

y para los mayas la concha aparecía ligada a la idea de muerte, al reino de los muertos o mundo subterráneo (Eric J. Thomson); estaba, pues, enlazada con la idea de muerte, en el sentido de lo que dura el ser vivo, que la concha ocultaba (Breuil, Chevalier y otros), y estas interpretaciones pudieron llegar a conocimiento de Zurbarán a través de los intermediarios que desde 1638 comerciaban su pintura o de otros viajeros; sin olvidar que «lo que las pinturas significan para el público de su tiempo es cosa diferente» (Gállego).

III

Yo creía que sólo existían esos dos ejemplares del «Cristo en Emaus» de Zurbarán o de su taller; el de México, firmado y fechado, y cuya autenticidad está bien documentada, y el de Madrid, considerado por Lafuente, Guinard, Gudiol y Ressort como una réplica del primero. Ambos aparecen reproducidos en el libro de Gállego y Gudiol, pero sólo han sido conjuntamente comentados por Guinard, por Martin-Méry en el catálogo de una exposición de Burdeos, y por C. Ressort en el catálogo de la exposición de Zurbarán de París y Madrid (1988). Por la revisión de esta última me entero de que hay otra réplica, de medidas algo más cuadradas, existente en la iglesia de Saint-Sever d'Assat (Pirineos orientales) dada a conocer recientemente por M. Lavit (Ressort).

La composición del cuadro de Madrid viene a ser idéntica a la de México; los personajes son los tres únicos que menciona San Lucas en su Evangelio (XXIV, II, 30). Zurbarán fue escrupulosamente fiel en ese aspecto al evangelista como recalca Ressort, a diferencia de otros pintores que bajo el mismo título incluyeron otros personajes complementarios e inventados; Louis le Nean puso nada menos que once personas; Gilarte, seis, etc.

Entre el de Madrid y el de México hay ligeras diferencias, señaladas por Guinard y por Ressort, pero éstas no afectan a ninguna de las claves constructivas, materiales y espirituales de la composición, que voy a describir por orden. La mirada de Jesús es la misma en los dos cuadros, aunque pienso que con más acentuado arcano de infalibilidad en el de Madrid (Figuras 2 y 3). El pintor debió quedar tan satisfecho de haber acertado en su proyecto de trascendentalidad de la mirada que la pudo repetir. Pienso que ésta responde necesariamente a la exigente construcción planeada, y constituye un insuperable triunfo de Zurbarán.

En lo referente al tema conversacional de los compañeros de mesa (pues Jesús no habla), mientras en el de México el peregrino de la derecha mira asombrado hacia Jesús, en el de Madrid lo hace hacia su compañero de

camino, dialogantemente y coincidiendo en el accionar. El peinado es algo distinto con alguna onda o guedeja más sobre la frente de San Simón; tanto el cabello como el bigote y la barba son un poco más canosos en el de Madrid. Y en cuanto a la actitud psicológica, la desligada y casi indescifrable de Jesús no varía de uno a otro.

El bodegón, con las características que se reconocen en todos los de Zurbarán, presenta diferencias en la colocación del cuchillo; en el de México aparece entero sobre la mesa, y en el de Madrid una parte del mango sobresale de ésta. Dice Resson que los cubiertos no están alineados en el de Madrid, pero en ninguno de los dos cuadros hay más cubierto que el cuchillo. El pan cortado (o la concha abierta, si lo es) aparece en ambos igualmente discernible, con las mismas suaves pinceladas curvas que no se dan en el verdadero pan que en la mesa se ve. El sombrero de peregrino, indiscutiblemente distinto de otros de Zurbarán (el cardenalicio con ancha ala de «San Jerónimo», en San Diego; el de «San Pedro Tomás», en Boston; el que aparece en la «Batalla del Sotillo», de Nueva York); pero es idéntico en ambos. ¿Es única y rotundamente un símbolo de peregrino o de caminante? ¿Hay alguna pauta simbólica o iconográfica por la que, con absoluta certeza, pueda diagnosticarse esa entidad representativa del sombrero de alas anchas?

De la carpintería del bastidor y del marco nada puedo decir por mis escasos conocimientos al respecto, aunque el tipo de los clavos y la calidad de la tela, según dijo Seisdedos cuando lo retelaba, consentían admitir la cronología zurbaraniana. Se hace muy cuesta arriba aceptar que hubieran cortado la tela sin modificar el bastidor; pero lo del marco es asunto relativamente secundario.

Los pliegues de la ropa del peregrino de la izquierda, San Simón, que en la obra de México están inclinados con respecto a la horizontal de la mesa, en el de Madrid son casi paralelos a ésta; se ve toda la espalda de San Simón, que en el de México aparece algo más recortada. Además, el hombro, el brazo izquierdo y los pliegues de la manga de Cleofás están menos marcados en el gran cuadro de México, haciendo la impresión de que al pintor le hubiera faltado espacio a la derecha de la tela; comentaré este dato inmediatamente. El peregrino de la izquierda apoyado en la mesa, está situado algo más cerca del espectador y casi le sobra espacio por detrás; y el peregrino de la derecha deja libre la esquina de la mesa, mientras el otro la ocupa totalmente. Los ropajes, como todos los de Zurbarán, dan la razón a quien dijo de éste ser el «máximo pintor de estameñas» (Lozoya).

Las diferencias recién anotadas en cuanto a la perspectiva del ropaje de los comensales y de la mesa podrían ser debidas a que el autor o autores de los cuadros pintaran desde distintos puntos del taller; pero también hay

que aceptar, con Nina Ayala, que Zurbarán nunca llegó a dominar a la perfección la técnica de la perspectiva y tuvo escasa habilidad para la composición de grupos. En el sentido de Panofsky y Lafuente Ferrari esto haría que el cuadro pudiera parecer más perfecto visto desde un lateral que desde el otro; y contribuiría a que los brazos de Cleofás aparenten ser algo acondroplásicos. Este detalle se acentúa en las fotografías, pero, por la razón que sea, nadie lo advirtió en esta obra.

Todos esos matices diferenciales entre los «Emaus» de Zurbarán podrían también ser explicados como escenas sucesivas. En el de México se mostraría a los dos peregrinos mirando sorprendidos a Jesús; en el de Madrid, mirándose el uno al otro con extrañeza. Los dos cuadros pudieron haber sido pintados uno a continuación del otro, modificando en el segundo detalles del primero que pudieran ser perfeccionados, o modificando o agregando en el segundo datos que en el primero faltasen o no gustasen o parecieran inoportunos o accesorios, cosa que ocurre con bastante frecuencia en las réplicas. Cabe pensar, pues, que ambos correspondieron a un mismo proyecto comercial para América y también que el que hoy está en México fuera el segundo por más completo en detalles. De una u otra manera, con los dos cuadros Zurbarán redondeaba el negocio y pienso que quizá puedan existir detalles que documentaran estos hechos en escritos acaso todavía no revisados o no encontrados. Todo es posible; hasta la difícil posibilidad de que el que hoy está en Madrid y el de Assat sean obras de un buen colega del taller o de un extraordinario copista de México.

IV

El «Emaus» de Madrid estuvo expuesto en Burdeos por primera vez en 1955, en la exposición *L'Age d'Or espagnol. La peinture en Espagne et en France autour du caravaggisme*, organizada por el alcalde señor Chaban-Delmas y técnicamente dirigida por la profesora Martin-Méry, redactora del catálogo. En éste escribió: «Le tableau serait une réplique de celui du Musée de Mexique», confesando haberle sido «aimablement signalé par M. le professeur E. Lafuente Ferrari». Relata lo que contiene el bodegón y, sin dar más información, advierte que tal cuadro «n'a jamais figuré a una exposition».

Es pertinente recordar las personalidades españolas que contribuyeron en su día a conjuntar esta exposición de Burdeos, y que aparecen citados en el catálogo: M. Gallego Burín, Diego Angulo Íñiguez, José Camón Aznar, José Gudiol. Enrique Lafuente Ferrari, César Pemán y J. M. Pita Romero. Todos ellos intervinieron en la selección del aporte hispano. En el catálogo se hace también una separación taxativa entre los cuadros meramente atri-

buidos a los autores y los considerados como auténticos; y el «Emaus» de Madrid figura entre estos últimos, probablemente por coincidencia criteriológica de los conjuntadores. En el prólogo de Lafuente a la exposición bordelesa reitera algo que ya había expresado en un antiguo trabajo sobre «borrascas pictóricas»: «las exposiciones como la que Burdeos reunió en 1955 pueden contribuir al esclarecimiento de cuestiones cuya solución requiere no sólo la aportación de hechos nuevos sino también un tacto delicado en su ensamblaje y una función desprovista de pasión en la observación».

El cuadro de Madrid fue adquirido en 1944 (previo asesoramiento de Lafuente Ferrari), a los herederos del diplomático español señor Villas Villareal, fallecido en accidente de automóvil, justamente en México. Éste había sido un interesante coleccionista, bastante entendido en pintura, pues en sus viajes adquirió otras importantes obras de arte. Inmediatamente después de comprado el cuadro a esa testamentaria, y también por consejo de Lafuente, fue retelado por el señor Seisdedos, entonces prestigioso restaurador del Museo del Prado, que advirtió algunos repintes prefiriendo no tocarlos. En los talleres del mismo museo hizo ver el cuadro a Sánchez Cantón, Paul Guinard, Angulo Íñiguez, María Luisa Caturla (estos dos lo vieron después en el domicilio del propietario), Javier Salas y, reiteradamente, por Lafuente. Con posterioridad y ya en la colección privada, fue visto también por Santiago Arbós y por Díaz Padrón.

En unos comentarios a la exposición de Burdeos, H. Soener (1964), después de decir que el «Emaus» allí expuesto, desconocido hasta entonces, probablemente era una obra de taller de Zurbarán, afirma muy atinadamente que representa en el claroscuro la influencia de Caravaggio, tanto en la iconografía como en el tratamiento de la luz y el color. Paul Guinard que, como ya vimos, colaboró en la selección de cuadros para esa muestra, hace constar (número 119 de su catálogo) que el de Madrid es una réplica con algunas variantes del de México, acaso obra de taller, pero de calidad excelente.

En el catálogo de Gudiol, en su libro con Gállego, reproduce junto al «Emaus» de México la pieza de Madrid; pero Gállego dedica sólo dos líneas al ejemplar de México diciendo que en él Zurbarán cultiva con talento el cuadro de tres personajes. Este profesor no ha visto directamente el presunto Zurbarán de Madrid.

No hay, pues, estudios comparativos entre los dos cuadros, ni menos aún entre ellos y el de Francia citado por Ressayre; del de México se conocen las fechas de su producción (aunque dentro del taller pudo haber sido hecho con anterioridad); la de su envío a México, de su estancia en el monasterio de San Agustín a partir del siglo XVII y de su traslado al museo en 1861. Habría que revisar la documentación para saber si en la fecha

de su envío constaba más de un ejemplar con el mismo título. Pero a pesar del gran empaque del cuadro, en ninguna obra sobre Zurbarán ha sido adecuadamente estudiado o comentado, por lo que creo pueden interesar los datos que hoy he resaltado. En la exposición antológica de Zurbarán en Madrid (1988) no fue expuesto por ciertos tropiezos con la Dirección General de Bellas Artes; y en la que hubo más recientemente, por coincidir con una grave y prolongada enfermedad del propietario que le invalidó para toda gestión.

El caso es que por ces o por nefas el de Madrid nunca ha sido expuesto al público. Escribió Gudiol, al comentar la exposición antológica de 1988, que «las investigaciones sobre Zurbarán son imposibles sin un *first seeing* de todos sus trabajos, porque ver un cuadro suyo o su fotografía no es lo mismo que investigarlo»; y que «hay grandes diferencias entre los cuadros restaurados y los que no lo fueron, pues una mala restauración puede ser muy peligrosa». Verdad ésta señalada por muchos, que se da en todas las pinturas pero más llamativamente en las de Zurbarán y más específicamente en el mismo «Emaus». El número de zurbaranes discutibles o rechazables es ciertamente muy alto y, como dijo Lafuente Ferrari y dice Gállego, muchos pueden ser puestos en entredicho. Pero los entredichos lo son precisamente por discutibles, y no deja de ser triste que trabajos del pincel de Zurbarán, que hizo cosas magníficas y regulares e incluso malas, puedan ser rechazadas por principio. En un artículo de Sánchez Cantón (*Arch. Esp. Arte*, XXXVII, 189, 1964) —en el que colaboran Sánchez Cantón, Bonet Correa, Pérez Sánchez y otros— repasando las ventas de cuadros que señala M. Mireur en su *Dictionnaire de vents d'Art* (París, 1911) cita la venta, en 1894, de unos *Peregrinos de Emaus* de Zurbarán a un precio de 190 francos, muy bajo con respecto a los alcanzados entonces por otros pintores, porque Zurbarán todavía no había alcanzado su apogeo comercial. En aquella fecha el cuadro de México ya llevaba allí más de dos siglos. ¿A qué cuadro se refería?

No deja, pues, de sorprender que tanto el ejemplar de Madrid como el que Resson menciona radicado en una iglesia de los Pirineos Orientales franceses, procedan de personas que residieron en México. ¿Acaso Zurbarán exportó a esa nación tres cuadros sobre el mismo tema? ¿Quizá porque las dos réplicas sean copias excelentemente realizadas por alguno de los buenos discípulos mexicanos, tan bien estudiados por Bonet Correa? Zurbarán y los discípulos de su taller de España, incluido su hijo, pintaron tanto que hoy sería imposible localizar todos sus cuadros y establecer con solvencia indiscutible criterios de autoría. Nadie sabe dónde, cuándo y cómo fueron adquiridas una y otra réplica del indiscutible Zurbarán de México; pero hay razones suficientes para pensar que fue en México. Sin embar-

go, por las informaciones que proporciona Bonet Correa y por los detalles más atrás descritos es difícil aceptar que sean obras de los copistas mexicanos.

Es casi seguro que el «Emaus» del Museo de México no fue dado a conocer al público español antes de exportarlo; por tanto, sólo debieron conocerlo los compañeros de taller, los transportadores e intermediarios y los receptores en aquella nación. Pero también es posible que el maestro haya enviado a México dos o tres versiones simultáneas o sucesivas con motivo de reiterados encargos. No creo que entre los pintores mexicanos hubiera alguno capaz de reproducir e incluso mejorar la mirada de Jesús y toda la factura del original. Serrera dice que Zurbarán y otros pintores andaluces enviaban a México y Perú solamente series de cuadros de su taller, pero esto no invalida la posibilidad de que en tales réplicas la mano del maestro fuera la predominantemente actora.

* *(Bibliografía citada a disposición de los interesados.)*

El laberinto zurbaraniano, tan plagado de altibajos, va resultando ya un tanto desmesurado.

Francisco Vega Díaz

