTES CREUS. — 33. CÁMARA SANTA DE LA CATEDRAL DE OVIEDO. — 34. LA CATEDRAL DE SEGOVIA. — 35. ZURBARÁN. — 36. GOYA EN EL MUSEO DEL PRADO. LOS TAPICES.

Establecimiento editorial Thomas. Mallorca, 291. Barcelona.

MVSEVM

REVISTA DE ARTE ESPAÑOL
ANTIGUO Y MODERNO Y DE
LA VIDA ARTÍSTICA CONTEM-
PORÁNEA



MVSEVM es una de las revistas puramente artísticas en lengua española, que se publica en Europa y América; es la mejor publicación de arte que ve la luz en los países de origen latino, según lo atestigua la prensa competente de Europa; publica informaciones e investigaciones sobre pintura, escultura, arquitectura, arqueología, cerámica, vidriería, numismática, orfebrería, xilografía, tapices, bordados, decoración de interiores, etc., etc. A quienquiera lo solicite manda números de muestra.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

España, un tomo	30 pesetas.
Extranjero.	35 pesetas.
Número suelto	3 pesetas.
Número suelto en el extranjero.	3'50 ptas.

Administración: Mallorca, 291.-Barcelona (España).

*Reproducido,
grabado y estampado en los talleres
Thomas, de Barcelona*





ZURBARAN