

Un nuevo “San Francisco meditando con una calavera” del obrador de Zurbarán en una colección portuguesa

Maite Paliza Monduate
Universidad de Salamanca

RESUMEN

El presente artículo estudia y saca a la luz un lienzo inédito de *San Francisco meditando con una calavera* vinculado al obrador de Zurbarán. A día de hoy se conocen varias versiones de esta obra que los especialistas en la materia relacionan con el círculo del pintor extremeño, así como copias de peor calidad e interés, existiendo a su vez ejemplares de cuerpo entero y de más de medio cuerpo. A este último formato corresponde el cuadro que protagoniza esta investigación (1'02 m. x 0'82 m.) perteneciente a una colección particular portuguesa. Esta pieza de notable calidad tiene grandes similitudes con la que dio a conocer el historiador alemán Hugo Kehrer en 1918, propiedad por entonces de los herederos de José Gestoso, también adscrita al obrador del artista de Fuente de Cantos.

PALABRAS CLAVE:

San Francisco meditando con una calavera, obrador de Zurbarán, pintura barroca, Portugal, coleccionismo.

ABSTRACT

The present article studies and brings to light a hitherto unheard-of canvas of *St. Francis in Meditation*, linked to Zurbarán's workshop. Several versions of this work are known today which specialists in the matter relate to the Extremeñan painter's circle, as well as copies of lesser quality and interest; there are also full body and half body versions. The painting that interests us here is of the latter type (1.02 m. x 0.82 m.) and belongs to a private Portuguese collection. Of noteworthy quality, this painting has great similarities to the one brought to light by German historian Hugo Kehrer in 1918, which at that time belonged to the heirs of José Gestoso, also ascribed to the workshop of the artist from Fuente de Cantos.

KEY WORDS:

Saint Francis in Meditation, Zurbarán's workshop, Baroque painting, Portugal, collectionism.

San Francisco fue uno de los santos más representados por Zurbarán y su obrador, de manera que se conservan numerosos cuadros presididos por el fundador de la orden franciscana tanto en oración, en éxtasis, según la visión del Papa Nicolás V, en el momento de la aparición de la Virgen en la Porciúncula, meditando con una calavera en las manos, etc., existiendo a su vez variantes en función de la postura y disposición adoptadas por el protagonista, detalles de su indumentaria, fondo, etc. Hoy día se conocen muchas obras de esta temática tanto del pintor de Fuente de Cantos, incluso autógrafas, como de su obrador. Este último punto resulta, como es sabido, especialmente espinoso hasta constituir una auténtica maraña, fruto, entre otras cosas, de las numerosas atribuciones erróneas que a lo largo del tiempo se han adscrito a diferentes discípulos del pintor extremeño o a él mismo. La situación se complica aún más por los innumerables imitadores que Zurbarán tuvo en la época e incluso posteriormente, al albur del éxito comercial de su obra. Así fueron muchos los que se dedicaron a copiar con mayor o menor acierto sus cuadros, piezas que a la postre tenían buena aceptación en el mercado, aunque no fueran de calidad, puesto que eran mucho más económicas que las realizadas por el maestro del Siglo de Oro y sus discípulos directos¹. Precisamente una de las singularidades de Zurbarán, que dio transcendencia a su obra, al tiempo que facilitó su difusión, fue su capacidad para crear modelos que como consecuencia de lo señalado anteriormente acabaron generando una estela de copias, imitaciones, variantes, etc.².

Dentro de ese contexto María Luisa Caturla estableció cinco círculos. Así, por un lado, esta reputada zurbaranista consideró las obras autógra-

fas del artista de Fuente de Cantos, por otro los cuadros ideados por él mismo materializados en colaboración con sus discípulos; el tercer nivel correspondería a los lienzos del obrador ejecutados a partir de un modelo príncipe del pintor extremeño; el cuarto está conformado por obras propias de sus ayudantes y el quinto correspondería a los lienzos de vulgares imitadores³.

En relación con lo anterior actualmente se conocen muchas versiones de *San Francisco meditando con una calavera* salidas del obrador de Zurbarán, así como innumerables copias, existiendo a su vez ejemplares de cuerpo entero y de más de medio cuerpo. A este último formato pertenece el lienzo que damos a conocer aquí (1'02 m. x 0'82 m.), localizado en una colección particular portuguesa. Este tipo de obras formaban parte de series de santos fundadores de órdenes religiosas, de ordinario integradas por cuadros que representaban a figuras como San Agustín, San Ignacio de Loyola, Santo Domingo de Guzmán o el propio santo de Asís entre otros. Su destino preferente fue el comercio americano, donde fueron muy demandados por conventos y templos con una clara intención evangelizadora, representando a los santos con los atributos que les eran propios. De hecho, Zurbarán fue un pintor especialmente dotado para trasladar al lienzo los valores e ideales religiosos, aparte de ser sumamente persuasivo gracias a su marcado realismo en los personajes y los objetos, todo lo cual le permitía llegar fácilmente al espectador. Hoy día hay varias series en el Nuevo Continente, mientras que en España tan solo se tiene constancia de una, la correspondiente al convento de las Capuchinas de Castellón de la Plana⁴, de la que ya se hizo eco Ponz en 1788 en el duodécimo tomo de su *Viaje de España*. Este ciclo también incorpora un *San Francisco meditando con una calavera* de cuerpo entero, cuyo fondo tiene manifiesto parecido con el de la mayoría de las obras que recogemos en el presente texto, incluido el lienzo que damos a conocer, pero se separa de todos ellos por la circunstancia de que el santo lleva la cogulla calada, mientras que en el resto tiene la testa descubierta.

¹ Muchos especialistas se han referido y han denunciado la problemática de las abundantísimas atribuciones que hoy no se mantienen, así como el conocimiento todavía escaso del obrador de Zurbarán en cuanto a la identidad de todos sus integrantes y la labor de los mismos. Entre otros muchos cabe citar las aportaciones de Odile Delenda y Enrique Valdivielso a esta cuestión. DELENDA, Odile, (con la colaboración de ROS, Almudena), *Zurbarán. Los conjuntos y el obrador*, vol. II, Madrid, Fundación de Arte Hispánico, 2010 y VALDIVIELSO, Enrique, "La herencia sevillana de Zurbarán", en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (director), *Zurbarán ante su centenario (1598-1998). Seminario de Historia del Arte*, Fundación Duques de Soria - Universidad de Valladolid, Salamanca, 1999, pp 161-175.

² NAVARRETE PRIETO, Benito, "Santas de Zurbarán: Devoción y persuasión", en VV.AA, *Santas de Zurbarán: Devoción y persuasión*, Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes, 2013, p 25.

³ CATURLA, María Luisa, "Francisco de Zurbarán", en VV.AA, *Zurbarán*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1953, p 47.

⁴ Vid. una minuciosa bibliografía sobre esta serie del Convento de las Capuchinas de Castellón de la Plana en NAVARRETE, Benito, "Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo", en NAVARRETE, Benito (con la colaboración de DELENDA, Odile), *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*, México, Museo Nacional de San Carlos, 1999, p 47.

Cronológicamente, estos cuadros han sido datados en las décadas de los años cuarenta y cincuenta del siglo XVII, dentro de la etapa final del maestro extremeño, cuando decayeron los grandes encargos. Por el contrario, por entonces se desarrolló el mercado americano, con una gran demanda que propició una febril actividad en el obrador del artista de Fuente de Cantos y una producción cuasi industrial⁵, proliferando precisamente ese tipo de obras. Estas últimas tendieron a una estandarización de los tamaños, aparte de por lo general estar presididas por una única figura, constatándose igualmente una repetición en los temas. Todo ello era consecuencia del deseo de agilizar y facilitar el trabajo de los oficiales y en última instancia de abaratar costes, aunque en parte también vino propiciado por las condiciones en las que eran enviadas a América, ya que, como puso de manifiesto Serrera, normalmente eran dispuestas sin bastidor, enrolladas y colocadas en cajones, a cuyas dimensiones se solían adecuar por razones prácticas, de ahí la homogeneidad de las medidas⁶.

También se conservan cuadros independientes de calidad de algunos de los santos que conforman esos ciclos. En opinión de los especialistas se trata de obras ejecutadas por Zurbarán y más tarde recreadas por sus discípulos e incluso copiadas con más o menos acierto por artistas ajenos a su obrador. Este es el caso del cabeza de serie del ejemplar que sacamos a la luz, aunque se da por hecho que en esta ocasión el posible original del pintor de Fuente de Cantos no ha llegado hasta nosotros. Ese modelo príncipe sería una obra de los últimos años del maestro que por entonces ya habría asimilado los nuevos postulados barrocos que trajeron consigo el abandono del tenebrismo más ortodoxo, proceso que fue en paralelo a la disminución del carácter escultórico de las figuras. Todo lo cual se tradujo en una mayor delicadeza, aspecto este último especialmente palmario en sus obras tardías presididas por el santo de Asís como bien analizó Pérez Sánchez⁷.

De este prototipo, como queda dicho, hay versiones que representan a San Francisco de cuerpo entero y otras de más de medio cuerpo, estas

últimas serían seguramente cuadros de devoción privada que también fueron muy solicitados en su momento. Ambas soluciones ofrecen una imagen del fundador de la orden franciscana extremadamente enjuto, con rostro demacrado y huesudo, canon alargado, tez morena y grandes manos de largos dedos. Por lo demás aparece de pie, dispuesto de tres cuartos de perfil y ligeramente inclinado, en actitud contemplativa y piadosa, concentrando su atención en la calavera que porta entre sus manos, reflexionando sobre la muerte. La indumentaria responde al hábito de la orden de los frailes menores capuchinos, rama independiente de los franciscanos desde 1525. Corresponde al sayal que vestía San Francisco cuando se apareció a fray Mateo de Bassi, fundador de los primeros, una sencilla túnica de color amarronado, con el capirote puntiagudo unido directamente al sayal, ceñida a la cintura por un cordón normalmente con tres nudos en alusión a los votos propios de estos religiosos, pobreza, obediencia y caridad. Por lo demás, el traje talar suele aparecer remendado con evidentes muestras de deterioro por el uso continuado.

En cuanto al fondo, el santo destaca sobre un paisaje de gusto flamenco, inspirado en grabados nórdicos, recurso frecuente en el obrador de Zurbarán, sobre todo en los cuadros con un único personaje y en las épocas en las que recibió muchos encargos, pues, entre otras cosas, era una solución que permitía agilizar el trabajo. En su caso lo usual era la mezcolanza de detalles de diferentes originales, con lo que el resultado era una composición nueva. Los especialistas dan por hecho que esta labor correría a cargo del propio artista que dibujaría los correspondientes esquemas que ulteriormente repetirían sus discípulos⁸. En la presente obra se trata de un celaje salpicado de amplios nubarrones y un barranco

⁵ Acertada expresión de Juan José Junquera Mato. JUNQUERA MATO, Juan José, "Zurbarán y América", en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (director), *Zurbarán ante su centenario*, cit., p. 148.

⁶ SERRERA, Juan Miguel, "Zurbarán y América", en VV.AA., *Zurbarán*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 69-70.

⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, "El último Zurbarán", en VV.AA., *Zurbarán la etapa final: 1650-1664*, Bilbao, BBK, 2000, p. 21

⁸ Benito Navarrete se ha referido y ha hecho muchas aportaciones sobre esta faceta de la obra de Zurbarán en diversas publicaciones, incluida su tesis doctoral, aparte de recoger las contribuciones de otros especialistas a este campo. En este sentido vid. entre otras NAVARRETE PRIETO, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998. NAVARRETE PRIETO, Benito, "La mecánica de trabajo en el Obrador de Zurbarán", en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (director), *Zurbarán ante su centenario*, cit., pp. 115-145. NAVARRETE PRIETO, Benito, "Zurbarán cómo compuso sus principales cuadros", en VV.AA., *Zurbarán IV Centenario*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1998, pp. 53-67. NAVARRETE PRIETO, Benito, "Sobre la agudeza, el ingenio y la copia: Zurbarán, creador de imágenes sagradas", en DELENDA, Odile (comisaria), *Zurbarán una nueva mirada*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2015, pp. 45-51.

de aspecto rocoso, donde es perceptible una pequeña cabaña que ejemplifica las construcciones a las que en varias ocasiones se retiraron el propio San Francisco y algunos de sus compañeros para dedicarse a la vida eremítica y donde finalmente el fundador de la orden franciscana recibiría los estigmas de la Pasión de Cristo en manos, pies y costado. No obstante, la figura no se integra plenamente en el entorno natural que lo envuelve, rasgo también habitual en la pintura del maestro de Fuente de Cantos y, por ende, de sus discípulos, puesto que, como ha recogido la historiografía el pintor se centra en el primer plano, mientras que los fondos se limitan en su caso a una especie de *telón de teatro*, acertada expresión de Peter Cherry⁹. Con independencia de los aspectos propios de la factura, modelado, color, pincelada, etc., a nivel de composición las principales diferencias entre las distintas versiones salidas del obrador del maestro extremeño y las innumerables copias corresponden precisamente al paisaje sobre el que se recorta el santo.

Entre los lienzos conocidos de cuerpo entero del modelo que nos ocupa, todos ellos considerados por los especialistas piezas del obrador de Zurbarán, el de más calidad es el que actualmente forma parte de la colección Cristóbal Gabarrón de Valladolid (1'80 m. x 1'08 m.)¹⁰ que destaca a nivel de composición por la riqueza del paisaje sobre el que destaca el protagonista. En este caso incluye en la parte baja un pequeño curso fluvial, atravesado por un modesto puente que conduce a una humilde cabaña, mientras que frondosos árboles y matorrales delimitan ambas riberas. Todo ello, dispuesto en fuga oblicuamente con una perspectiva muy acentuada con intención de potenciar la profundidad, configura un fondo un tanto bucólico y casi pintoresco no exento de la simbología característica de estos cuadros, entre otras co-

sas, por lo que queda dicho sobre la rústica construcción. Digno de mención es el hecho de que el habitual pico rocoso, que flanquea al fundador de la orden franciscana por su lado izquierdo en la mayoría de las versiones, aquí ha sido sustituido por un esbelto árbol. Aparte de la riqueza del fondo, esta obra sobresale por la captación de la luz sobre las distintas superficies mediante ligeras pinceladas¹¹.

Por el contrario, el paisaje es más simple en los ejemplares del Convento de la Buena Muerte o de San Camilo de Lelis de Lima (Perú) (1'92 m. x 1'09 m.)¹² y el desaparecido durante la Guerra Civil española, concretamente el 18 de junio de 1936, en la iglesia de San Bartolomé de la localidad onubense de Villalba del Alcor (¿1'73 m. x 1 m.?)¹³, obra de la que se conserva una buena fotografía en el Instituto Amatller de Barcelona¹⁴. En efecto estos dos lienzos carecen de ría-

⁹ CHERRY, Peter, "La formación de los pintores en los talleres sevillanos", en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Zurbarán ante su centenario*, cit., p. 54.

¹⁰ Fue adquirido en subasta pública en 1989. Muchos estudiosos se han hecho eco de esta obra que a mediados del siglo XIX pertenecía a la Galería española que el rey Luis Felipe de Orleans instaló en el Museo del Louvre durante su reinado. En 1853 fue subastada junto con el resto de la colectánea del monarca, fallecido en 1850, dos años después de ser derrocado del trono. Desde entonces la obra pasó por numerosas colecciones privadas europeas y americanas hasta engrosar la de Cristóbal Gabarrón. Vid. una lista de los sucesivos propietarios y ventas de este cuadro en DELENDA, Odile (con la colaboración de ROS, Almudena), *Zurbarán. Los conjuntos*, pp. 424-425.

¹¹ Como bibliografía específica de este cuadro, vid. PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Estudio de la Colección de Arte Religioso de la Fundación Cristóbal Gabarrón", en *Lope de Vega o la Espiritualidad*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997, pp. 186-187. No obstante, se trata de un lienzo recogido en numerosas monografías del pintor extremeño, siendo varios los especialistas que han puesto el acento en la calidad de esta pieza. En este sentido es significativo NAVARRETE, Benito, "Zurbarán y su obrador", cit., p. 102.

¹² Forma parte de una serie de santos fundadores, que dio a conocer el Marqués de Lozoya en la revista *Archivo Español de Arte* en 1943. Actualmente está integrada por trece lienzos, pero en origen estaba compuesta por treinta. Han sido numerosos los estudiosos que se han referido a estos cuadros que en fecha todavía reciente Odile Delenda ha atribuido, si bien con cierta "prudencia", a Bernabé de Ayala (c. 1600-después de 1675) o a su obrador. Este último fue uno de los principales colaboradores de Zurbarán durante su última etapa sevillana (1650-1658) y, tras la partida del maestro a Madrid, prolongó su estilo en la capital hispalense. DELENDA, Odile (con la colaboración de ROS, Almudena), *Zurbarán. Los conjuntos*, cit., pp. 341-364. DELENDA, Odile, "Bernabé de Ayala (Sevilla, vers 1620/1625-après 1675). Un élève de Francisco Zurbarán", en *Les Cahiers d'Histoire de l'art*, 9, Roma, 2011, p. 29 y LOZOYA (Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de), "Zurbarán en el Perú", en *AEA*, XVI, Madrid, 1946, pp. 1-6.

¹³ Odile Delenda es la única estudiosa que ha aportado medidas de este cuadro, si bien introduciendo una interrogación, por lo que no pueden ser tomadas como definitivas. DELENDA, Odile (con la colaboración de ROS, Almudena), *Zurbarán. Los conjuntos*, cit., p. 425.

¹⁴ Esta obra no ha estado exenta de polémica, pues, aunque varios autores han recogido que fue destruida en los altercados del comienzo de la Guerra Civil, la aparición de un cuadro con una escena similar en una colección particular de Jerez de la Frontera (Cádiz) a comienzos de los años sesenta, suscitó dudas de si se trataba del que antaño decoró la iglesia de Villalba del Alcor. Por entonces varios testigos presenciales de aquellos hechos vandálicos manifestaron que en realidad el lienzo no fue

chuelo, al tiempo que adolecen de menos profundidad y menos detallismo, aunque, a diferencia de lo que ocurre en la anterior obra, la característica mole rocosa es perceptible en la parte derecha de la pintura.

Existe un cuarto lienzo de formato de cuerpo entero que dio a conocer el historiador argentino Héctor Schenone en 1951¹⁵. Por entonces se hallaba en la Casa de Jesús del Gran Poder de Sucre (Bolivia), hoy, junto con un Santo Domingo perteneciente a la misma serie, forma parte de los fondos del Museo de Arte Colonial de Charcas de esa misma ciudad, actualmente dependiente de la Universidad Mayor, Real, Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca, aunque la pinacoteca continúa instalada en la citada Casa de Jesús del Gran Poder. El paisaje entronca con los ejemplares de Lima y Villalba del Alcor, careciendo de la precisión y la sugestión de las composiciones de este tipo de las auténticas obras del maestro de Fuente de Cantos. No obstante en este cuadro boliviano también son palmarias las diferencias con respecto a los dos anteriores en lo tocante a la figura propiamente dicha, concretamente en la cabellera

destruido en los referidos incidentes sino sustraído del templo, tras ser recortado para arrancarlo del marco. El ejemplar hallado a comienzos de los sesenta, cuyas medidas eran 1'86 m. x 1'24 m., había sido recrecido en todo su contorno, fue intervenido judicialmente y depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla en junio de 1963. En esa fecha varios especialistas señalaron que se trataba de una pieza del obrador del pintor extremeño. Está polémica quedó registrada en la prensa de la época. En este sentido vid. "El juzgado de instrucción decreta la intervención de un cuadro", *ABC*, jueves 27 de junio de 1963, pp 55 y 56; "Ha sido depositado judicialmente en Sevilla un cuadro atribuido a Zurbarán", *ABC*, viernes 28 de junio de 1963, p 45 y "Las diligencias sobre el cuadro depositado en el Museo pasan al Juzgado de La Palma", *ABC*, 2 de julio 1963, p 33.

En relación con lo anterior en 1963 Ramón Torres Martín se hizo eco de una obra localizada en Jerez de la Frontera, aunque no reprodujo imagen de la misma. Entendemos que se trataba de la que con esa procedencia por esas mismas fechas apareció en el comercio de antigüedades de la capital hispalense. La trayectoria posterior de este cuadro no está clara, si bien algún investigador ha lanzado la interrogante de que probablemente se halle en la propia capital sevillana en poder de particulares. Con respecto a esto hay que aclarar que simultáneamente Torres Martín aludió al lienzo de idéntico tema "destruido en 1936", de manera que implícitamente reconoció que se trataba de dos cuadros diferentes, uno el de Villalba del Alcor y el otro el localizado en Jerez de la Frontera. TORRES MARTÍN, Ramón, *Zurbarán, el pintor gótico del siglo XVII*, Sevilla, Gráficas del Sur, p 230.

¹⁵ SCHENONE, Héctor, "Pinturas zurbaranescas y esculturas de escuela sevillana en Sucre, Bolivia", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, 4, 1951, p 79.

y el hábito, al tiempo que se caracteriza por una gran dureza en el dibujo.

Con estos tres últimos lienzos y, por ende, con el modelo príncipe correspondiente es con el que guarda relación la pieza que perteneció a la colección de la familia Correia Ayres de Campos que protagoniza el presente artículo (Fig. 1).

Del formato de este cuadro que analizamos en primicia en estas páginas, los dos tomos del concluyente estudio de Odile Delenda sobre el artista de Fuente de Cantos y su obrador, impresos en 2009 y 2010 respectivamente, incluyen cuatro versiones, tres de las cuales, actualmente en paradero desconocido, están consideradas meras copias por esta reputada zurbaranista¹⁶. Ninguna corresponde al lienzo que damos a conocer en estas páginas. Una de ellas (1'02 m. x 0'77 m.) salió a subasta en Londres en 1984, aunque no fue vendida; otra (1'08 m. x 0'84 m.) fue rematada en Zurich en 2003, mientras que la tercera perteneció a la colección del pintor sevillano Gustavo Gallardo Ruiz (1891-1971)¹⁷. Por último está el ejemplar (1'01 m. x 0'81 m.) que formó parte de la colectánea de José Gestoso y Pérez (1852-1917), al que nos referiremos en detalle más adelante por su parecido con el lienzo que nos ocupa, catalogado por Delenda como réplica del obrador de Zurbarán y en su opinión probablemente el mejor de la serie de los lienzos de este tipo conocidos hasta ahora. Por lo demás, ninguna de estas obras ha formado parte de exposición alguna¹⁸.

A mediados del siglo XIX, la versión que sacamos a la luz en el presente artículo pertenecía a Juan Correia Ayres de Campos (1817-1891), si bien parece que se encontraba en poder de su familia desde tiempo atrás, aunque no podemos precisar la fecha concreta¹⁹. Natural de Lisboa, estudió la carrera de Derecho en la Universidad de

¹⁶ DELEND, Odile (con la colaboración de ROS, Almudena), *Zurbarán. Los conjuntos*, cit., pp 424. Hay que aclarar que las opiniones vertidas sobre estas cuatro obras han sido hechas a partir de fotografías, toda vez que los cuadros en cuestión están en paradero desconocido y por tanto los especialistas que han aludido a ellos en las últimas décadas, al igual que nosotros, no han podido analizarlos de primera mano.

¹⁷ Revisada toda la bibliografía que se ha hecho eco de este cuadro, indicamos que ningún título ha incluido las medidas de este lienzo, cuya situación actual se desconoce.

¹⁸ DELEND, Odile (con la colaboración de ROS, Almudena), *Zurbarán. Los conjuntos*, cit., pp 423-424.

¹⁹ Testimonio de los actuales propietarios del lienzo a quienes desde estas líneas agradezco la oportunidad que me han brindado de estudiar y dar a conocer esta obra. Hago extensiva mi gratitud a Arménio Diniz dos Santos por su interés y constante ayuda durante la realización de la presente investigación.

Coimbra, ciudad en la que residió y ejerció como jurista. Además fue diputado en varias legislaturas. Fue un reputado bibliófilo, que a lo largo de su vida reunió una importante biblioteca, así como una valiosa colección de arte y numismática. También fue arqueólogo e investigador y publicó diversos trabajos sobre excavaciones y temas de historia, llegando a ser director del Museo Arqueológico del Instituto de Coimbra²⁰, donde de hecho impulsó la sección de arqueología²¹.

Tras su fallecimiento la colectánea fue heredada por su hijo, Juan María Correia Ayres de Campos (1842-1920), quien la incrementó notablemente. Este último obtuvo la licenciatura de Derecho en la Universidad de Coimbra, su ciudad natal, en 1875 y ulteriormente desarrolló una activa carrera política. Fue el responsable del Partido Regeneracionista de la Ciudad del Mondego y diputado en varias legislaturas en la última década del siglo XIX, integrando las comisiones de Administración Pública, Comercio y Artes, así como de Estadística. Finalmente, entre 1893-1895, fue alcalde de Coimbra, período en el que acometió numerosas obras de infraestructura recibiendo varias condecoraciones y distinciones a lo largo de su vida. Casado con María Amelia de Sande Magalhaes Mexia Viera da Mota (1859-1938), con quien tuvo cuatro hijos, fue ennoblecido en 1901 por el rey Carlos I de Portugal (1863-1908), quien le otorgó el título de Conde de Ameal, nombre del conde de las afueras de Coimbra donde había nacido el abuelo del aristócrata, Benito Correia Ayres de Campos (1788-1872). Significativamente escogió como divisa para su escudo el lema *El arte por encima de todo*, dejando constancia de este modo de sus inclinaciones. En este período la colección decoró la residencia familiar en la Rua da Sofia de Coimbra, que actualmente es la sede del Palacio de Justicia²² de esta localidad

lusa. Se trata del antiguo Colegio de Santo Tomás del Alma Mater de esa ciudad, vinculado a los dominicos, que fue proyectado por el arquitecto Diego del Castillo en 1549, en el solar donde previamente existía un convento de la citada orden. En 1882, el inmueble fue adquirido y reformado por la familia que nos ocupa para convertirlo en su vivienda. Estas obras corrieron a cargo del arquitecto Silva Pinto quien, entre otras cosas, conservó el primitivo patio del siglo XVI, así como la fachada principal²³.

Por decisión de su viuda y herederos, en 1921, un año después de la muerte de Juan María Ayres de Campos, la colección de obras de arte, incluido el lienzo que nos ocupa, salió a la venta pública en la que pasa por ser la subasta de arte más importante llevada a cabo en Portugal en el siglo XX. Museos de la importancia del Louvre y el British Museum enviaron representantes a la puja al objeto de intentar adquirir algunas obras²⁴. La venta tuvo lugar en la propia residencia familiar, en cuyas dependencias se distribuyeron las 2.019 piezas de la colectánea, agrupadas en las diferentes estancias en función de su naturaleza, las escuelas artísticas o por afinidad temática. Del catálogo de la subasta, escrito en francés y portugués, se desprende que salieron al mercado cuadros, esculturas, cerámicas, porcelanas, grabados, diferentes muebles, incluidos algunos bargueños, relojes, etc. Por lo que atañe a la pintura formaban parte de la colección tablas góticas, así como obras renacentistas, barrocas y decimonónicas de las escuelas italiana, francesa, flamenca, holandesa, española y portuguesa. En este sentido, la introducción de la citada publicación señalaba que estaban representadas figuras de la talla de Rubens, Teniers, Rembrandt, Greuze, Goya, Murillo, Ribera, Zurbarán, Fortuny, Guido Reni, etc.²⁵, aunque el coleccionista tuvo una gran predilección por la producción de Salvatore Rosa y los pintores del Realismo francés que también formaban parte de su colección. Si bien Correia Ayres de Campos adquirió muchas obras de arte a partir de los años 80 de la centuria decimonónica que incrementaron el ya de por sí importante conjunto heredado de su progenitor, lo cierto es que aumen-

²⁰ Los datos biográficos de la familia Correia Ayres de Campos, mientras no indiquemos lo contrario, proceden de ALMEIDA, Paulo Duarte, "Heráldica funeraria nos cimiterios de Coimbra III", en *Revista Lusófona de Genealogia e Heráldica*, 4, Oporto, 2011, pp 125-136 y ANDRADE, Antonio Alberto Banha de, "Conde do Ameal", en *Enciclopedia Luso-Brasileira*, vol V, Lisboa, Editorial Verbo, 1965, p 402.

²¹ SOUSA, Alberto y SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *Vente d'objects d'art. Collections Comte de Ameal. Catálogo descriptif*, Lisboa, Empresa de Móveis, 1921, p 8.

²² A comienzos de la década de los años veinte del siglo pasado, tras la muerte de Juan María Correia Ayres de Campos, la residencia fue vendida a un particular quien poco después hizo lo propio y lo transfirió al Ministerio de Justicia para convertirlo en sede del Tribunal de Justicia después de la consiguiente reforma.

²³ Con respecto a este edificio vid. NUNES, Antonio, *A espada e a balança: o Palácio da Justiça de Coimbra*, Lisboa, Ministério de Justicia, 2000.

²⁴ Concretamente el Louvre adquirió varias piezas de cerámica hispanomusulmana.

²⁵ Evidentemente muchas de estas adscripciones eran erróneas, pero a juzgar por las imágenes y el texto del catálogo de la subasta se trataba de un conjunto de obras muy valioso.



Fig. 1. "San Francisco meditando con una calavera" (1'02 m. x 0'82 m.). Obrador de Zurbarán. Colección particular (Portugal).

tó notablemente su colectánea tras la supresión de los monasterios y órdenes religiosas en Portugal con la proclamación de la República en 1910 y la consiguiente subasta de bienes eclesiásticos. A partir de entonces compró muchas piezas medievales y renacentistas provenientes de antiguos cenobios.

²⁶ Sobre esta importante biblioteca vid. SEQUEIRA, Gustavo de Matos y SANTOS, José dos, *Catálogo da notável e preciosa livraria que foi do ilustre bibliófilo conimbricense*

De esa primera venta de 1921 quedaron excluidas la biblioteca, que contaba con importantes libros de gran valor, aparte de incunables y manuscritos de relevancia²⁶, y la colección de numismática que salieron al mercado posteriormente, siendo vendida la primera por lotes.

conde do Ameal (João Correia Ayres de Campos), Oporto, Sociedade da Papelaria, 1924, s.p.

Pese a que, como acabamos de decir, la introducción al catálogo de la subasta señalaba la presencia de cuadros de Zurbarán, sin embargo en la ficha del lienzo que sacamos a la luz, a la que correspondió el número 725, no figuraba el nombre del pintor de Fuente de Cantos con toda certeza por no ser obra autógrafa. Por el contrario en ese volumen fue recogido sin atribución alguna bajo el título de *San Francisco*, aclarando el soporte -lienzo- y las medidas -1'02 m. x 0'82 m.-. En dicha publicación el cuadro tampoco fue reproducido permaneciendo inédito hasta hoy. Por otra parte, en el ejemplar que hemos manejado consta una anotación manuscrita que en parte podría esclarecer el que entendemos debió ser el posible precio de salida de la pieza, 60 escudos²⁷, si bien ignoramos la cantidad en que finalmente fue rematada. De cara a la venta pública, el lienzo quedó expuesto en el salón identificado con la letra F, donde se reunieron muchos cuadros de temática religiosa, principalmente de los períodos renacentista y barroco, aparte de piezas de porcelana, muchas de las cuales fueron etiquetadas como chinas y japonesas²⁸.

En dicha subasta, la obra fue adquirida por Luisa de Bourbon Furtado (1870-1964), dándose la circunstancia de que ulteriormente este linaje entroncó con el del anterior propietario vía matrimonio, de manera que actualmente pertenece a descendientes de ambos.

Hoy día el cuadro está muy oscurecido por sucesivos barnices y claramente necesita una limpieza que, cuando se lleve a cabo, permitirá sacar conclusiones más contundentes y captar con más precisión los detalles, matices de color, etc. Por lo demás, presenta un pequeño desgarró justo encima de la calavera.

Dentro de lo que como venimos viendo es lo habitual en este tipo de lienzos, en este caso la figura de San Francisco se caracteriza por una extrema delgadez y esbeltez, un rostro famélico de aspecto enfermizo y de tez morena, nariz fina y afilada con incipiente caballete, potenciado por la disposición del santo de tres cuartos de perfil, pómulos pronunciados, cejas pobladas y rectas, aunque descendentes hacia la parte exterior, órbitas oculares muy profundas, ojeras muy marcadas, boca cerrada, poblada barba, que cubre la zona del mentón y el bigote, y cuero cabelludo con una notable alopecia en la cima de la cabeza. Todo lo cual genera una fisonomía muy naturalista, consigui-

da mediante delicadas pinceladas (Fig. 2). El santo concentra su atención en la calavera que porta entre sus manos, que tiene una acusada volumetría y un cromatismo resplandeciente, aparte de haber sido ejecutada con gran detallismo y verismo. La expresión del protagonista no resulta tan intensa y arrebatada como ocurre en las grandes obras de Zurbarán, pero en cualquier caso es una figura severa y completamente absorta en la que se aprecia una emoción contenida.

Las manos son grandes, llamando en este ejemplar la atención el minucioso tratamiento del pulgar, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de las versiones conocidas, aunque en el resto de los dedos no se aprecia la misma precisión. Aquí el tipo de pincelada coincide con las desplegadas en el rostro y el propio cráneo, sirviendo igualmente el juego de luces para incrementar la impresión de volumen (Fig. 3).

La indumentaria también es la común, es decir, el sencillo hábito franciscano, en el que son visibles los remiendos, especialmente como consecuencia de una costura a la altura del pecho. Lo último genera una especie de canesú en el sayal, solución perceptible en otros lienzos similares. Es reseñable la potente estructura de la capucha, sobre todo en su embocadura, que, pese a caer sobre la espalda de la figura, ofrece una marcada plasticidad. Los frunces verticales en la zona del tronco contribuyen a ahuecar la tela, al igual que ocurre en la manga, según una receta recurrente en el pintor extremeño, adoptada por parte de su obrador, aunque en esta ocasión los pliegues y dobleces no estén descritos con la misma habilidad que se percibe en las obras de Zurbarán. Asimismo las telas no caen con la fuerza propia de un tejido de lana, a diferencia de lo característico en el artista de Fuente de Cantos. Pese a que la impresión de fruncido es evidente, no se aprecia con claridad el característico cordón de tres nudos que permite ajustar el traje talar, aunque tal vez una limpieza lo saque a la luz o por lo menos lo permita vislumbrar, toda vez que el cíngulo sí forma parte del ropaje del santo en las aludidas versiones de cuerpo entero de la colección de Cristóbal Gabarrón, Convento de la Buena Muerte de Lima y el desaparecido de la iglesia de San Bartolomé de Villalba del Alcor. De todos modos, la gama de matices marrones de la túnica, que se entremezclan con grises y pardos, es más que notable, al igual que ocurre con las carnaciones del rostro y la mano, así como en los tonos del celaje. En este sentido, el cromatismo del lienzo, especialmente brillante en la calavera y las carnaciones, es ciertamente loable, cuestión que es manifiesta, pese a que el cuadro,

²⁷ SOUSA, Alberto y SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *Vente d'objects d'art*, cit., p 51.

²⁸ SOUSA, Alberto y SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *Vente d'objects d'art*, cit., pp 50-52.



Fig. 2. Detalle de "San Francisco meditando con una calavera" (1'02 m. x 0'82 m.). Obrador de Zurbarán. Colección particular (Portugal).

como queda dicho, está muy oscurecido por antiguos barnices. Por lo demás el sayal está ejecutado con el mismo tipo de trazos y toques ligeros arriba señalados, al tiempo que unas ligerísimas y decididas pinceladas perfilan con nitidez todo el contorno de la figura que de este modo queda perfectamente deslindada del entorno natural que la envuelve.

Como es norma en la mayoría de las versiones de este tipo de cuadros, San Francisco se recorta sobre la garganta de Sassi di Maloloco del Monte Subasio del municipio de Asís, paraje especialmente escarpado, delimitado, de una parte, por un agudo pico que dibuja una vertical, que sobresale por detrás de la espalda del santo, mientras que en el flanco contrario destaca la modesta cabaña erigida con piedras y ramas. En definitiva corresponde a un tipo de composición que Guinard denominó *paisajes bastidores*²⁹, solución recurrente, por otra parte, en los

cuadros de fundadores de órdenes religiosas del pintor de Fuente de Cantos que de ordinario aparecen flanqueados por árboles, montañas más o menos escarpadas, diferentes edificios, etc. La pequeña construcción claramente evoca, como hemos adelantado, las arquitecturas en las que gustaban recluirse el propio santo y varios de sus compañeros para dedicarse al ayuno y la oración en esa zona de las estribaciones de los Apeninos. Esa parte de la composición sugiere cierta búsqueda de profundidad con una sabia distribución de la luz por la alternancia de zonas en sombra con otras iluminadas, resultando la gruta especialmente potenciada por una manifiesta claridad. Tanto este tratamiento lumínico como la abertura hacia el fondo y la disposición en esviaje son recursos frecuentes en este tipo de soluciones. El colorido de este entorno natural incluye marrones, pardos, grisáceos y verdes azulados con muchos matices.

A la consecución de la profundidad también contribuye el celaje nublado, que en esta versión está plagado de cúmulos de textura algodono-

²⁹ GUINARD, Paul, "¿Zurbarán pintor de paisajes?", en *Goya*, 64, Madrid, 1965, p. 210.

sa que se suceden escalonadamente imprimiendo cierto dinamismo. Esta zona del lienzo ofrece una notable riqueza cromática con gamas que abarcan tonos blanquecinos, dorados, grisáceos y azulados, todo lo cual deja poca superficie para el cielo abierto. Sin duda alguna esa variedad tonal, unida al tratamiento lumínico, contribuye a aumentar la notable sugestión poética del paisaje, aparte de aportar cierta delicadeza a la figura. En esta obra localizada en Portugal el pico rocoso, el barranco y la propia cabaña están resueltos con una técnica empastada y densa, por lo que el tratamiento de los detalles es manifiestamente menos minucioso que lo que ocurre en la aludida versión de cuerpo entero que actualmente engrosa la colección de Cristóbal Gabarrón. No obstante, las zonas de profundos empastes, claramente preponderantes en esta parte del cuadro, alternan con segmentos ejecutados con pinceladas más ligeras y traslúcidas.

Por último, un detenido análisis de la técnica de ejecución de la obra induce a concluir que en ella intervino un único artífice que en este caso demostró una indudable pericia con los pinceles.

El *San Francisco meditando con una calavera* que damos a conocer en estas páginas guarda, como hemos adelantado, un evidente parecido con el lienzo del mismo tema, formato y composición que a finales del siglo XIX pertenecía a la colección de José Gestoso. Esta obra fue sacada a la luz por el historiador alemán Hugo Kehrer en la monografía que publicó sobre Zurbarán en 1918, un año después de la muerte del propietario, aunque seguramente el investigador cotejó la información en vida del mismo. No obstante, no aportó información sobre la posible procedencia del lienzo, al tiempo que solo citó los apellidos del que por entonces era su dueño, prescindiendo del nombre de pila³⁰. Este último fue una figura relevante de la cultura sevillana de finales del siglo XIX y principios del XX. Escritor, historiador, arqueólogo y ceramista, fue autor de más de un centenar de publicaciones, entre las que destacan *Sevilla monumental y artística* (tres tomos publicados entre 1890 y 1892), *Ensayo de un diccionario de los artistas que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII inclusive* (tres tomos publicados entre 1899 y 1909), *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla* (1912), etc. Aparte fue coleccionista de obras de arte, además de libros, documentos, fotografías y sobre

todo cerámica. En este sentido, después de su óbito una parte de la colectánea pasó por donación al Museo de Bellas Artes de Sevilla³¹ y el resto se repartió entre sus tres hijas, estando actualmente dispersa entre sus descendientes. No obstante, un importante lote se perdió como consecuencia de los avatares de la Guerra Civil en Madrid, donde por entonces residía una de las herederas del personaje. Por lo que atañe específicamente a la pintura poseyó una treintena de obras, algunas atribuidas a maestros de nuestro Siglo de Oro como Herrera el Viejo y Pedro Bocabegra, aparte de la que nos ocupa aquí. Se da la circunstancia de que en su condición de investigador Gestoso sacó a la luz varios documentos inéditos del Archivo de Indias y del de Protocolos Notariales relativos a Zurbarán, entre otros, el singular reclamo del Cabildo de Sevilla que llevó al maestro extremeño a abandonar el municipio pacense de Llerena y afincarse en la capital hispalense en 1629³². También fue vicepresidente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, miembro de la Real Academia Sevillana de las Buenas Letras y

³¹ En 1917, el propio Gestoso donó al Museo de Bellas Artes de Sevilla un retrato suyo, pintado por Gonzalo Bilbao (1860-1938) tres años antes, que en principio estaba destinado a la galería de retratos de la Escuela de Artes y Oficios de la misma ciudad. En 1932, catorce años después de la muerte de Gestoso, su viuda hizo otro legado testamentario a la citada pinacoteca compuesto en su mayor parte de artes decorativas, especialmente piezas de cerámica (azulejería y vajillas), así como metales (armas blancas y objetos de forja). Con respecto al aludido retrato vid. <http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/WEB-Domus/fichaCompleta.do?ninv=CE0351P&tvolver=busquedaSimple&tkgonzalo%20bilbao&tIng=es> (Consultado el 22 de julio de 2015). Agradezco igualmente la información aportada por el personal del Museo de Bellas Artes de Sevilla, especialmente por Ignacio Hermoso Romero, conservador del mismo.

³² Información aportada por Alfonso Pleguezuelo, catedrático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla y gran conocedor de la figura y la obra de Gestoso, a quien desde estas líneas testimonio mi gratitud. En relación con la biografía y la trayectoria de esta figura de la cultura sevillana de finales del siglo XIX y principios del XX vid. PLEGUEZUELO, Alfonso, "Presentación", en GESTOSO Y PÉREZ, José, *Historia de los Barros vidriados sevillanos. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1995, reedición del original de 1904, pp VII-XXIII.

³³ GESTOSO PÉREZ, José, *Ensayo de un diccionario de los artistas que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII inclusive*, T. II, Sevilla, Oficina de Andalucía Moderna, 1900, pp 124-125. Ese documento figura también incorporado en el apartado de Documentos de archivos del libro CATURLA, María Luisa, *Francisco de Zurbarán (Traducción, adaptación y aparato crítico por Odile Delenda)*, París, Wildenstein Institute, 1994, pp 287-326.

³⁰ KEHRER, Hugo, *Francisco de Zurbarán*, Munich, Hugo Schmidt Verlag, 1918, p 151 e ilustración 52.



Fig. 3. Detalle de "San Francisco meditando con una calavera" (1'02 m. x 0'82 m.). Obrador de Zurbarán. Colección particular (Portugal).

correspondiente de la Real Academia de la Historia y de la de San Fernando y formó parte de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de su provincia natal entre 1878 y 1917, dictaminando sobre la resolución de numerosos proyectos acometidos durante esos años. En su faceta de profesor de la Escuela de Artes e Industrias y Bellas Artes de la capital hispalense impulsó el estudio y los modelos de la cerámica sevillana del siglo XVI, que tanta importancia adquirieron a principios de la pasada centuria en paralelo al auge de la estética regionalista.

En la referida monografía Kehrer recogió el cuadro bajo el título de *San Francisco de Asís*, lo reprodujo a toda página, aportó las medidas de la obra, repetidas posteriormente por los estudiosos que se han hecho eco de este lienzo, los apellidos del propietario y la ubicación del lienzo en la residencia de Gestoso de la sevillana calle Gravina³⁴.

³⁴ En el catálogo consta Graviana, lo que sin duda es una errata. No obstante, este dato es muy valioso para concretar el propietario del cuadro por entonces, puesto que Gestoso vivió y murió en un inmueble de esta calle al que actualmente corresponde el nº 31. Este edificio ostenta una placa de cerámica que alude a esa circunstancia de la biografía del estudioso sevillano. Vid. [http://www.retablora-](http://www.retablora)

ceramico.net/bio_gestosoyperrezjose.htm (Consultado el 18 de julio de 2015).

Hasta donde sabemos fue Ramón Torres Martín quien en 1963 precisó el nombre de pila del dueño³⁵, dato del que, sin embargo, han prescindido algunos investigadores posteriormente. Previamente, en 1960, el zurbaranista Paul Guinard también se hizo eco de esta pieza, insistiendo en lo aportado por Kehrer. No obstante, añadió que por entonces el lienzo estaba en paradero desconocido, al tiempo que lo consideró una réplica del aludido cuadro de Villalba del Alcor, si bien con el fondo de paisaje simplificado y modificado³⁶. En esa relación con el aludido cuadro onubense se ratificó Tiziana Frati en los años setenta, limitándose casi a repetir lo afirmado por Guinard la década anterior³⁷, mientras que más recientemente Benito Navarrete en el catálogo de la exposición *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*, realizada con la colaboración de Odile Delenda, que

³⁵ TORRES MARTÍN, Ramón, *Zurbarán, el pintor*, cit., p 230.

³⁶ GUINARD, Paul, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, París, Les Editions du Temps, 1969, p 250.

³⁷ FRATI, Tiziana, *La obra pictórica completa de Zurbarán*, Barcelona-Madrid, Clásicos de Arte Noguer Rizzoli Editores, 1976, p 110. (Hemos manejado la versión española del original italiano de este libro, publicado en 1973).

fue presentada entre 1998 y 1999 en el Museo Municipal de Madrid, el de Bellas Artes de Valencia y el Nacional de San Carlos de México, volvió a encuadrarlo dentro del obrador del pintor de Fuente de Cantos³⁸. Finalmente en 2010, la propia Delenda en su, hoy por hoy, concluyente monografía sobre el artista que nos ocupa aportó nuevos datos de esta pieza, señalando que posteriormente estuvo en Cádiz en manos del anticuario Ricardo Pichardo Blázquez para pasar más tarde a Argentina como consecuencia de una herencia. En este sentido, la última localización conocida la sitúa en una colección particular bonaerense³⁹.

El parecido entre el cuadro que protagoniza el presente artículo y el que perteneció a Gestoso es innegable. Las similitudes son obvias en la representación y el tratamiento del fondo montañoso, incluido el pico rocoso, el desfiladero de la parte contraria, así como la cabaña y su entorno que en ambos casos están resueltos con técnica empastada. No ocurre lo mismo con el celaje que a nuestro juicio ofrece diferencias notables, siendo más destacado el del lienzo que hasta ahora ha permanecido inédito. Efectivamente, pese a la prudencia que impone la circunstancia de que, como los especialistas que en las últimas décadas se han referido a la obra antaño en la colección de ese historiador sevillano, partamos de las fotografías incluidas en las publicaciones previas, está bastante claro que el fondo nuboso ofrece menos variedad cromática y tiene menos matices, al tiempo que la textura de los nubarrones parece más planista. En cuanto a los rasgos fisonómicos del santo, el rostro es bastante parecido con similar calvicie, barba, etc., si bien el modelado y el tratamiento de las carnaciones de la pieza que sacamos a la luz están más conseguidos. Las manos, su colocación y acabado también contribuyen a estrechar la vinculación entre estas dos obras, ya que en ambas el pulgar y el índice de la mano izquierda están muy trabajados. Por otra parte hay coincidencias en el plegamiento y la disposición del hábito.

Lo dicho en el párrafo anterior refuerza el interés del cuadro que hasta ahora ha permanecido inédito, que por su calidad habría que catalogar como réplica del obrador de Zurbarán y muy probablemente el mejor de los ejemplares conocidos hoy día en lo concerniente a las ver-

siones de más de medio cuerpo de este tipo de San Francisco meditando con una calavera, toda vez que parece superior al que fuera de Gestoso. Así las cosas, correspondería a un lienzo encuadrable dentro del tercero de los cinco círculos establecidos por Caturla dentro del mundo zurbaranesco.

Por tanto esta obra lógicamente también es mucho mejor que las otras tres versiones del mismo formato recogidas por los especialistas en Zurbarán que, como adelantamos en las primeras páginas de este artículo, Delenda ya tildó como simples copias. De estas últimas sin duda la peor es la que perteneció a la colección del pintor Gustavo Gallardo, que, a tenor de lo recogido por el mentado Ramón Torres Martín en su libro *Zurbarán, el pintor gótico del siglo XVII* que incluye una imagen a toda página de la obra, así como un detalle de la misma, este investigador pudo analizar de primera mano a principios de la década de los años sesenta, cuando todavía estaba en manos del aludido artista sevillano. Este ejemplar sigue el mentado modelo de Villalba del Alcor, pero alterándolo y empobreciéndolo notablemente. De este modo, formalmente las diferencias con el resto son evidentes en lo tocante a la fisonomía de San Francisco, cuyo rostro es menos huesudo y definido, al tiempo que la nariz no resulta tan afilada y carece de caballete, mientras que los pómulos están poco pronunciados y la calvicie es más amplia. Todo lo anterior redonda en la impresión de una figura de más edad, aparte de carente de finura. Por otra parte, con la prudencia que impone la información de Torres respecto al mal estado de conservación y los numerosos repintes que presentaba⁴⁰, parece obvio que la factura general es más seca y plana, cuestión extensible asimismo a las telas y la calavera. Además en este ejemplar, al igual que en el que estuvo en venta en la casa de subastas Sotheby's de la capital del Reino Unido en 1984 y en el que fue vendido en Zurich en 2003, el paisaje tiene menos protagonismo que en los cuadros antaño pertenecieron a las colecciones de Correia Ayres de Campos y Gestoso, ya que, entre otras cosas, la cueva y el entorno rocoso que la rodea no aparecen recogidos, debido a que el encuadre escogido corresponde a un punto de vista más alto, de manera que en todos ellos hay más superficie de celaje sobre la cabeza del fundador de la orden franciscana.

³⁸ NAVARRETE PRIETO, Benito, "Zurbarán y su obrador", cit., pp 46-47.

³⁹ DELENDA, Odile (con la colaboración de ROS, Almudena), *Zurbarán. Los conjuntos*, cit. 423.

⁴⁰ TORRES MARTÍN, Ramón, *Zurbarán, el pintor*, cit., p 230.

En la versión que se intentó subastar en la citada firma londinense la figura del santo también parece ofrecer algunas pequeñas diferencias en los rasgos faciales, pues el rostro resulta igualmente más tosco y el caballete de la nariz más pronunciado, al tiempo que tiene el pelo ligeramente más largo. En cuanto al sayal, aunque adolece de un tratamiento menos esmerado y detallado, por el contrario tiene la novedad, a diferencia del resto de los ejemplares de más de medio cuerpo de los que nos hacemos eco, de que el rústico cordón, característico del hábito franciscano, es visible, cayendo por la parte izquierda del santo. En este sentido esta disposición también difiere de las mentadas versiones de cuerpo entero de la colección de Cristóbal Gabarrón y la iglesia San Bartolomé de Villalba del Alcor en las que el cíngulo aparece en el lado contrario.

Finalmente, la pieza vendida en Zurich en 2003 peca igualmente de una mayor pobreza en la plasmación de los nubarrones y en la gama cromática de esa parte de la tela y en general de menos precisión y definición. En cuanto al santo, el rostro también es duro y rígido y manifiesta como los anteriores un cierto envejecimiento, si bien el hábito es más detallista, pese a que no es perceptible la cuerda que lo frunce.

En cualquier caso es de esperar que una adecuada restauración del cuadro que saca a la luz este artículo le devuelva el esplendor que sin duda tuvo en origen y permita calibrar todos sus detalles de manera exhaustiva, aunque su calidad es innegable. Llegado ese momento tal vez sea más fácil vincularlo directamente a alguno de los discípulos de Zurbarán o a sus correspondientes obradores.

