

I. HISTORIA DEL ARTE

ZURBARAN Y EL RETABLO DEL ROSARIO DE SANTA PAULA DE SEVILLA, O FRANCISCO CUBRIAN, UN PINTOR INEXISTENTE.

María Angeles TOAJAS ROGER

El presente trabajo se apoya en la recuperación de un documento procedente del archivo conventual del Monasterio de Santa Paula de Sevilla, que atestigua la intervención de Francisco Zurbarán en el marco de las importantes obras de reforma y redecoración de la casa jerónima sevillana, llevadas a cabo desde fines del siglo XVI y hasta bien avanzado el XVII.

Según tal documento, fue Zurbarán quien contrató a finales de 1641, o comienzos de 1642, la realización del conjunto de pinturas que se destinaban al retablo de Nuestra Señora del Rosario, cuya traza y construcción se encarga al mismo tiempo a Gaspar de Rivas. Este retablo había de ocupar la tercera homacina del lado derecho de la iglesia conventual (fig. 1), siguiente al del Cristo y al de San Juan Bautista, ambos ensamblados en los años inmediatamente anteriores por Felipe de Rivas, y más famoso el último por su imagen titular de mano de Montañés. Aunque el retablo en cuestión ocupa todavía su lugar, lamentablemente son otras las pinturas que lo adornan en la actualidad, que sustituyeron a la serie original tras la francesada, como puede deducirse de otras noticias asimismo procedentes de los fondos documentales del Convento, y a las que nos referiremos después.

Es menester destacar de entrada el múltiple interés de las noticias que aquí aportamos, pues, sobre documentar la presencia del gran extremeño en tan magnífico proceso histórico-artístico, permite además plantear una rectificación de no menor alcance a toda la historiografía zurbaranesca. En cuanto a lo primero, viene, por un lado, a enriquecer notoriamente el nutrido y brillante grupo de artistas que la comunidad jerónima llegó a contratar en su ambicioso proceso de adorno de su casa conventual, avalan-

do la calidad y características de su patronazgo artístico; y, por otro lado, significa la adscripción de una nueva obra segura al catálogo del pintor. En segundo lugar, la identificación de este encargo a Zurbarán, supone establecer una rectificación a Ceán Bermúdez, y con él a toda la bibliografía posterior, que ha utilizado sistemáticamente sus datos, ya que ha de ser sin duda esta misma referencia documental, aunque erróneamente transcrita, la que sirvió para identificar la figura de un presunto discípulo del maestro de Fuente de Cantos muy citado por la crítica, y siempre tenido por uno de sus seguidores más aventajados: Francisco Cubrián.

El documento en cuestión se halla en el *Libro de Cuentas de Mayordomía* del Con-

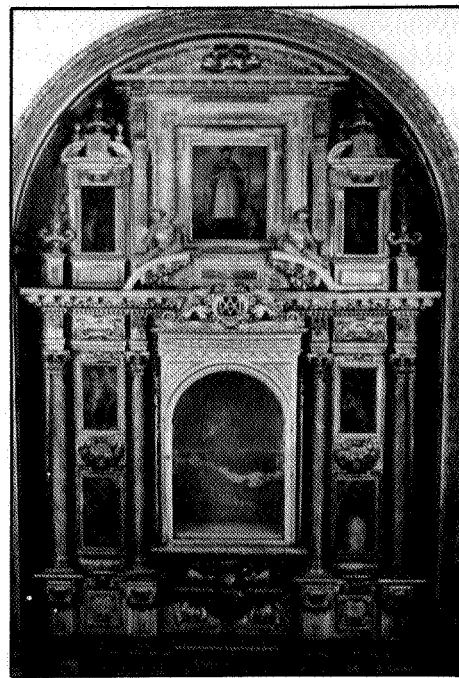


Fig. 1.— Monasterio de Santa Paula, Sevilla.
Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.

vento, correspondiente a un período que abarca desde Septiembre de 1641 a diciembre de 1643, aunque es librado por el mayordomo—a la sazón, el doctor Miguel de Acosta Granados—en 1644, fecha que encabeza la portada (1). El dato de referencia consta en su folio 122v., (que asimismo se numera como página 114) (fig. 2), y su transcripción literal es la que sigue:

Extraordinarios de todos / generos, en que tiene el mayordomo el / descargo siguiente;

— El dicho Mayordomo da pag^{os} / diez y siete mill y seisçientos / reales por el retablo que / se a hecho en la iglessia del dho / conbentto en el altar / de Nra.

*Extraordinarios de todos
 y en el mes de Septiembre de 1641
 el dho Mayordomo da pag^{os}
 diez y siete mill y seisçientos
 reales por el retablo que
 se a hecho en la iglessia del
 conbentto en el altar de Nra
 Señora de Santa Paula de
 Sevilla de la qual se a librado
 el dho Mayordomo el dia
 de Julio de 1642 = 17600
 reales de los quales se a
 pagado a Gaspar de Rivas
 pintor el dho retablo
 con los cuadros de la
 Concepcion, los desposorios
 de la Virgen, el nacimiento
 del Señor, y la epifania
 del Señor = 17600 mill
 reales. Los cuadros
 que son pintados por
 el dho Pintor para el
 retablo de la Virgen
 de la Concepcion = 1100
 reales de los quales se
 pagaron a Gaspar de Rivas
 pintor el dia de Julio de
 1642 = 1100 mill
 reales. Los demas
 cuadros de la Virgen
 de la Concepcion = 16500
 reales = quinientos y
 sesenta y quatro mil y
 quatrocientos reales = 17600*

Fig. 2.— Monasterio de Santa Paula, Sevilla.
 Libro de Mayordomía, 1641-1643. Fol. 122v.

Señora: los 160600 / reales dellos que se an dado a / Gaspar de Rivas, m^o escultor, / como pareze por nueve recibos / suyos, el ultimo en print^o / de agosto de 1644. Y los mill / reales restantes, a Fran^{co} / Çurbaran, pintor, por los quadros / q hizo para el dho retablo / de que dio recibio en 11 de / jullio de 1642. Y al dho / Maiordomo se le hazen buelnos los dhos diez y siete / mill y seisçientos reales / en virtud de los dhos recibos, y valen quinientos y no/benta y ocho mill y quatroçientos mrs. = 5980400.

Creemos, en efecto, indudable que fue en este documento donde Ceán hubo de basarse cuando, remitiéndose como fuente al propio archivo del Convento, identifica al pintor «Francisco Cubrián» en los siguientes términos:

CUBRIAN (Francisco), pintor y discípulo de Zurbarán en Sevilla. Son de su mano seis quadros pequeños que estan en el retablo de nuestra señora del Rosario en la iglesia de las monjas de Santa Paula de aquella ciudad, y representan la concepción, los desposorios, la anunciación y visitación de la Virgen, y el nacimiento y epifanía del Señor, pintados con fuerza de claro obscuro y con figuras esbeltas y agraciadas: le pagaron por ellos 1.000 reales, según recibo de 11 de julio de 1642. Arch. de dicho monast. (2).

Respecto a la arquitectura del retablo, fue publicada por C. López Martínez la escritura de obligación entre Gaspar de Rivas y el Monasterio (3), que tiene fecha de 7 de octubre de 1641, y donde se compromete su ejecución en el plazo de seis meses, todo lo cual coincide con la fecha de otorgamiento de los recibos aquí mencionados.

Sobre el supuesto «Francisco Cubrián».

Que la fuente documental utilizada por Ceán Bermúdez es el texto transcrito arriba parece fuera de duda, como puede demostrar la coincidencia del dato relativo a la fecha del recibo de pago de las pinturas. Sin embargo, de forma sorprendente, Ceán leyó erróneamente el apellido "Çurbaran" como "Cubrian", y así es como se dio lugar a la invención de un pintor inexistente, cuyo estilo identifica en base a los cuadros de este retablo de la Virgen del Rosario, única obra que se le puede atribuir, y que presenta –naturalmente– unas maneras zurbaranescas que le llevan a reconocerlo como discípulo del maestro extremeño, como no podía ser de otro modo.

Todo ello, que denota la agudeza del criterio crítico del insigne Ceán como historiador del arte, también pone de relieve las deficiencias de sus instrumentos de investigación en casos concretos. Aunque –como es sabido– no es ésta la primera vez en que se hace patente tal circunstancia, quizá resulte más chocante en esta ocasión, dadas las características de la caligrafía de la fuente manuscrita, bien cuidada y clara, y la regularidad con que el escribiente utiliza la "ç" por la grafía "z". De todo modos, tampoco es rara la transcripción alterada del infrecuente apellido del artista, como sucede –por ejemplo– en los libros de la parroquia marchenera de San Juan, donde se le nombra "Suberán" (4). El caso es que parece evidente que en la transcripción tomada por Ceán –¿tal vez no por él directamente?–, no se tuvo en cuenta la respetable cedilla que, aunque algo descolgada, subraya la inicial del nombre del pintor.

A partir de aquí, este «Francisco Cubrián» ha sido incluido entre los discípulos

de Zurbarán por todos los principales especialistas, sin que, como es natural, se haya podido ampliar respecto a él ningún otro dato después de lo dicho por Ceán, en quien todos se apoyan para el caso. Las referencias no suelen pasar de la cita de su nombre entre los otros seguidores de Zurbarán –tampoco bien deslindados hasta la fecha, por otra parte–.

Martin S. Soria, en su ejemplar monografía zurbaranesca, dice escuetamente al referirse a los discípulos y seguidores del maestro: «*There exists hundreds of paintings by Zurbarán's assistants, but not attempt has been made as yet, to attribute them to individual pupils. Only two of these, Antonio del Castillo Saavedra (1618-1668) and Juan del Castillo (1584-1640) are at present well-defined artistic personalities. Other pupils mentioned by anciant authors are Bernabé de Ayala, Francisco and Miguel Polanco, Francisco Reina, Juan Martínez de Gradilla, José Sarabia, Juan Caro Tavira, Gerónimo de Bobadilla, and Francisco Cubrián. Of most of these little more is known than their names*» (5). En similares términos se expresa J. Gállego en su estudio sobre Zurbarán: «*Francisco Cubrián, Francisco Legot, Ignacio de Ries, Varela, etc., son citados asimismo como ayudantes o imitadores de Zurbarán, pero jamás sus obras alcanzan la coherencia de las indudables del gran pintor*» (6).

Es Guinad quien se aventura a una hipótesis, que él mismo califica de «indemostable», intentando matizar la personalidad de «Cubrián», aunque siempre apoyado en nuestro historiador dieciochesco: «*Sur Cubrian, Ceán nous apporte au moins une précision intéressante à propos d'un retable disparu qu'il peignit en 1642, pour le couvent hiéronymite de Sta. Paula, avec six*

compositions, sur des sujets de l'Evangile. Ceán lue ces petites figures, sveltes et nerveuses, peintes en un clair-obscur vigoureux: serait-ce le collaborateur spécialisé dans les figurines sur fond sombre qui travailla aux Martyrs de la Merci et aux moines hiéronymites de l'autel Saint-Jerôme à Guadalupe? Ce n'est là malheureusement qu'une hypothèse invérifiable» (7).

Por lo demás, «Cubrián» se ha venido citando tradicionalmente en catálogos y guías de Sevilla siempre en relación con el monasterio jerónimo, desde los primeros textos decimonónicos del género hasta las más recientes monografías sobre los conventos sevillanos, o el mismo de Santa Paula (8).

Sin embargo, aún se ha incorporado otra nueva confusión sobre el mismo «Cubrián» y sobre este retablo, a partir de la publicación en 1976 del trabajo de C. Hernández-Díaz Tapia en torno a los monasterios de jerónimas en Andalucía (9). Parece que esta autora volvió a localizar en el archivo de Santa Paula el documento en cuestión, aunque no cita a Ceán; se remite, en cambio, a Justino Matute, cuyas noticias por lo demás proceden —como es sabido— de Ponz y el propio Ceán (10). El hecho es que, por un lado, repite el nombre de «Cubrián», sin duda condicionada por la noticia bibliográfica que maneja, y por otro, en su lectura directa del manuscrito, comete un nuevo error en las fechas, al confundir cierta grafía del número cuatro con la del seis; por ello, y aunque indebidamente, rectifica a Ceán, señalando que, de los recibos otorgados por Gaspar de Rivas al Mayordomo, el último es de «*primeros (sic) de agosto de 1666*» y el correspondiente a los mil reales pagados por la pintura «*a Francisco Cubrián, pintor, por los quadros que hizo para el dicho re-*

tablo, de que dio recibo en 11 de julio de 1662» (11). A partir de ahí, se ha repetido este nuevo dato erróneo, ahora también en el aspecto cronológico, en otros trabajos más recientes, como el de Valdivieso y Morales sobre los tesoros artísticos de los conventos sevillanos (12).

Sólo la doctora Dabrio González, en su obra sobre la familia y el taller de los Ribas, hace notar su extrañeza ante los datos existentes en torno al asunto cuando trata de la ejecución del retablo de Santa Paula por Gaspar de Ribas (13). Insiste esta autora en el interés del tal retablo en varios aspectos, y el primero, el hecho de que lo contratase dicho artista, siendo que era pintor y no ensamblador ni arquitecto. En cuanto a las fechas de contrato y pago de la obra del retablo, se apoya en los datos López Martínez y en los que acabamos de comentar de Hernández-Díaz Tapia, por lo que ante la diferencia de veinte años entre ambas fechas, llega a suponer que «*los pagos de esta obra le fuesen hechos a Andrés de Ribas, tutor de las hijas de su hermano Gaspar, pues para esa fecha el pintor ya había muerto*» (14). Pero, en lo que concierne a nuestro argumento, lo que queremos señalar aquí es que, si bien lo referente a la parte pictórica del retablo resulta marginal en el estudio de la profesora Dabrio, pone de relieve también la nebulosa existente en torno a la figura del pintor Cubrián, cuando lo menciona como autor de las pinturas según las conocidas noticias que toma de los autores que hemos venido citando más arriba. Ella es la única, hasta donde sabemos, que sugiere la posible existencia de un error de transcripción de este nombre, cuya semejanza con el Zurbarán resulta obvia (15).

Y en conclusión, realizada la lectura correcta del tan infortunado documento—que

por todo ello va aquí reproducido—, podemos ratificar por nuestra parte la participación de Zurbarán como autor de las pinturas del retablo de Nuestra Señora del Rosario del Monasterio de Santa Paula de Sevilla, y, en consecuencia, la inexistencia de este «Cubrián» tan citado.

Zurbarán en el Monasterio de Santa Paula: el retablo de la Virgen del Rosario.

En realidad, la intervención de un pintor tan renombrado como Francisco de Zurbarán no es de extrañar en el marco de la gran campaña de obras y reformas llevada a cabo por el Monasterio de Santa Paula a lo largo de más de medio siglo, que coincide con los años de mayor brillantez de la ciudad hispalense. Ciertamente, la progresión económica de Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI se refleja como en un espejo en su desarrollo artístico, a través de la multiplicación de obras arquitectónicas y muebles, sacras y profanas, que simultáneamente se llevan a cabo en toda la ciudad. El convento de las jerónimas resulta, a su vez, ejemplo casi arquetípico de este proceso de modernización y adorno de las casas monásticas sevillanas, entre las que también pueden citarse las de Santo Domingo de Portacœli, las de la Merced, San Pablo, la Trinidad, por recordar otras relacionadas señeramente con Zurbarán.

La magnitud de las obras emprendidas en el monasterio de Santa Paula de Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII, que significaron una reforma completa de sus edificios y ambientes, es buena medida de la opulencia y magnificencia del clero sevillano a comienzos del seiscientos. En un proceso de obras ininterrumpidas, cuyo inicio

puede situarse en la última década del siglo XVI, las jerónimas de Santa Paula reunieron a lo más granado de los gremios artísticos sevillanos, constituyendo finalmente un conjunto que muestra mucho del gusto de este tipo de clientela monástica, seguramente no la más culta y purista, pero sí la más abundante en la España del momento.

Se mezclan las formas manieristas, clasicistas, protobarrocas y plenamente seiscentistas, con los restos del edificio medieval —mudéjar y gótico— y con fórmulas e ingredientes de tradición morisca, como las magníficas techumbres de madera, que determinan espacialmente los ámbitos interiores de su arquitectura tanto como de su estructura. En esa acumulación sincrética no puede buscarse una única dirección ni una voluntad de estilo, pero ahí radica en gran medida el carácter de este tipo de patronazgo artístico, cuyo fundamento es el uso del arte como medio de aproximación religiosa y de ostentación de estatus. En la elección de los distintos artistas, cuando en cada momento se acude a los mejores, con criterios más bien basados en la calidad del artífice y su fama que en otras consideraciones de tipo estilístico, se ejemplifican asimismo aspectos bien definidos del mecenazgo artístico español, fuera de los círculos de la gran nobleza y la corte. Por otro lado, tal conjunto de elementos, que consiguen articularse en una espléndida armonía, representa la materialización de la historia de Sevilla, cosmopolita, abierta y proteica, y configura el marco de desarrollo de su más brillante momento artístico. En ello radica, a nuestro juicio, buena parte del peculiar carácter de su cultura figurativa moderna.

El comienzo de las reformas de Santa Paula pueden remitirse al 24 de octubre de 1592, en que se fecha un contrato para

«desencalar y descostrar desde las maderas del techo de la yglesia hasta el baxo donde esta el azulexo las dos paredes de la yglesia» (16), en el mismo momento en que se concierta un nuevo retablo mayor –hoy desaparecido– con Andrés de Ocampo (17). Su interior, una característica sala oblonga de origen gótico –cuya cabecera es todavía poligonal con bóveda de crucería–, es redecorado para dar el modelo barroco típico de iglesia-cajón, donde la techumbre de madera es el complemento fundamental en la definición de ese espacio estático y simple, que sirve precisamente para enfatizar el ajuar mobiliario de retablos, esculturas y pinturas. Esta iglesia, que constituye ahora uno de los conjuntos más interesantes del primer barroco andaluz, se completó en 1616 con las magníficas azulejerías trianeras de sus zócalos, las yeserías protobarrocas de los muros, y, a partir del año siguiente, las monumentales techumbres de López de Arenas en la nave y coros alto y bajo, obra ésta de la que el propio Arenas se jacta en más de una ocasión y que conforma, por otra parte, excepcional conjunto de carpintería morisca tardía, desde el punto de vista histórico, estilístico y técnico (18).

Por las mismas fechas se levantan los claustros, alarde de la sensibilidad y la gracia del manierismo sevillano, cuyos azulejos muestran ejemplos de 1616, 1617, 1621 y 1631, que Gestoso atribuía a Juan Gascón o Antonio Cantarino «maestros de hazer azulexos de pisano», y donde también se incluyen las capillas de Nuestra Señora de la Bendición y de El Salvador, de 1617 (19). Los grandes alfarjes de piso y cubierta que los cerraron fueron también obra de Diego López de Arenas, que trabaja allí entre 1617 y 1623 (20).

Finalmente, se producen los conciertos del mobiliario religioso, para los que se acu-

de a los más grandes maestros del arte sevillano. Así, en la iglesia, junto al retablo mayor de Ocampo, se instalan otros dos, realizados entre 1635 y 1640 por Alonso Cano, Juan Martínez Montañés y Felipe de Rivas, dedicados a los Santos Juanes; a continuación, el del Cristo, asimismo encargado a Felipe de Rivas, es ejecutado en 1638, y el de la Virgen del Rosario –nuestro principal objeto de atención aquí–, en 1642 (21).

Otros múltiples encargos se destinarían a las diversas dependencias de la casa. Sirva como ejemplo excelente el lienzo de Herrera el Viejo representando a *San Jerónimo, Santa Paula y Santa Eustoquio*, que actualmente se cuelga en el coro, ilustrando el tema iconográfico más característico de la orden jerónima femenina. Pero sobre todo, hemos de recordar al respecto la obra del mismo tema del propio Zurbarán (Washington, National Gallery), que Soria y Gudiol han supuesto fechable a partir de 1641 y sugirieron procedente de este Monasterio (22), hipótesis más plausibles ahora, cuando tenemos constancia segura de la vinculación del extremeño a la comunidad sevillana en estas mismas fechas.

El contrato con Francisco de Zurbarán para el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Santa Paula ha de ser de fines de 1641, o principios de 1642. Coincide precisamente con el comienzo del declinar artístico del pintor.

En 1639 ha muerto su esposa Beatriz, mientras Zurbarán ha de estar concluyendo su serie de Guadalupe y el gran conjunto de la Cartuja de la Defensión de Jerez de la Frontera. Es el momento en que ya resulta palpable el estancamiento de su estilo, cuando se está rebasando el «*caravagismo endurecido de comienzos de siglo*», en palabras de

J. Gállego, que él no será capaz de abandonar completamente. La década de los años cuarenta traerá el comienzo de los encargos americanos, junto con la llegada de los numerosos hijos habidos de su tercera esposa, Leonor de Tordera.

Pero si tales circunstancias, a las que se suma su reciente fracaso en la Corte de Madrid, pudieran tentarnos para justificar la aceptación de un trabajo aparentemente de poca entidad como el que comentamos, no cabe olvidar en este caso la significación de un cliente de las características de esta comunidad jerónima, sin duda notoria por su solvencia económica, la abundancia y calidad de sus adquisiciones artísticas y el prestigio de los artistas que trabajan a su alrededor. Así pues, Zurbarán aparece en Santa Paula precisamente en ese punto de inflexión de su carrera, gozando de toda su fama, y en ocasión de medirse con los medios artísticos más destacados de Sevilla.

El retablo en cuestión, como se ha dicho, sigue el modelo de los más tempranos de los santos Juanes, organizándose con un solo cuerpo principal que articulan cuatro columnas de orden compuesto, y un gran ático; la calle central del cuerpo bajo iría destinada a albergar una probable talla preexistente de Nuestra Señora del Rosario, donde actualmente se instala una urna de factura distinta —dieciochesca, como la imagen que ahora guarda— que desdice de la talla vigorosa del conjunto, quedando en las calles laterales y el ático los huecos para pinturas.

Perdidos los lienzos originales, y siendo que el documento en que nos basamos no especifica más que el pago de «*los quadros que hizo para el dicho retablo*», la descripción de Ceán es la única de primera mano que conocemos. Según esta fuente, el retablo presentaba «*seis quadros pequeños*», que

hemos de suponer los cuatro de las calles laterales y los dos en los edículos que las coronan sobre el entablamento.

Sin embargo, nada dice Ceán sobre el ático y resulta difícil saber cómo se previó. Tal vez se pensase en un relieve para este lugar, como está en otros retablos del conjunto de la iglesia. Pero, a nuestro juicio, es muy probable la existencia de un séptimo cuadro del propio Zurbarán, que justificaría mejor el alto precio pagado por el convento al artista, aunque del silencio de Ceán se infiere que al menos no lo reconoció como tal. La hipótesis que proponemos viene avalada, como se verá, por el contenido del documento relativo a la requisa de sus pinturas por obra y gracia del Mariscal Soult, que queda transcrito más abajo, y del que se puede inferir la existencia de siete pinturas por cada uno de los retablos que se expoliaron.

Así pues, puede considerarse lo ejecutado con seguridad por Zurbarán seis lienzos, todos ellos de unos 30 cm. de ancho, cuyas alturas varían algo en función de su ubicación: las dos parejas superiores (laterales del ático y segundo cuerpo de las calles), de unos 55 cm., y la pareja inferior, de algo más de 60 cm.; asimismo, muy probablemente, un séptimo cuadro, en el hueco central del ático, cuyas medidas son 65 x 88 cm. (23).

El precio pactado para estas pinturas, no resulta muy alejado de los estipulados comúnmente por Zurbarán en su época de plenitud. Como hemos visto, se le pagaron mil reales, lo que significa algo más de 15 ducados por cada uno de los cuadros. No siendo conocidas con exactitud las condiciones de los conciertos de los grandes ciclos de Jerez y Guadalupe, que son casi estrictamente coetáneos, puede tomarse como refe-

rencia próxima al respecto lo pagado por la parroquia de San Juan de Marchena, que, en 1637, por nueve cuadros de casi doble tamaño (poco más de 1'80 x 1 m.), entregó a Zurbarán 90 ducados, es decir, a 10 ducados cada ejemplar de una sola figura, lo que indica la presumible mayor calidad de los de nuestro convento. Algo más lejana, pero ilustrativa, resulta la comparación con la serie del convento grande de la Merced de Sevilla, realizada unos diez años antes, donde por veintidós cuadros para el claustro del rectorio, de «dos varas de alto por dos y media de ancho» (1'75 x 2'20 m., aproximadamente), se pactan 1.500 ducados, lo que representa unos 68 ducados por obra, más materiales, manutención y alojamiento de maestro y ayudantes por cuenta del cliente. Este precio estaría, a su vez, en consonancia con los 80 ducados que, por estas mismas fechas, se le debieron pagar por cada uno de los realizados para el Colegio de San Buenaventura (de 2'30 x 2'50 m., aproximadamente), si, como es previsible, se le mantuvo el precio acordado con Herrera el Viejo al iniciar la ejecución de la serie.

Por lo tanto, si debe considerarse una cierta desvalorización progresiva de la pintura de Zurbarán, como señaló Soria (24), de este concierto con las jerónimas de Santa Paula debemos inferir que, para esta fecha, la fama y el prestigio del maestro se muestra aún intacta, y responde en todo a su máxima cotización, teniendo en cuenta la diferencia de envergadura y significación de unas obras y otras, y probablemente también las peculiaridades del comitente (25).

En cuanto a la temática, constituyó al parecer un característico ciclo mariano, muy de acuerdo con la advocación del retablo que venía condicionada. De la descripción de Ceán puede colegirse que se situarían arriba los cuadros de la *Concepción* —¿tal vez el na-

cimiento de la Virgen?—, y los *Desposorios*; a continuación, la *Anunciación* y la *Visitación*, y en los huecos inferiores, los más grandes, las dos adoraciones como el *Nacimiento* y la *Epifanía*.

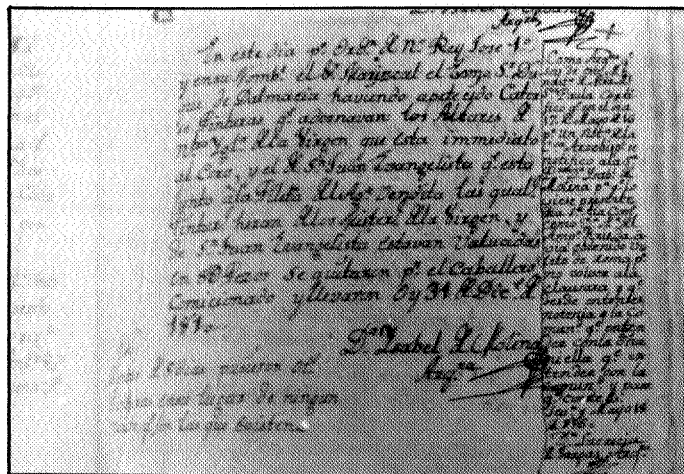
Son temas poco habituales en el repertorio iconográfico de Zurbarán, circunstancia que abunda en el interés de la incorporación de esta obra al catálogo zurbaranesco. Con respecto a ello, el referente más conocido es indudablemente el ciclo del nacimiento de Cristo del retablo de la Defensa de la Cartuja de Jerez. Puede sugerirse, asimismo, su posible proximidad, por lo menos en tema y composición, al conjunto realizado por el pintor en 1629 para los Trinitarios Descalzos de Sevilla; a este retablo, destinado al lado de la Epístola de su iglesia, con ocho pinturas sobre historias de la Vida de la Virgen y San José, se atribuyen sin seguridad diversas obras de tema mariano dispersas ahora en distintas colecciones; entre ellas merece mencionarse por su calidad el magnífico lienzo sobre el *Nacimiento de la Virgen* de la Norton Simon Foundation (antes en la Colección Contini de Florencia), que Guinard relaciona también como perteneciente a este conjunto (26).

Por este motivo, resultaría aún más interesante la identificación de esta pequeña serie de Santa Paula, cuyas medidas y formato no coinciden, hasta donde sabemos, con ninguna de las obras publicadas del pintor. De todos modos, nuestras pesquisas en este sentido no han ido más allá del cotejo respecto a las obras de temática similar actualmente catalogadas. Pretendemos, precisamente, que los presentes datos puedan servir a su eventual localización, aunque este, como otros puntos de los aquí tratados, deban quedar pendientes de aportaciones ulteriores propias o ajenas; todo ello habrá de contribuir, en todo caso, al estudio definitivo,

Fig. 3.— Monasterio de Santa Paula, Sevilla. Libro de Actas Capitulares. Año de 1796. Fol. 96.

aún por hacer, de un taller tan activo y fecundo como el de Francisco de Zurbarán en Sevilla.

Otras noticias y notas sobre el Retablo del Rosario después de 1800.



El archivo conventual de Santa Paula nos ha proporcionado también un nuevo documento inédito que aclara el último episodio de la historia de las pinturas de Zurbarán en el Monasterio. Se encuentra en uno de sus libros de actas capitulares, correspondiente al último tercio del siglo XVIII, cuyos asientos comienzan en 1769 y alcanzan los primeros años del XIX (27). Es el texto del segundo asiento de su folio 96 (fig. 3), y lo suficientemente expresivo como para no necesitar comentario alguno:

*«En este día p^r ordⁿ de n^o Rey Jose 1^o,
/ y en su Nomb^e el S^r Mariscal el
Esmo. Sr Dulque de Dalmacia, habiendo
apetecido catorse pinturas q^e adornavan
los altares de N^{tra} / Ygl^a de la Virgen
que esta inmediato / al Coro, y el de Sⁿ
Juan Evangelista q^e esta / junto a la
pileta del ag^a vendita, las quales /
pinturas heran de los Mister^s de la
Virgen y / de San Juan Evangelista;
estavan valuadas / en 80 pesos; se
quitaron p^r el caballero / comicionado y
llevaron oy 31 de Dic^e de / 1810. =*

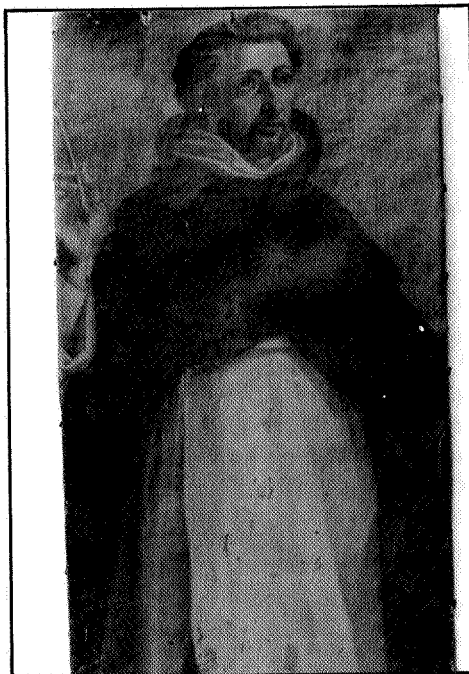
D^a Ysabel de Molina, Arq^{ra}.

PD. / Dentro de 5 dias pusieron or^s /
pinturas en su lugar de ningun / merito,
q^e son las que existen.

Como avanzamos arriba, parece aceptable interpretar que de cada uno de los dos retablos expoliados se arrancan siete pinturas, lo que abunda en nuestra hipótesis sobre las características del encargo hecho a Zurbarán.

Por lo demás, este fue el último destino conocido de las pinturas del retablo de Nuestra Señora del Rosario de Santa Paula, que corrieron una suerte nada insólita en la Sevilla napoleónica. Sin embargo, hay que retomar aquí nuevamente las referencias recogidas arriba de las noticias de la bibliografía del siglo XIX, que muestran sin duda la reiterada y constante utilización y repetición de los datos y apreciaciones de Ceán Bermúdez, y por otro lado el escasísimo rigor de sus métodos, ajenos a la mínima crítica histórico-artística.

Como hemos visto, desde Colón y Colón, a González de León y Amador de los Ríos (28), todos dan por bueno que los cua-



*Fig. 4.—Monasterio de Santa Paula, Sevilla.
Retablo de Ntra. Sra. del Rosario. Santo Tomás.
Anónimo, s. XVII.*

ros allí existentes se corresponden con los de «Cubrián», prescindiendo de los «detalles» iconográficos y estilísticos que tan claramente describe nuestro insigne historiador pionero. Merece la pena llamar la atención al respecto, porque en ello está la medida de los derroteros que sigue la historiografía «pintoresca» después de los primeros e ilustrados académicos, cuya ingente labor y cuyo rigor resultan aún vivos y admirables.

Merecen, asimismo, por último, un breve comentario las pinturas que actualmente ocupan el lugar de las desaparecidas. Se trata de lienzos de diversa procedencia, acoplados a los huecos, por lo que todos están convenientemente recortados. Por sus caracte-

rísticas estilísticas constituyen tres grupos bien diferenciados, de muy irregular calidad y de distinta cronología: los dos inferiores, que sin duda forman pareja; los cuatro sucesivos, todos fragmentos de un único lienzo inicial, y el correspondiente al hueco central del ático, obra posterior a todos los anteriores.

Destacan, sin duda los dos primeros, representando a Santo Tomás y San Buenaventura en figuras aisladas con sus respectivos atributos habituales: el primero con pluma y libro, ostentando el sol en su pecho (fig. 4); el segundo con capelo, y asimismo pluma y libros (fig. 5). La similitud de factura, de calidad nada despreciable,



*Fig. 5.—Monasterio de Santa Paula, Sevilla.
Retablo de Ntra. Sra. del Rosario.
San Buenaventura. Anónimo, s. XVII*



Fig. 6.— Monasterio de Santa Paula, Sevilla. Retablo de Ntra. Sra. del Rosario. Angeles.

resulta evidente en ellos y, por otro lado, aún cuando están recortados, parecen haber sido siempre lienzos independientes. Muestran un buen estilo de escuela sevillana de la primera mitad del siglo XVII, y tal vez son merecedores de mayor atención de la que hasta ahora se les ha prestado. Sus formas rotundas, de interés plástico y paleta sobria, tienen cierto parentesco con el Pacheco más avanzado, lejos de sus tendencias

manieristas y en la línea más fecunda de su enseñanza. A nuestro juicio, recuerdan el estilo escultórico atenuado que decantaron Velázquez y el propio Zurbarán, mostrando rasgos de un naturalismo vigoroso en que también pueden verse ecos tanto de Herrera el Viejo como de Juan de Roelas. Debe notarse, por lo demás, la torpeza que guió esta lamentable y obligada remodelación del retablo, habiéndose colocado estas figuras en



Fig. 7.— Monasterio de Santa Paula, Sevilla. Retablo de Ntra. Sra. del Rosario. Angeles.



Fig. 8.—Monasterio de Santa Paula, Sevilla.
Retablo de Ntra. Sra. del Rosario. San Juan
Nepomuceno. Anónimo, s. XVIII.

la posición contraria a como cabría esperar de su propia composición, de manera que ambas se dan la espalda.

Los restantes cuatro lienzos de los huecos colaterales tienen mucho menor interés. Son recortes de un lienzo mayor, representando angelotes portadores de los símbolos de la Pasión de Cristo, que en su disposición original revolotearían en torno a alguna escena relativa al tema, figurada ante un fondo arquitectónico enmarcado en cortinajes (fig. 6 y 7). Sus maneras torpes y desabridas desmerecen francamente del conjunto, y pueden apuntar a un cuadro de altar tardobarroco de estilo vulgarizado, que recuerda el de Valdés Leal.

Respecto al séptimo lienzo, que en la actualidad ocupa el remate de la calle central, es obra ya dieciochesca, seguramente de la primera mitad del siglo; de maneras relamidas y anodinas, puede recordar, no obstante, el estilo de Domingo Martínez (fig. 8). Puntualizaremos solamente que su iconografía corresponde a la de San Juan Nepomuceno, y no la de San Cayetano, como se ha señalado en alguna ocasión (29).

NOTAS

- (1) Dadas las características del archivo conventual de Santa Paula, el legajo carece de otra identificación archivística que no sea su portada, que dice:
Año de 1644 | Santa Paula de Sevilla | Cuentas | que da el doctor Miguel de Acosta Granados | Maiordomo del dicho convento | y son | de dos años y un terçio desde primero | de setiembre de 1641 hasta fin de 1643. | Viss^r Ger^t el S^{or} Can^o de San Salvador | Liçençiado Ant^o de Villagran | V^o Cont^{or} Juan de Ypenarrieta.
- (2) CEAN BERMUDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1800, Tomo 1, pág. 380. (Se cita por ed. facsimilar, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, Madrid, 1965).
- (3) LOPEZ MARTINEZ, C., *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*, Tip. Rodríguez, Giménez y Cía., Sevilla, 1932, pág. 131. El documento procede del Archivo de Pro-

tocolos Notariales de Sevilla, Oficio 18. Como acostumbra, este autor no aporta la transcripción literal del documento, ni da otras referencias archivísticas que la fecha de la escritura y el número de la escribanía.

- (4) HERNANDEZ DIAZ, J., "Los zurbaranes de Marchena", *A.E.A.*, 1953, págs. 31-36.
- (5) SORIA, Martin S., *The paintings of Zurbarán*, Phaidon Press, London, 1953, pág. 25.
- (6) GALLEGO, J. y GUDIOL, J., *Zurbarán*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1976, pág. 70.
- (7) GUINARD, P., *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Les Editions du Temps, Paris, 1960, pág. 163.
- (8) Así lo recogen las obras decimonónicas más difundidas, fuentes básicas, a su vez, de las más modernas:
COLON Y COLON, J., *Sevilla artística*, Impr. Alvarez y Cía., Sevilla, 1841, pág. 135: «Los seis cuadros del altar de nuestra señora del Rosario son de Francisco Cubrian, pintados en el año de 1642, Gaspar de Rivas hizo la traza del retablo, que no desdice de los otros; las esculturas son de la misma mano».
AMADOR DE LOS RIOS, J., *Sevilla pintoresca*, Impr. Alvarez y Cía, Sevilla, 1844, pág. 319: «Hay en el retablo de nuestra señora del Rosario seis lienzos pintados en 1642 por Francisco de Cubrian, los cuales tienen bastante mérito. La traza del altar (que no desmerece de los de Cano en opinión de los inteligentes) y las estatuas que en él existen son obra de Gaspar de Ribas, artista que logró alcanzar no pequeños triunfos tanto en la escultura como en la arquitectura».
GONZALEZ DE LEON, F., *Noticia ar-*

tística, histórica, curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble ciudad de Sevilla, Impr. J. Hidalgo y Cía, Sevilla, 1844, págs. 192-193: «Otro altar hay en este lado dedicado a Ntra. Sra., cuyo retablo con la escultura de la Virgen lo trazó Gaspar de Rivas, y es de buena arquitectura. Tiene además seis pinturas ejecutadas por Francisco Cubrian el año de 1642».

Debe notarse cómo los datos aquí aportados son obviamente inexactos, siguiendo a Ceán de forma mecánica y sin contrastar mínimamente sus informaciones, pues, como veremos, en las fechas de estas ediciones ya no eran los cuadros de «Cubrian» los que estaban en el retablo.

En cuanto a las más modernas ha de citarse: GUERRERO LOVILLO, J., *Sevilla*, Ed. Aries, Barcelona, 1962, Col. "Guías Artísticas de España"; pág. 104: «El último retablo de este lado lo concertó Gaspar de Rivas en 1642, si bien la imagen de la Virgen del Rosario es de mediados del siglo XVIII, y las pequeñas pinturas que lo adornan se deben a Francisco Cubrian, discípulo de Zurbarán».

Asimismo, VALDIVIESO, E. y MORALES, A., *Sevilla oculta*, Sevilla, 1981, pág. 122; vid. infra, nota 12.

- (9) HERNANDEZ-DIAZ TAPIA, C., *Los conventos de Jerónimas en Andalucía*, Universidad de Sevilla, 1976, págs. 58-59.
- (10) MATUTE y GAVIRIA, J., "Adiciones y correcciones al tomo IX del Viage de España de Antonio Ponz", en *ARCHIVO HISPALENSE*, tomo I, 1886; tomo II, 1886; tomo III, 1887, y tomo IV, 1888. Repite nuevamente los datos de Ceán.
- (11) Su transcripción presenta algunos errores, pero sin duda el más importante es la confusión entre las grafías de las cifras "4" y

"6", que explica que haya establecido la fecha de 1662 (por 1642) para el pago de las pinturas, y 1666 (por 1644) para el ensamblado. Por lo demás, resulta imposible considerar estas fechas, siendo que se trata de un asiento del *Libro de Mayordomía* balance de las cuentas correspondiente al trienio 1642-44, como la misma autora deja dicho.

- (12) VALDIVIESO y MORALES, op. cit., utilizando las noticias de Ceán y las de Hernández-Díaz Tapia, señalan: «Este retablo fue realizado en 1641 por Gaspar de Rivas, y su primitiva imagen titular fue una Virgen del Rosario. Asimismo este retablo tuvo originariamente un conjunto de pinturas que representaban la Concepción, los Desposorios de la Virgen, la Anunciación, la Visitación, y el Nacimiento y Adoración de los Reyes. Eran obras de Francisco Cubrián, quien las realizó en 1662, pero actualmente no se conserva ninguna de ellas, estando sustituidas por otras de escaso interés que representan a San Buenaventura, Santo Tomás, San Cayetano y varios ángeles». Después nos referiremos al problema del paradero de estas pinturas, así como a las actualmente instaladas en el retablo.
- (13) DABRIO GONZALEZ, M.T., *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985, especialmente, págs. 383-387.
- (14) *Ibidem*, pág. 385, nota 429.
- (15) *Ibidem*, pág. 385, nota 430: «La personalidad de Francisco de Cubrián resulta bastante enigmática, puesto que no se le conoce más que por esta obra. Por otra parte, Matute afirma, basándose en el estilo de estas obras, que Cubrián era discípulo de Zurbarán. Esta circunstancia y cierta coincidencia fonética nos hacen pensar que el apellido

Cubrián pueda ser una mala transcripción del propio Zurbarán».

- (16) LOPEZ MARTINEZ, op. cit., pág. 206 y ss. Recoge varios documentos sobre las obras de albañilería hechas para la iglesia en 1592.
- (17) GESTOSO Y PEREZ, J., *Sevilla Monumental y Artística*, Sevilla, 1892, págs. 20-21.
- (18) Sobre las obras de López de Arenas en Santa Paula y su documentación, que da idea de la envergadura de las reformas del edificio, v. TOAJAS ROGER, M.A., *Diego López de Arenas. Carpintero, Alarife y tratadista en la Sevilla del siglo XVII*, Diputación Provincial de Sevilla, 1989; principalmente págs. 126-132. Entre la documentación inédita aportada aquí, recogemos una escritura de obligación de Arenas en que se incluyeron obras "*así de conçier-to como de tasación*"; se precisa que se hicieron las de la "*Yglesia y coros dél*", "*la manufactura de toda la obra de carpintería que se hizo en el claustro*" y "*otras cosas que se me ordenaron y mandaron hacer en el dicho Convento*"; la obra fue de empeño, porque, concluida, se valoró por los Maestros Mayores Diego López Bueno y Bermundo Resta, y por Lucas de Cárdenas, nada menos que en 47.762 reales, es decir, 4.360 ducados.
- (19) GESTOSO Y PEREZ, op. cit., pág. 26.
- (20) *Vid. supra* nota 18.
- (21) Para el estudio de la arquitectura de este retablo, cf. DABRIO, op. cit., especialmente pág. 75 y ss.
- (22) SORIA, op. cit., pág. 182, cat. nº 198: «Perhaps from the se villan convent Santa Paula of the Jeronymite Nuns, where

between 1635 and 1642 documented works on altars, paintings and sculptures was carried out...».

GUDIOL, op. cit., pág. 105, cat. nº 324.

- (23) Dada la situación del retablo cuando se emprendió este trabajo, desmontado para su restauración, hemos realizado la medición de cada uno de los lienzos que ahora sustituyen a los de Zurbarán. Sus medidas exactas son las siguientes:

Atico: central, 65'5 x 88'5 cm.

izdo., 29'5 x 56'5 cm.

dcho., 29'5 x 56 cm.

Calles: sup. izdo., 30 x 54'5 cm.

sup. dcho., 30 x 54 cm.

inf. izdo., 31'5 x 62 cm.

inf. dcho., 33'5 x 61'5 cm.

- (24) SORIA, op. cit., especialmente, pág. 32.

- (25) Nótese particularmente la diferencia de precio respecto a los cuadros de Marchena, sin

duda tenidos por el propio artista como obra menor, que ejecuta de taller; igualmente, debe considerarse el hecho de ser obras de composición muy simple en una sola figura, así como la circunstancia de tratarse de una iglesia parroquial, cuyo prestigio y disponibilidad económica no pueden compararse a las de Santa Paula, o los demás conjuntos monásticos.

- (26) GUINARD, P., "Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán", A.E.A., 1947, pág. 161-201.

- (27) Su portada dice: *Libro I de Actas Capitulares de este Monasterio I de Nra. Madre Sta. I Paula. I Año de 1769.*

- (28) Vid. supra nota 8.

- (29) VALDIVIESO y MORALES, op. cit. Vid. supra nota 12.