

Sobre los «peregrinos de Emaus» de Zurbarán

I

Escribió Camón Aznar (1965) que «cada uno de los grandes cuadros de Zurbarán son universos completos, cerrados, que fijan e inmovilizan la atención y los pies». Y sorprende advertir que una de las obras más definitivamente zurbaranescas, «Cristo en Emaus» (Figura 1), excepcional para Lozoya, no haya recibido de otros estudiosos de Zurbarán el trato merecido, por «lamentable que sea su estado de conservación» al decir de Statsny. Perteneciente al Museo de Bellas Artes de San Carlos de México, nunca ha sido exhaustivamente estudiado. Son muchos los historiadores del arte que lo citan pero casi por alto; y constituye una muy significativa obra del extremeño. La literatura sobre el cuadro aparece abanderada por un trabajo de Revilla (1895) y otro de Angulo Íñiguez (1935-1936); hay otra excelente, pero sucinta, revisión de Claudie Resson (1988). Lo han mencionado, no meticulosamente estudiado, otros competentísimos maestros (Gaya Nuño, Soria, Bonet Correa, Pérez Sánchez, Gállego y Gudiol, Statsny, etc.).

Ya la primera vez que pude verlo me sorprendieron los detalles que considero fundamentales en una justa estimación de la técnica creadora del cuadro; y la cotejé en la réplica que hay en Madrid (Colección particular) (Figura 2). Tales detalles quizá no han sido advertidos por la costumbre de enjuiciar a través de fotografías lo antes visto directamente. Las pinturas de Zurbarán pierden en las reproducciones fotográficas todavía más que otras; y es natural que esto ocurra con los zurbaranes que están fuera de España, casi siempre vistos de pasada en visitas volanderas, y repensados más tarde. Aunque la fotografía permita conservar el recuerdo de lo que se ha mirado y pensado ante el original, esto con Zurbarán constituye un error.

Figura 3:
La mirada de Jesús en
el «Emaus» de Madrid



II

Para empezar, hay un dato que, a mi modesta manera de ver, da características específicas y llamativas al «Cristo en Emaus»: la mirada de Jesús, que en este cuadro adquiere una importancia primaria y que, por no ostentar llamativos daños restauradores, se mantiene como el pintor la pintó.

La mirada es el primer eslabón del ánimo, del afecto, de la contrariedad, del odio (Buber), y Ortega ha descrito toda clase de miradas: asténicas, limosneras, saturadas, aplomadas, juveniles, maduras, envejecidas, lascivas, soberbias, glaciales, luminosas, rectas, oblicuas, de soslayo, mínimas y máximas, etc. La mirada de los personajes pintados fuerza al espectador a comprender las vivencias circunstanciales de los retratados recogidas por el pintor, y permiten adivinar la personalidad y hasta entender el momento que éste atraviesa. Dijo Ortega que si «los ojos son las ventanas del alma», las miradas «son actos que vienen de dentro como pocos...», «vienen directas de la intimidad», y nos *desoledarizan*, es decir, nos sacan de la radical soledad de nuestras vidas para ponernos en contacto con la situación de los demás: respeto, humor, enemistad, afecto, etc. La mirada es una «externidad» que muestra una interioridad (Ortega, 1961). Por ese motivo, aunque por otro camino, D'Ors llamó a Goya «el pintor de las miradas».

Precisa Gállego en su libro *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, que en el barroco se inaugura un modo de mirar angustiado, místico e implorante; y en su libro sobre Zurbarán con Gudiol, recalca la mirada al cielo con los ojos en blanco, introducida por el Perugino, y las estáticas y estáticas, describiendo lo que es una verdadera retórica visual. Esta retórica es siempre vivencial y sensibiliza al espectador y al estudioso casi tanto como un acto convivido.

«El mirar es una actitud que el hombre de determinados círculos culturales debe a su conciencia», escribió Kokotschka refiriéndose a la mirada del observador. Pero si pensamos en lo que el pintor ha querido expresar (siguiendo a Gállego, a Clark, a Guichart-Meili, etc.), podemos ver en ella cosas mucho más profundas. Gállego por un lado y Baticle por otro han interpretado brillantemente la intención religiosa en las miradas de las pinturas de Zurbarán, y la última dice que Zurbarán busca la complicidad de los gestos y de las miradas en función de la historia que representa. En los «Emaus» de Zurbarán esto se aprecia con más elocuencia y silenciosa dignidad que en otras obras. La mirada al cielo con los ojos bien abiertos y la esclerótica a la vista denuncia claramente lo que Gállego llama la «Comunicación con Dios»; algo así como si Dios hubiera obligado a los monjes y santos zurbaranianos a permanecer en inmovilidad forzada o casi escultóricamente petrificados en una posición implorante.

Figura 2:
«Los peregrinos de
Emaus», Madrid,
colección particular



Figura 4:
Las manos de Jesús,
abriendo el pan?

