

El paño llamado «de la Verónica» en la obra de Zurbarán



Odile Delenda

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1 y 19
- © Christie's Images / The Bridgeman Art Library: fig. 22
- © EFM Art Consulting&Projects: fig. 10
- © Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid: fig. 3
- © Museu Episcopal de Vic: fig. 4
- © National Gallery of Art | NGA Images: fig. 13
- © Nationalmuseum, Stockholm: fig. 12
- © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi: fig. 7
- © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Thierry Le Mage: fig. 8
- © The Trustees of the British Museum. All rights reserved: figs. 2, 6, 9, 17 y 20
- © Wildenstein Institute: figs. 5, 11, 14, 15, 16, 18 y 21

Texto publicado en:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 7, 2013, pp. 125-261.

Con el patrocinio de:



metro bilbao

«Tibi dixit cor meum: exquisivit te facies mea. Faciem tuam, Domine, requiram. Ne avertas faciem tuam a me».
(Mi corazón ha dicho de ti: «Buscad mi rostro». Tu rostro buscaré, oh Señor. No me ocultes tu rostro.)

Salmos 27 (26), 8-9

El enigma del velo de la Verónica

Ver el rostro de Dios fue un anhelo común a todos los hombres píos del Antiguo Testamento, convirtiéndose también en un deseo compartido por los cristianos. San Pablo escribió: «Cristo es la imagen del Dios invisible» (Colosenses 1, 15), y el propio Jesús dijo a Felipe: «El que me ha visto a mí ha visto al Padre» (Juan 14, 9). Los fieles sabían, por tanto, que el Hijo era la imagen del Padre. Se planteaba, entonces, la cuestión de una representación de la Santa Faz de Cristo lo más verosímil posible¹. Muy pronto se estableció la creencia de que existían unos «retratos» milagrosos de Jesús (imagen *acheiropoieta*, del griego *αχειροποίητα*, es decir «no hecha por la mano del hombre»). Dichos retratos eran unas reliquias sagradas que consistían en unos paños sobre los cuales las facciones de Jesús se habrían impreso prodigiosamente. Estos primeros «iconos» autentificaron los rasgos de Cristo, de acentuado tipo semita, y jugaron un papel importante en la tradición bizantina. Los ejemplos más notables de estos «retratos» fueron la imagen de Edesa (o *Mandyllion*) en la Iglesia de Oriente y posteriormente el velo de la Verónica en la de Occidente. Tales efigies tuvieron una amplia difusión como reliquias sagradas y, por lo tanto, fueron copiadas con enorme repercusión.

El nombre de Verónica no aparece en el Nuevo Testamento y carece de fundamento histórico. En la actualidad, se considera que procede de la palabra «vera icona», formada por la curiosa combinación del latín *vera* (verdadera) y del griego *ikon* (imagen). Según varios autores, es un caso más en la iconografía cristiana en que el atributo ha dado lugar a una figuración humana, en esta ocasión de santa. Sin embargo, otros estudiosos, entre ellos los grandes bolandistas², no han aceptado esta tesis, aduciendo la gran cantidad de versiones antiguas donde se le da el nombre de Berenice, que significa en griego «trionfadora». De hecho, la tradición cristiana no sólo se nutre de la Biblia, sino de ciertas transmisiones orales antiquísimas y a menudo recopiladas en unos escritos cristianos remotos, conocidos como los *Evangelios apócrifos*.

1 Véanse Belting 1998, Belting 2007, Boespflug 1984, Boespflug 2010.

2 Guérin 1872, vol. II, pp. 236-246.



© Material protegido

1. Francisco de Zurbarán (1598-1664)
La Santa Faz, c. 1660
Óleo sobre lienzo. 104,3 x 84,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 86/4

El personaje de la Verónica tal y como se conocía en la época de Francisco de Zurbarán (1598-1664), según vamos a examinar ahora, es una variante de época medieval de unas leyendas sacadas de varios textos apócrifos y popularizados por los Misterios. Las tradiciones cristianas han recogido el gesto piadoso de la Verónica enjugando el rostro de Cristo camino del Calvario como un acto ejemplar, que la Iglesia recordó oficialmente, hacia los siglos XIV y XV, en la Sexta Estación del *Via Crucis*. Aunque el tema de la Santa Faz fue objeto en esa época de una devoción muy popular, la existencia histórica de la Verónica fue negada y su fiesta suprimida en su diócesis por San Carlos Borromeo, en 1620. Sin embargo el *Martirologio Romano* de Pietro Galesini (Milán, 1578) la recordaba el 3 de febrero, y la imagen del Santo Rostro impreso en un velo siguió teniendo un formidable éxito, tanto en los grabados como en las pinturas.

Las imágenes como elemento de instrucción religiosa por parte de los primeros jesuitas formaron parte de manera significativa de la iconografía cristiana postridentina, sobre todo en España. Las investigaciones e innovaciones pictóricas de Zurbarán en el tema de la Santa Faz deben situarse en el ambiente religioso del Siglo de Oro español, siguiendo las orientaciones conciliares del *Decreto de las imágenes* (vigésimoquinta sesión del Concilio de Trento, 4 de diciembre de 1563). Examinaremos posteriormente la emocionante versión del Museo de Bellas Artes de Bilbao [fig. 1]³, posiblemente la última de este tema, y una de las más interesantes obras del pintor extremeño.

El influjo de los escritos de los padres jesuitas Jerónimo Nadal y Pedro de Ribadeneyra en el *Arte de la pintura* del pintor y tratadista Francisco Pacheco fue considerable⁴. A continuación veremos lo que estos tres autores publicaron a propósito del asunto que aquí nos interesa. El erudito jesuita mallorquín Jerónimo Nadal (1507-1580) utilizó en dos de sus obras, publicadas en Amberes tras su muerte, el significado pedagógico de las imágenes al servicio de la meditación y la oración. Hay que considerar ambas obras a la par, dada la conexión íntima que tenían para el autor y sus lectores. En primer lugar se publicaron las *Evangelicæ historiæ imagines...*, con ciento cincuenta y tres ilustraciones grabadas de la vida de Jesucristo⁵. La segunda obra, *Adnotationes et meditationes in Euangelia...*, agotada poco después de su publicación y reeditada dos años más tarde⁶, se presenta como una serie de notas exegéticas sobre las grandes láminas del primer libro. Son estas *Adnotationes* un comentario breve a las diferentes escenas representadas en las «imágenes», con el fin de favorecer la «composición de lugar» del método ignaciano de oración. Estas estampas comentadas fueron de gran utilidad para los pintores en su búsqueda de la «verdad» de lo que debían representar. La imagen 126, grabada por el flamenco Hieronymus Wierix a partir de un dibujo del manierista italiano Bernardino Passeri [fig. 2], muestra a Cristo caído en el camino hacia el Calvario con una mujer arrodillada ante él, ofreciéndole un lienzo para enjugar su rostro. El comentario en latín que lleva la letra «D» explica al lector que en el velo quedó impresa la imagen de Jesús: «...refert in linteo eius effigiem».

Otro escritor ascético de la Compañía de Jesús, fundada en torno a esas fechas, el español Pedro de Ribadeneyra (1526-1611), escribió las vidas de los tres primeros generales de los jesuitas: Ignacio de Loyola, Diego Laínez y Francisco de Borja. Su obra más popular, el *Flos Sanctorum*⁷, tuvo numerosas ediciones y traducciones en diversos idiomas. Sabemos que en el *Arte de la pintura* de Pacheco la mayoría de las anécdotas de las vidas de los santos están sacadas de Ribadeneyra. En el capítulo de «La vida de Christo Señor nuestro» de su *Flos Sanctorum*, el hagiógrafo jesuita cuenta entre los milagros del Señor «...como lo nota en sus Anales el Cardenal Baronio; el qual, tomandolo de otros muchos, y graves, añade que Christo nuestro Señor

3 Delenda 2009-2010, vol. 1, n.º 1-259.

4 Véase Delenda 2003.

5 Nadal 1593.

6 Nadal 1595.

7 Véase Ribadeneyra 1790.



2. Hieronymus Wierix (1553-1619)
Cristo camino del Calvario
 Grabado sobre composición de
 Bernardino Passeri
 En Jerónimo Nadal, *Evangelicæ historiæ
 imagines*, 1593, lám. 126
 The British Museum, Londres
 N.º inv. 1868,0612.584

embiò à Abagaro un retrato, è imagen suya, hecha no por manos de hombres, sino milagrosamente, y que por ella obrò Dios muchos milagros»⁸. Más adelante, en su relación de la Pasión, cuando Jesús encuentra a las mujeres de Jerusalén camino del Calvario, Ribadeneyra se refiere concretamente al personaje de la Verónica: «Entre estas devotas mugeres avia una que se llamaba Berenice, o Veronica, la cual diò el velo, ò toca, que traía sobre su cabeça, al Señor, para que enjugasse el sudor, y sangre de su rostro; y él lo hizo, dexando en el velo impressa la figura, y sangre del mismo rostro, el qual por el nombre de la muger se llama Veronica, y en Roma el Bulto Santo, donde se muestra en la Iglesia de San Pedro con gran veneración, y entre los lugares de la Tierra Santa, se muestra la casa de esta muger Veronica»⁹.

Anteriormente, el cartujo Laurentius Surius había publicado su monumental *De probatis Sanctorum historiis* (Colonia, 1570-1577), seis volúmenes dedicados a las vidas de los santos. Aunque este autor se tomaba algunas libertades con los textos de los manuscritos que manejaba, su obra, también varias veces publicada y traducida a numerosos idiomas, contenía muchas narraciones relativas a las vidas de los santos que se admitían perfectamente en la época de la Reforma Católica. Refiriéndose precisamente al hagiógrafo alemán, Francisco Pacheco comenta en su *Arte de la pintura* la existencia en Roma de una imagen milagrosa de Cristo enviada a Abgato, rey de Edesa. A propósito de este retrato *acheiropoieta*, el pintor sevillano añade:

Yo hice, siendo mancebo, una copia de una tabla desta santa imagen que se traxo de Roma, a quien llaman «Sacro Volto», que tenía una letra en el cuadro que decía así: *Imago Christi salvatoris ad imitationem ejus quam missit Abgato, quæ Romæ habetur in monasterio Sancti Silvestri*¹⁰.

⁸ *Ibíd.*, p. 12.

⁹ *Ibíd.*, p. 20.

¹⁰ Pacheco 1990, p. 232.

© Material protegido



3. Felipe Gil de Mena (1603-1673)
Santa Verónica, c. 1650
Óleo sobre lienzo. 126 x 140 cm
Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid

Desgraciadamente no se conoce esta copia de la *Imagen de nuestro Salvador Jesucristo* por Pacheco, quien reconoce también otro retrato milagroso de Jesús:

La segunda ocasión en que nuestro Redentor hizo otra imagen suya, fue el día de su pasión, yendo al Calvario a morir por nosotros, agravado con el peso de la Cruz y de nuestras culpas. Seguía infinita gente, y muchas piadosas mujeres que derramaban abundantes lágrimas de compasión. Entre la cuales se halló una llamada Verónica, que dio el velo de su cabeza al Señor para que enxugase el sudor y sangre de su rostro. Y porque obra de tanta piedad no careciese de premio, imprimió Cristo nuestro bien, segunda vez milagrosamente su rostro en tres dobleces que tenía la toca, que fue figurar tres imágenes suyas. No sin causa hizo el Señor este doloroso retrato, para que no se aparte de nuestra memoria el soberano beneficio de nuestra redención, pues el ser de la imagen es traernos a conocimiento de su original. Esta historia ha sido en todos tiempos predicada por autoridad de la Iglesia romana, que tiene una de las tres imágenes de la Santa Verónica [...] en la capilla que edificó el papa Juan VII en la iglesia de San Pedro en Vaticano, como afirma Pedro Galesiano, donde se muestra esta santa imagen con universal devoción¹¹.

Muy interesante es la narración de Pacheco a propósito de las tres figuras del Señor impresas en las «tres dobleces» del velo de la piadosa mujer. Esta creencia puede explicar la peculiar iconografía de la Verónica pintada en la década de 1650 por Felipe Gil de Mena que se conserva en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid [fig. 3]¹². La tradición admitida en la época de Zurbarán defiende la veneración de las «imágenes-reliquias» del rostro de Jesús, que quedó grabado milagrosamente tres veces en aquel velo. En España se rendía culto a dos de estas reliquias desde el siglo XV: una en la Catedral de Jaén y la otra en el monasterio de la Santa Faz de Alicante. La tercera se pensaba conservada en Roma, pero en realidad hubo allí durante algún tiempo dos retratos milagrosos, «no hechos por mano de hombre», como cuenta Pacheco. El llamado *Sacro Volto* se honraba, al parecer, desde el siglo VIII en el monasterio de San Silvestro in Capite,

¹¹ *Ibíd.*, p. 233.

¹² Alicante 2006, n.º 110, pp. 364-365.



4. Luis Borrassá (c. 1360-c. 1425)
Leyenda de Santa Verónica
Tabla lateral superior izquierda del *Retablo del convento de Santa Clara*, 1414-1415
Temple sobre tabla
Museu Episcopal de Vic

y el velo de la Verónica a partir del siglo XII en la basílica de San Pedro. De estos retratos milagrosos y del personaje de la santa mujer no hacen referencia alguna los evangelios canónicos, pero sí los apócrifos. Las dos reliquias romanas compitieron entre sí¹³ y se confundieron ya en el siglo XVI¹⁴.

La leyenda de Santa Verónica se fue formando poco a poco a lo largo de los siglos anteriores al XII, a partir de varios textos apócrifos. A continuación, resumimos los complicados orígenes del culto a las imágenes *acheiropoietas*, consideradas antiguamente reliquias sagradas. La imagen de Edesa, conocida también como *Mandylion*, se relaciona con la antigua «carta de Abgaro». Según unos antiguos relatos, recogidos a comienzos del siglo IV en la *Historia Eclesiástica* de Eusebio de Cesarea, el rey de la ciudad siria de Edesa, Abgar V, escribió a Jesús rogándole que acudiera a la ciudad para curarle de una grave enfermedad. El Señor le respondió que no podía ir pero que le enviaría a un discípulo suyo¹⁵. No se menciona aquí ninguna imagen de Jesús, que sí se añadió a la historia en el siglo VII, en la llamada *Doctrina de Addai* o *Actas de Tadeo*, donde se puede leer que un retrato de Cristo prodigiosamente impreso en un lienzo curó milagrosamente a Abgar cuando se lo presentaron¹⁶.

En el temprano y popular *Evangelio de Nicodemo*, conocido también como las *Actas de Pilatos* (c. 320-380)¹⁷, surge el nombre de Bernice (Verónica)¹⁸, que no es otra que la hemorroísa de los tres primeros evangelios (Mateo 9, 20-22; Marcos 5, 25-34; Lucas 8, 43-48). Lo mismo ocurre en la *Venganza del Salvador* (c. 700-720). Este apócrifo cuenta además que Verónica tenía en su casa una milagrosa «faz del Señor». El emperador Tiberio, enfermo de lepra, mandó un emisario a Jerusalén para que le trajera un retrato de Jesús. Verónica quiso ir a Roma con la efigie que poseía y cuando la contempló el emperador sanó de todas sus enferme-

13 Véase Belting 1998, pp. 277-300.

14 Molanus 1996, vol. I, pp. 381-384; vol. II, pp. 481-485.

15 Santos 2006, pp. 355-359.

16 Geoltrain/Kaestli 2005, vol. II, pp. 645-655.

17 *Ibíd.*, pp. 251-252.

18 Santos 2006, p. 215.



5. Pieter Coecke van Aelst el Joven (atribuido a) (antes de 1527-c. 1559)
Leyenda de Santa Verónica, 1553
 Óleo sobre tabla. 80 x 170 cm
 Colección particular

dades¹⁹. Algo semejante dice la *Muerte de Pilatos*²⁰. Este conjunto de leyendas de enorme difusión suscitó el interés de Santiago de la Vorágine, quien cuenta el milagro de la Verónica en su *Leyenda dorada*, con la precisión de que se trata de «una historia apócrifa». Este famoso libro fue una fuente de inspiración para los pintores mediterráneos así como para los artistas flamencos. El catalán Luis Borrassá recoge este milagro en una tabla lateral del retablo del convento de Santa Clara de Vic (1414-1415), hoy en el Museu Episcopal de la misma ciudad [fig. 4], y una tabla fechada en 1553, atribuida a Pieter Coecke van Aelst el Joven, reproduce tres episodios de la leyenda de Santa Verónica según estos últimos apócrifos [fig. 5]²¹.

La idea del rostro de Jesús grabado en el velo de la Verónica sólo surge en la Edad Media, cuando nace la tradición del encuentro de esta santa mujer de Jerusalén con Cristo mientras caminaba hacia el Calvario. El testimonio más antiguo de la existencia de esta Santa Faz impresa milagrosamente lo proporciona la *Historia basilicæ Vaticanæ antiquæ* de Petrus Mallius (c. 1160)²². A pesar de que estas fuentes son inciertas y muy antiguas, la historia del velo está presente a través de los siglos en la tradición católica. Tuvo su origen en la calle de la Amargura y se convirtió desde entonces en un icono. La imagen de la Verónica que se veneraba en Roma se conservaba en la basílica de San Pedro desde finales del siglo VI. Como gran reliquia con las huellas divinas, era exhibida a la multitud de peregrinos que acudía a Roma para adorarla durante los años santos. Esto lo confirma Dante en el canto XXXI del «Paraíso», en la *Divina Comedia*²³. Inspiró una devoción extraordinaria y múltiples reproducciones a partir del año santo de 1300. La corona de espinas en la cabeza de Cristo, su dolorosa expresión y las gotas de sangre convertían al milagroso lienzo en el signo de la Pasión completa.

19 Geoltrain/Kaestli 2005, pp. 389-395.

20 *Ibid.*, pp. 407-409.

21 Subastada en Drouot Montaigne, París, 10 de noviembre de 1998, n.º 2.

22 Belting 1998, p. 729.

23 Véase Chastel 1978.



6. Maestro E.S.
Santa Verónica, 1450-1467
 Grabado. 15,7 x 11 cm
 The British Museum, Londres
 N.º inv. 1895,1214.113



7. Lorenzo Costa (1460-1535)
Santa Verónica, 1508
 Óleo sobre tabla. 65 x 54 cm
 Musée du Louvre, París
 N.º inv. RF 1989-15

Con frecuencia, el rostro del Señor aparece de frente, tanto en grabados como en pinturas. Sin embargo, llama la atención el hecho de que la corona de espinas no esté siempre representada en la efigie [fig. 6]. Curiosamente, a principios del siglo XVI, unas pinturas italianas de Santa Verónica ostentando su velo reproducen el rostro de Cristo como una huella rojiza poco definida y sin corona. Así se muestra en un pequeño lienzo de Lorenzo Costa de 1508 [fig. 7] o en el gran fresco pintado en 1515 por Pontormo en la capilla del Papa de Santa Maria Novella en Florencia. Sin embargo, hacia estas mismas fechas, Durero grabó en sentido inverso una impresionante Santa Faz frontal, coronada de espinas y sostenida por dos ángeles dolientes [fig. 8]. Esta iconografía de los dos ángeles presentando el Santo Rostro impreso en un velo, como para incitar a piadosas meditaciones, se dio también en la pintura, como en los trabajos que hizo hacia 1620 fray Juan Sánchez Cotán para la cartuja de Granada²⁴.

La impresión milagrosa de las facciones de Cristo se convirtió en la época de la Reforma católica en un alegato para la defensa de las imágenes sagradas atacadas por los protestantes. En el siglo XVII, la Iglesia católica quiso propagar la certeza del milagro patrocinando la representación de la Santa Mujer Verónica en el arte. En la propia basílica de San Pedro del Vaticano se encargó a Francesco Mochi en 1629 una colosal escultura de mármol de la santa para adornar el entorno del baldaquino de Bernini. Numerosos artistas reprodujeron la imagen sagrada sola o presentada por la santa, como por ejemplo El Greco, quien pintó las dos versiones del tema, siempre con la figura de Cristo similar a un icono bizantino.

Del obrador de Zurbarán salieron más de una docena de reproducciones de la Santa Faz, varias de las cuales son admitidas actualmente como obras de la propia mano del maestro (dos de ellas están firmadas y fechadas en 1631 y 1658 respectivamente). Todo esto manifiesta el interés del artista y de sus comitentes por esta temática. El peculiar tratamiento del tema por el pintor extremeño ha sido objeto de diversos y sugerentes estudios, interpretaciones y publicaciones²⁵. Quisiéramos añadir aquí algunas reflexiones que nos ha suscitado el análisis de las numerosas reproducciones del rostro de Cristo en el paño de la Verónica de Zurbarán, insistiendo en su originalidad.

²⁴ Alicante 2006, n.º 104, pp. 350-351.

²⁵ Caturla 1965, Calabrese 1995, Stoichita 1995 (1996), Gómez Piñol 2006, Pereda 2011.



8. Alberto Dürer (1471-1528)
La Santa Faz con dos ángeles, 1513
Buril sobre papel. 102 x 141 mm
Musée du Louvre, París
N.º inv. 531LR

La Santa Faz en la obra de Zurbarán

La devoción por la Pasión y Muerte de Jesús es uno de los temas más frecuentes de la iconografía post-tridentina, sobre todo en España. La fe cristiana recoge el concepto de sacrificio, elevándolo a su máxima expresión en la muerte aceptada del Hijo de Dios y su renovación en la celebración eucarística de la misa. Reafirmando el valor de los sacramentos frente a los herejes protestantes, los padres teólogos del Concilio de Trento puntualizaron cómo había que exteriorizar la fe y la religiosidad. A través de la representación de la Santa Faz, repetida durante toda una vida, se puede también apreciar la evolución artística de Zurbarán.

Las composiciones del artista sobrecogen tanto por su realismo como por su fuerte dramatismo. Muestran la cabeza escorzada de Cristo con una tenue impresión rojiza, en visión de tres cuartos hacia la derecha, lo que debía de corresponder más a la realidad del gesto de la piadosa mujer que lo representado en los retratos medievales hieráticos o en las verónicas de El Greco. De hecho, si Cristo caminaba con la cruz a cuestas, su rostro no pudo imprimirse de forma frontal, sino inclinado y ligeramente ladeado. Por otra parte, el paño blanco, «hiperrealista», surge con tremenda fuerza de los lienzos de Zurbarán, en profundo contraste con la imagen difuminada del retrato esbozado. La complacencia en representar el velo de la Verónica con este acentuado carácter realista, como un trampantojo, se resuelve en estas pinturas del maestro extremeño mediante la ilusión del marco, siendo el único nexo con el mundo exterior unos finos cordeles dobles de los que pende un paño atado con nudos en un espacio neutro e indefinido. Debemos a la gran zurbaranista María Luisa Caturla la interesante y perfecta definición de la Santa Faz de Zurbarán como «*trompe-l'œil* a lo divino»²⁶. Caturla estudió esta temática en la obra del extremeño, considerándola, con mucha razón, una especie de trampantojo religioso:

²⁶ Véase Caturla 1965, pp. 202-205.

Sobre el fondo oscuro —rojizo o negro— destaca sus valores táctiles un lienzo blanco —azulado o marfileño—, y éste va prendido en complicadas dobleces, como para enmarcar el Rostro Divino. Sujetan las dobleces alfileres a la antigua, confeccionada aparte su cabeza dorada. Los alfileres prenden... en el mundo externo... es decir, en el fondo, como si éste fuese de materia real y penetrable a su punta. Arriba, de las dos esquinas superiores del cuadro, bajan diagonales unos cordoncillos y arrebujan cada uno un pico del lienzo. El paño de Verónica de Zurbarán está suspendido de esos finos cordeles, atado a algo que no podemos ver, que está fuera del cuadro: clavos, con certeza, desde los que bajan los cordeles a anudar los atadidos. De esta suerte consigue el pintor el indispensable nexo con lo externo, pues el engaño requiere que la obra de arte esté ligada a la realidad circundante, que el cuadro aparente hallarse más allá de sus límites, en el mundo de fuera. Por eso, como dije antes, el *trompe-l'œil* no admite ser enmarcado. La *Santa Faz* de Zurbarán no tolerará marco y es inútil intento colocárselo. El pintor no lo ignoraba y procuró una enmarcación al Divino Rostro hecha con el lienzo mismo²⁷.

En la parte baja de las primeras versiones de Zurbarán, un largo alfiler brillante recoge la tela en el centro, creando un «marco en el marco», totalmente ilusionista. Al parecer esta presentación de la tela es una invención propia del pintor, de la cual no conocemos otros ejemplos en la pintura del siglo XVII. Este curioso detalle sólo lo hemos encontrado en un grabado de Wierix [fig. 9] donde la Santa Faz impresa en un velo va acompañada de varios instrumentos de la Pasión. La estampa serviría como *imago pietatis*, es decir, una imagen cuya finalidad era incitar al cristiano a meditar sobre los sufrimientos padecidos por Jesucristo para la salvación de los hombres. Dicha estampa no procura la increíble sensación, muchas veces apuntada, de trampantojo que encontramos en las obras de Zurbarán. Las piadosas representaciones grabadas o pictóricas de la Santa Faz no tratan realmente de engañar a quien las observa, sino provocar un verdadero sentimiento de arrepentimiento del cristiano, responsable por sus pecados de los sufrimientos del Salvador. Bajo el grabado de Wierix, se puede leer un versículo del salmo XXX según la *Biblia Vulgata*, confirmando el papel didáctico de tales imágenes: «*Illustra facem tuam super servum tuum*» (Haz brillar tu rostro sobre tu servidor) (Salmos 31 (30), 17).

Comparando estos lienzos de la Santa Faz tan frecuentes en la obra de Zurbarán, llama enormemente la atención el carácter peculiar de su interpretación del tema, ya advertido a mediados del siglo XIX por Amador de los Ríos a propósito de un «Santo Rostro del Señor» que se conservaba entonces en la «Galería del Señor Bravo»:

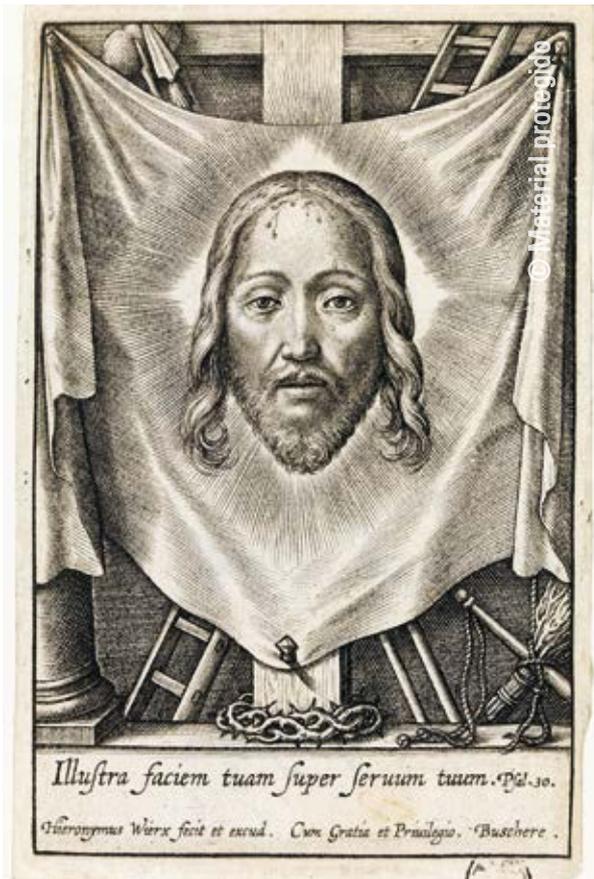
[...] La *Santa Faz* es un objeto algo repetido por nuestros artistas españoles, si bien se han curado poco de representarla con propiedad. No cayó Zurbarán en el defecto de acabar el rostro del Salvador como quien hace un retrato: la *Santa Faz* que examinamos está impresa en el lienzo con una ligereza de indicaciones tan entendidas que parece verse la misma que quedó estampada en el de la Verónica. El paño está copiado del natural con todo el saliente que empleaba Zurbarán, quien también supo ostentar sus profundos conocimientos en la manera de plegar los ropajes²⁸.

La primera versión conocida de las numerosas representaciones de esta iconografía realizadas por el maestro extremeño a lo largo de su carrera está firmada y fechada en 1631 y se conserva en una colección particular española [fig. 10]²⁹. La firma está situada en el borde derecho del paño, pintado sobre un fondo oscuro en trampantojo, como bien observó Caturla. No es habitual que la inscripción se coloque en sentido vertical y la firma ha sido a veces puesta en duda. Sin embargo, la limpieza de la obra ha confirmado su antigüedad, y la fecha de 1631, adecuada para esta pintura, la relaciona con la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*,

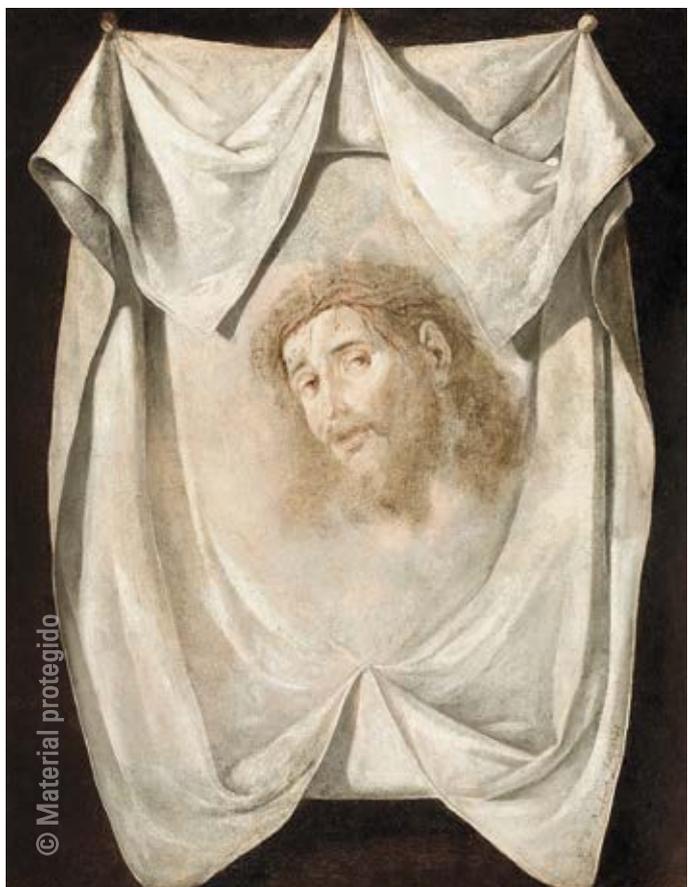
27 *Ibid.*, p. 205.

28 Amador de los Ríos 1844, pp. 421-422.

29 Delenda 2009-2010, vol. 1, n.º I-34. Firmado y fechado en el borde lateral derecho del paño: «[F]ran]co Zurbará[n] fct 1631».



9. Hieronymus Wierix (1553-1619)
La Santa Faz como «imago pietatis»
 Grabado. 8,1 x 5,1 cm
 The British Museum, Londres
 N.º inv. 1928,1212.128



10. Francisco de Zurbarán (1598-1664)
La Santa Faz, 1631
 Óleo sobre lienzo. 101 x 78 cm
 Colección particular



11. Hieronymus Wierix (1553-1619)
La Santa Faz con dos ángeles y los instrumentos de la Pasión, anterior a 1612
 Grabado sobre composición de Johannes Stradanus



12. Francisco de Zurbarán (1598-1664)
La Santa Faz, c. 1635
 Óleo sobre lienzo. 70 x 51,5 cm
 Nationalmuseum, Estocolmo
 N.º inv. 5382

datada ese mismo año³⁰. El cuadro fue reducido por la parte inferior, cortando los picos del paño, quizás por hallarse la parte baja del lienzo deteriorada. Cuando tuvimos la ocasión de examinarlo en 1999 estaba sin limpiar y su estado de conservación no era muy bueno. Recientemente se han levantado los barnices amarillentos que ensuciaban la pintura y se han recuperado los matices de los famosos blancos del maestro. Esta temprana versión de la Santa Faz debió de ser del agrado de los teólogos y de los devotos comitentes, lo que proporcionó a Francisco de Zurbarán una importante demanda del tema.

La existencia de varias santas faces prueba el éxito de esta fórmula peculiar imaginada por el pintor extremeño y que convenía perfectamente a esta devoción, muy difundida en la España del siglo XVII. El ejemplar de 1631 permite agrupar en fechas cercanas, hacia 1630-1635, un grupo de réplicas autógrafas, en las cuales se puede advertir alguna participación ocasional del taller. En todas ellas la simetría de los pliegues se muestra más rigurosa que en las posteriores, y el rostro de Cristo parece un retrato esbozado. Este grupo de lienzos, mayoritario en la producción zurbaranesca, forma un tipo de imágenes de la faz de Cristo inconfundibles, que no dependen de ningún modelo ajeno. Como en la primera versión conocida, en estas obras el sudario tiene tres picos en la parte alta y otros tantos en la parte baja, formados mediante dos alfileres o finísimos clavos que mantienen el lienzo en el centro. El efecto de *trompe-l'œil*, colocando la tela blanca grisácea o marfileña sobre unos fondos neutros y oscuros, está siempre perfectamente logrado en estas primeras pinturas sobre el tema. Cuatro cuadros de excelente calidad pertenecen a este grupo³¹. Algunas leves diferencias en el rostro de Cristo, en los profundos pliegues, muestran que no son meras copias, sino réplicas autógrafas del pintor. Estas imágenes pueden relacionarse con los grabados de devoción sobre los episodios de la Pasión [fig. 11].

La espléndida versión de la Santa Faz conservada en el Nationalmuseum de Estocolmo [fig. 12]³² se considera la más notable de la amplia serie pintada por Zurbarán y una de las creaciones más sugerentes de todo el siglo XVII. Se ignora su emplazamiento primitivo, pero seguramente fue Sevilla, pues su primer propietario conocido fue Frank Hall Standish, cuya residencia favorita era la casa que poseía en la ciudad hispalense. Este británico adinerado reunió una colección pictórica muy importante, que decidió legar al rey francés Luis Felipe, al que admiraba mucho por su amor compartido por la pintura española. Su colección, recogida tras su muerte en 1841 por el barón Taylor en su casa de Duxbury Park (Manchester), fue depositada en un ala lateral del segundo piso del Museo del Louvre³³. Subastada en la venta de los bienes del derrocado rey Luis Felipe después de su muerte —la «Sainte Véronique» figuraba como «anónimo de la escuela española» en el catálogo de la Colección Standish—³⁴, fue adquirida por William Stirling-Maxwell, quien reconoció la mano de Zurbarán, y vendida después por sus descendientes en 1957 al Nationalmuseum de Estocolmo. Algo más pequeña que las demás, esta Santa Faz es una pintura sutilísima, dominada por el blanco lienzo lleno de matices, mediante los cuales Zurbarán representa el rostro del Señor enmarcado por los vigorosos pliegues de la tela. Los nudos que sujetan aquí el plegado por cordoncillos invisibles, totalmente ilusionistas, acentúan aun más el trampantojo. El rostro de Cristo, esbozado como una grisalla, es particularmente interesante, con su penetrante mirada y su boca entreabierta, como si estuviera a punto de hablar. Poco sangrienta, esta Santa Faz recuerda la dramática escena del *Via Crucis* de la cual surge el repetido tema. En fechas contemporáneas se realizaron otros velos de la Verónica en Italia [fig. 13] y así también lo pintaron o lo grabaron

30 *Ibid.*, n.º I-48. Véase el detalle de la firma en p. 171, fig. 3.

31 *Ibid.*, n.º I-35: *Santa Faz*. Óleo sobre lienzo. 105,4 x 76,8 cm. En el mercado del arte; n.º I-36: *Santa Faz*. Óleo sobre lienzo. 107,2 x 79,3 cm. Sarah Campbell Foundation, Houston. N.º inv. 1980.9; n.º I-37: *Santa Faz*. Óleo sobre lienzo. 105 x 84 cm. Iglesia parroquial de San Pedro, Hermandad Sacramental, Sevilla; n.º I-38: *Santa Faz*. Óleo sobre lienzo. 101,6 x 83,2 cm. Colección particular, Nueva York.

32 *Ibid.*, n.º I-84.

33 Plazaola 1989, pp. 151-152.

34 Christie's, Londres, 28 de mayo de 1853, lote 120.



13. Domenico Fetti (1589-1623)
El velo de la Verónica, c. 1618-1622
 Óleo sobre tabla. 80,6 x 66,3 cm
 National Gallery of Art, Washington D.C.
 Samuel H. Kress Collection
 N.º inv. 1952.5.7

los artistas franceses (Champaigne, Melan), quienes siempre representaban a Cristo rigurosamente frontal, como un icono. Comparando el remarcable lienzo de Estocolmo con las versiones de otros maestros de la época, resalta de nuevo el carácter profundamente original de la obra de Zurbarán.

María Luisa Caturla, en su artículo consagrado a este tema, publicó una Santa Faz entonces de su propiedad³⁵. El ejemplar que perteneció a la eminente zurbaranista, actualmente en la Colección GMG de Madrid [fig. 14]³⁶, es uno de los pocos conocidos con fondo rojo. Dicho fondo es de un granate oscurísimo, que parece acentuar el tono rojizo de la impresión milagrosa. Salpicada ésta de manchas de color carmín (las gotas de sangre), destaca su ligereza «impresionista» sobre el fino tono marfileño de la tela, de sobrecogedora fuerza dramática en sus hondos pliegues. A primera vista esta Santa Faz parece una repetición de las primeras versiones. Sin embargo, una observación atenta revela leves pero numerosas divergencias en el plegado y en el rostro del Salvador. La expresión de Cristo es aquí una increíble mezcla de mansedumbre y majestad. El rostro, esbozado como los demás, se halla al parecer intacto y mira al espectador casi de frente. La peculiar manera de Zurbarán de tratar el tema del paño de la Verónica —con el Santo Rostro visto de tres cuartos e inclinado— parece verdaderamente proceder de las representaciones de Cristo con la cruz a cuestas. Sabemos que curiosamente Zurbarán se inspiró en ocasiones en los grabados del pintor Claude Vignon, cuyo estilo casi manierista le era completamente ajeno³⁷. Llama la atención especialmente el parecido del rostro de este último lienzo con una estampa del artista francés sobre el tema de Jesucristo camino del Calvario [fig. 15].

35 Caturla 1965, p. 204; Delenda 2009-2010, vol. 1, n.º I-85.

36 Agradecemos a Antonio Pardinás la fotografía del lienzo.

37 Delenda 1998, pp. 209-213.



14. Francisco de Zurbarán (1598-1664)
La Santa Faz
Óleo sobre lienzo. 104,5 x 89,8 cm
Colección Fundación GMG, Madrid



15. *Jesucristo con la cruz auestas*, c. 1650
Grabado anónimo sobre composición de Claude Vignon

En la Santa Faz de la Colección Apelles³⁸, aparecida recientemente, el santo sudario presenta una originalidad, una lista o cenefa de un rosado tirando a lila, siendo el único ejemplar conocido que la posee. Otra singularidad de este lienzo es que los cordoncillos que atan los nudos de la tela están clavados sobre unos rectángulos como de madera, por medio de unos clavos de cabeza redonda muy relucientes. Los remates del paño, superiores e inferiores, se elevan en el centro con pequeños clavos. La tela está así dispuesta, cuidadosamente plegada sobre un fondo gris neutro, realzando el famoso efecto de *trompe-l'œil* observado por María Luisa Caturla. El rostro de Cristo, más semejante aquí a un retrato, tiene una barba y un bigote incipientes y apenas se ve la corona de espinas. Sus facciones son delicadas, menos esbozadas que en la versión de Estocolmo, con una expresión tierna y dulce que no tiene la fuerza expresiva del cuadro sueco.



16. Jean Rabel (c. 1520-1603)
Sudarium, 1586



17. Hieronymus Wierix (1553-1619)
La Santa Faz como Christus patiens, anterior a 1620
Grabado. 11,4 x 7,3 cm
The British Museum, Londres
N.º inv. 1880,0508.54

Últimas versiones y la Santa Faz del Museo de Bellas Artes de Bilbao

Entre las obras tardías del maestro se encuentran otras delicadísimas pinturas con este mismo tema, de composición algo diferente y llenas de sensibilidad, que pueden provocar aun más una poética meditación piadosa. La primera está fechada en 1658, año en que Zurbarán se trasladó a Madrid, y las últimas son verosímilmente de 1660-1662. En estas versiones posteriores, el pintor deja caer el paño libremente y las facciones de Jesús se reflejan de un modo impreciso, apenas esbozadas en leves tonos rojizos. El perfecto fingimiento óptico del velo colgado resulta uno de los mejores efectos de trampantojo que se hayan creado jamás. En los grabados, principalmente flamencos, que circulaban por España, el velo de la Verónica con el Santo Rostro suele tener también un efecto ilusionista, pero en estas estampas los retratos casi hiperrealistas de Cristo emergen, como hemos dicho, rigurosamente frontales. En el hermoso *Sudarium* encargado en 1586 por el je-

38 Delenda 2009-2010, vol. 1, n.º I-110: *Santa Faz*. Óleo sobre lienzo. 108 x 79 cm. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo (depósito de la Colección Apelles, 2000). N.º inv. P. 96.05.



18. Francisco de Zurbarán
La Santa Faz, 1658
 Óleo sobre lienzo. 105 x 83,5 cm
 Museo Nacional de Escultura, Valladolid
 N.º inv. 850

suita francés Edmond Auger al grabador Jean Rabel [fig. 16], el impresionante rostro de Jesús no parece sufrir y flota sobre el velo. Pero a principios del siglo XVII aparecen otras estampas flamencas con la Santa Faz de Cristo, de tipo muy semita, el *Christus patiens*, con aspecto doloroso y sufriente [fig. 17]. Los textos latinos que acompañan a estos grabados son claras incitaciones al arrepentimiento. No obstante, llama poderosamente la atención la considerable diferencia con las pinturas de Zurbarán, de rostros desdibujados.

En la versión firmada y fechada en 1658 conservada en el museo de Valladolid [fig. 18]³⁹, la tela parece colgada de un muro de un sorprendente color rojizo. Está sujeta por los típicos dobles cordoncillos que anudan sus ángulos superiores y por un largo alfiler en el pico central del paño, con su cabecita redonda todavía reluciente. Por primera vez en la obra de Zurbarán la parte inferior del velo pende naturalmente, sin nada que la sujete. Resulta muy curioso el marcado desvanecimiento del Santo Rostro incorpóreo, que parece casi una mancha sin forma, apenas sugerida con ligeros toques de ocre y carmín, lo que confiere a esta imagen, prácticamente borrada, una impresión de realidad del evento increíble. En efecto, si la piadosa mujer conmovida enjugó con su propio velo el rostro sudoroso y ensangrentado de Jesús, parece mucho más verosímil que la imagen impresa fuera apenas esbozada. Sin embargo, el interés del experto maestro extremeño no estriba solamente en la narración realista del evento milagroso, sino más concretamente en la representación ideal de la propia imagen milagrosa. La luz lateral procede de la izquierda, con lo cual el paño fingido, de una

39 *Ibid.*, n.º I-251. Firmada y fechada en una tarjeta, en el ángulo inferior izquierdo: «Franco de Zurbarán / 1658».

tonalidad marfileña, resalta con fuerte realismo plástico. El mismo relieve tiene la firma, que se puede leer en una tarjeta con dos puntas dobladas y un trozo que finge un roto, todo ello para obtener de nuevo un increíble efecto de realidad. La firma y la fecha ocupan un lugar importante en el cuadro y aparecen también como otro *trompe-l'œil*.

Esta sorprendente pintura fue descubierta en 1968 por Juan José Martín González en un retablo de una ermita cercana a Torrecilla de la Orden (Valladolid). Como indican los numerosos exvotos que se encuentran en la capilla, el cuadro de Zurbarán debió de ser ofrecido en acción de gracias a la Virgen del Carmen, patrona local, integrándose en el ático de dicho retablo construido a principios del siglo XVIII. El hecho de que el lienzo esté firmado en una tarjeta simulada ilegible a distancia hace pensar que no fuese concebido para un retablo, sino como una obra de devoción privada. Considerando el lugar y las circunstancias en que fue encontrado, Martín González supuso que el cuadro no había sido sometido a ninguna restauración previa a su entrada en el museo de Valladolid. Esto le llevó a concluir que algunas de las versiones del tema realizadas por Zurbarán (o por su obrador), en las que el Santo Rostro tiene mayor definición, podrían haber sido transformadas mediante repintes⁴⁰.

En la documentación fotográfica de José López Rey hemos encontrado una fotografía hecha hacia 1950 por el fotógrafo de arte Moreno de Madrid. Se trata de una Santa Faz⁴¹ que Martín S. Soria había visto en la iglesia de San Sebastián de Madrid y que había considerado obra de taller⁴². En esta época no se conocían las santas faces tardías de Valladolid y de Bilbao y la obra final de Zurbarán era menospreciada. El cuadro ya no está en la iglesia, no se sabe desde cuándo, y desgraciadamente fue imposible saber lo que ha sido de este lienzo, que nos parece una versión autógrafa de los años 1658-1660.

Ningún pintor ha demostrado mayor interés por el tema de la Santa Faz en el siglo XVII que Zurbarán. De la variante que carece de alfiler en la parte baja del paño y permite su libre caída se conocen menos ejemplares y pertenecen, como hemos dicho, al periodo final de su carrera. La del museo de Valladolid podría ser la primera de este tipo de composiciones. Relacionando este lienzo con la versión del Museo de Bellas Artes de Bilbao [fig. 1]⁴³, que examinaremos ahora, parece que ésta podría fecharse con posterioridad y sería posiblemente la última obra que se conoce pintada por Zurbarán con este asunto. Descubierta y dada a conocer en 1964 por Alfonso E. Pérez Sánchez, esta portentosa Santa Faz se encontraba entonces en una colección particular de Valladolid y estuvo en manos privadas hasta su ingreso en el museo en 1986.

La impresionante pintura del museo de Bilbao pertenece, sin duda, al último tipo, pero el velo, más ancho que en el cuadro de 1658, ocupa casi toda la superficie del lienzo y sus pliegues presentan mayor sobriedad, dotando a la figura de una monumentalidad excepcional. El plegado del paño, colgado sobre el fondo pardo muy oscuro por dos pequeños nudos en los ángulos superiores, también es más sencillo y sobrio que en la versión de Valladolid. El Santo Rostro, a pesar de ser algo más legible en el lienzo de Bilbao, resulta más patético, con «una extraordinaria apariencia fantasmal, como de huella espectral y prodigiosa»⁴⁴. Esta Santa Faz tan dramática del *Christus dolens* posee efectivamente una expresión desconsolada de intenso sufrimiento. Los párpados hinchados están casi cerrados, en un rostro alargado de pómulos salientes donde destaca una nariz prominente. La boca entreabierta acentúa esta expresión trágica.

40 Martín González 1970, pp. 11-12.

41 Delenda 2009-2010, vol. 1, n.º I-258: *Santa Faz*. Óleo sobre lienzo. 100 x 80 cm (aprox.). Localización actual desconocida.

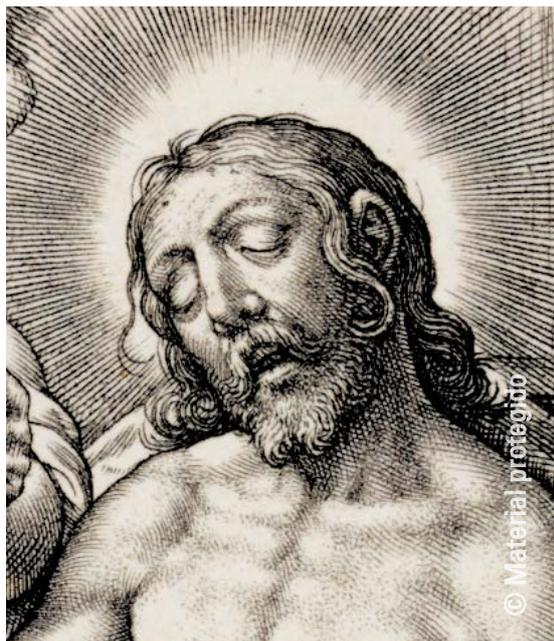
42 Soria 1953, p. 147, n.º 63.

43 Delenda 2009-2010, vol. 1, n.º I-259.

44 Madrid 1988, p. 389.



19. Francisco de Zurbarán (1598-1664)
La Santa Faz, c. 1660
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Detalle del rostro



20. Hieronymus Wierix (1553-1619)
Varón de Dolores lamentado por un ángel
 Grabado. 10,1 x 6,3 cm
 The British Museum, Londres
 N.º inv. 1859,0709.3087
 Detalle del rostro, invertido

La imagen que admiramos aquí se podría convertir en una representación del Varón de Dolores predicho por el profeta Isaías:

Despreciado y desechado por los hombres, varón de dolores y experimentado en quebranto; como uno ante quien se oculta el rostro, fue menospreciado, y no lo estimamos. Ciertamente llevó él nuestras enfermedades y sufrió nuestros dolores [...] por sus llagas fuimos curados.

Isaías 53, 3-5

El curioso parentesco del rostro de Jesús en el cuadro de Zurbarán con el grabado de un *Varón de Dolores lamentado por un ángel* por Hieronymus Wierix [figs. 19 y 20], de principios del siglo XVII, puede confirmar esta interpretación iconográfica inédita. El texto bíblico inscrito al pie de la estampa alude precisamente al Cordero de Dios y a Cristo desfigurado después de su Pasión: «Tamquam ovis ad occisionem ductus est: et sicut agnus coram tondente se, sine voce, sic non aperuit os suum. Act. 8 ex Isa. 35» [sic, por 53]. Como apunta la inscripción, el pasaje bíblico está tomado del octavo capítulo de los Hechos de los Apóstoles: «Fue llevado como una oveja al matadero; y como un cordero, mudo delante del que lo trasquila, así él no abre la boca» (Hechos 8, 32); pero también de la profecía de Isaías (Isaías 53, 7), pues de ahí procede este versículo que el apóstol San Felipe lee al eunuco etíope. El tema teológico de Cristo como Varón de Dolores, que asume la personalidad del Siervo de Dios propio de los cánticos del profeta Isaías, hunde sus raíces en la Edad Media centroeuropea. La propagación de la conocida aparición en la Misa de San Gregorio, con Cristo mostrando las heridas y varios atributos de la Pasión, dio lugar a la difusión de esta temática en los grabados flamencos de la Verónica [fig. 21]. Durante el periodo postridentino, la idea de mostrar la figura del *Christus dolens* extendió la devoción en toda la época barroca, siendo numerosas sus representaciones en pinturas e imágenes de bulto que despertaban mucha devoción.



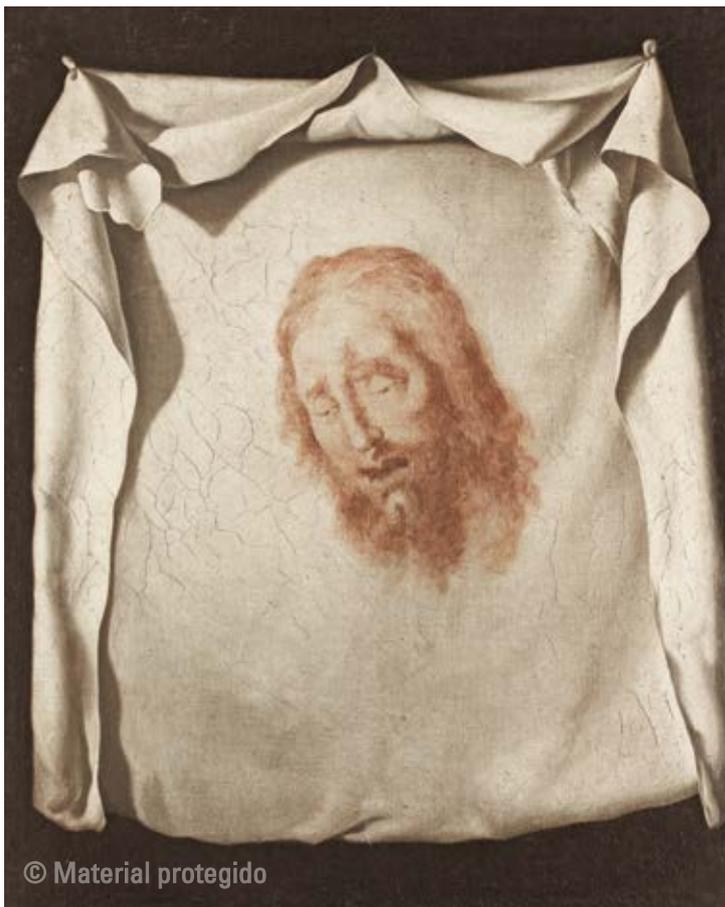
21. Antonius Wierix II (1555/1559-1604)
Santa Verónica con dos ángeles
 Grabado sobre composición de Martin de Vos

La carencia de la corona de espinas en estas últimas versiones contribuye a pensar que podría tratarse del rostro de Cristo tras su muerte. En todo caso, es claramente una imagen de devoción destinada al culto. Zurbarán pinta en la Santa Faz de Bilbao una «vera icona» presentada como una reliquia santa ficticia en lo alto de la pared de una iglesia, entregada a la contemplación y a la veneración de los fieles. No es la estricta reproducción de la piadosa leyenda de la Verónica. Un paño así colgado constituye un verdadero «trampantojo a lo divino», cuyo impacto, pese a su semejanza con una naturaleza muerta (el paño), se encuentra en esta representación tan patética del Salvador como Varón de Dolores. El propósito del pintor es provocar la confusión del espectador, que cree ver un verdadero lienzo con la propia imagen del rostro de Jesús camino del Calvario. La pintura se convierte así en objeto de admiración, estímulo y consuelo. Nadie como Zurbarán supo sacar tanto provecho del tema: esta imagen del Santo Rostro desvanecida, como un velo que realmente ha enjugado el rostro de Jesús cubierto de sudor y sangre, produce un perfecto engaño y debería procurar a los fieles profundos sentimientos piadosos. La desdibujada e imprecisa imagen de la inolvidable Santa Faz del museo de Bilbao impresiona quizá más que ninguna al espectador, como «una última y más madura meditación sobre el tema tantas veces repetido»⁴⁵. Este lienzo, con las facciones dolorosas de Cristo, resulta uno de los más conmovedores y poéticos de esta temática, la evocación original del aspecto herido de Jesús, la estremecedora visión del «Siervo doliente» profetizado por Isaías (Isaías 53, 2-3). Su expresión angustiada y patética está perfectamente lograda. Esta obra maestra muestra que, en sus últimos años madrileños, Zurbarán conserva aún una gran fuerza expresiva, mantenida a pesar de la evolución de su técnica.

Una réplica autógrafa del lienzo de Bilbao fue subastada recientemente en Londres [fig. 22], aunque no llegó a venderse⁴⁶. Mantiene este ejemplar un estrecho paralelismo con la portentosa versión que acabamos de examinar, pero presenta unas leves diferencias en los pliegues del paño, en el colorido ocre rojizo más oscuro del rostro de Cristo y en los párpados que se entrecierran algo más. Aunque en el catálogo de Gudiol

45 Pérez Sánchez 1964, p. 195.

46 Delenda 2009-2010, vol. 1, n.º 1-260. Subastada en Christie's, Londres, 7 de julio de 2009, n.º 31 (sin comprador). Perteneció a la colección madrileña de Juan Pereira González.



22. Francisco de Zurbarán (1598-1664)
La Santa Faz, c. 1658-1660
Óleo sobre lienzo. 104 x 84,5 cm
Colección particular

ambas obras figuran con números y orígenes diferentes⁴⁷, en ocasiones se han llegado a confundir por su gran parecido⁴⁸.

Ahora bien, cabe preguntarse por qué los comitentes de Zurbarán le encargaron tan a menudo esta representación del Santo Rostro de Cristo en el paño de la Verónica. Según la tradición medieval más antigua, las pinturas que se creían *acheiropoietas* merecían la ferviente devoción de teólogos y fieles. El contexto general para estas representaciones «no hechas por la mano del hombre» era la veneración de la imagen divina como forma que tenía el espectador de acceder desde lo visible, la imagen, hasta lo invisible, es decir, lo divino. Dicha función de meditación se atribuía a las imágenes de culto, razón por la cual las que se creían de origen divino se copiaron múltiples veces. Sin duda alguna, la pintura *acheiropoieta* más celebrada fue el velo de la Verónica de Roma. El impacto de las representaciones del Santo Rostro en las devociones postridentinas se puede leer en el libro de Juan Acuña de Adarve *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos del Santo Rostro y cuerpo de Jesu Christo*, publicado en Villanueva en 1637⁴⁹, en el que el autor alude precisamente a las profecías de Isaías. Con su prototipo de Santa Faz tan personal ideada ya en 1631, Zurbarán cumplía con una tradición de gran antigüedad, pero la evolución del tema en su arte hasta la versión de Bilbao muestra cómo cada ínfima modificación del maestro a partir de su primera idea crea una emoción más profunda en el espectador por los padecimientos de Cristo para la salvación de los fieles⁵⁰.

47 Gállego/Gudiol 1976, n.º 554, fig. 495; n.º 555, sin reproducir. La obra que se subastó en 2009 (véase nota 44) corresponde a la n.º 554 de dicho catálogo.

48 Luna 1987, p. 11, nota 4.

49 Véase Stoichita 1995, pp. 63-65.

50 Como siempre, agradezco a mi buena amiga Almudena Ros de Barbero la atención con la que ha leído este texto.

BIBLIOGRAFÍA

Amador de los Ríos (1844) 1979

José Amador de los Ríos. *Sevilla pintoresca : o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Barcelona : El Albir, 1979 (reprod. facs. de la ed. Sevilla : Francisco Álvarez y C^ª, 1844).

Alicante 2006

La luz de las imágenes : la faz de la eternidad. [Cat. exp., Alicante, Basílica de Santa María; Concatedral de San Nicolás; Monasterio de la Santa Faz]. Valencia : Generalitat Valenciana, 2006.

Belting 1998

Hans Belting. «Le 'vrai portrait' du Christ : légendes et images en concurrence» ; «Annexe. 37. Histoires et légendes à propos de la Véronique de Rome», *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*. Paris : Les Éditions du Cerf, 1998, pp. 277-300 y 726-733.

Belting 2007

—. *La vraie image : croire aux images?* Paris : Gallimard, 2007.

Boespflug 1984

François Boespflug. *Dieu dans l'art : Sollicitudini Nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*. Paris : Les Éditions du Cerf, 1984.

Boespflug 2010

—. *Le Dieu des peintres et des sculpteurs : l'invisible incarné*. Paris : Hazan ; Musée du Louvre Éditions, 2010.

Calabrese 1995

Omar Calabrese. «La Véronique de Zurbarán : un rituel figuratif», *La Part de l'Œil*, Bruxelles, n.º 11, 1995 (Dossier : Médecine et arts visuels), pp. 16-29.

Caturla 1965

María Luisa Caturla. «La Santa Faz de Zurbarán : trompe-l'oeil 'a lo divino'», *Goya*, Madrid, n.os 64-65, enero-abril de 1965, pp. 202-205.

Chastel 1978

André Chastel. «La Véronique», *Revue de l'Art*, Paris, n.os 40-41, 1978, pp. 71-82 (publicado posteriormente con el título «La Sainte Face», *FMR* (ed. fr.), Milano, n.º 49, 1994, pp. 29-50).

Delenda 1998

Odile Delenda. «Vignon et l'atelier de Zurbarán», Claude Mignot ; Paola Pacht Bassani (eds.). *Claude Vignon en son temps : actes du colloque international de l'Université de Tours, 28-29 janvier 1994*. Paris : Klincksieck, 1998, pp. 209-213.

Delenda 2003

—. «Nadal, Ribadeneira et Pacheco : l'influence des premiers jésuites sur l'art espagnol du siècle d'or», Alain Tapié (dir.). *Baroque, vision jésuite : du Tintoret à Rubens*. [Cat. exp.]. Paris : Somogy ; Caen : Musée des beaux-arts : Amis du Musée des beaux-arts de Caen, 2003, pp. 232-247.

Delenda 2009-2010

—. *Francisco de Zurbarán, 1598-1664*. 2 vols. Madrid : Fundación Arte Hispánico, 2009-2010.

Gállego/Gudiol 1976

Julián Gállego ; José Gudiol. *Zurbarán, 1598-1664*. Barcelona : Polígrafa, 1976.

Geoltrain/Kaestli 2005

Pierre Geoltrain ; Jean-Daniel Kaestli (eds.). *Écrits apocryphes chrétiens*. Paris : Gallimard, 2005.

Gómez Piñol 2006

Emilio Gómez Piñol. «El velo de la Verónica en la obra de Zurbarán», *Temas de Estética y Arte*, Sevilla, n.º XX, 2006, pp. 107-143.

Guérin 1872

Paul Guérin. *Les petits Bollandistes : vies des saints de l'Ancien et du Nouveau Testament, des martyrs, des pères, des auteurs sacrés et ecclésiastiques, des vénérables et autres personnes mortes en odeur de sainteté : notices sur les congrégations et les ordres religieux : histoire des reliques, des pèlerinages, des dévotions populaires, des monuments dus à la piété depuis le commencement du monde jusqu'aujourd'hui d'après le père Giry*. Bar-Le-Duc : L. Guérin, 1872 (7.^a ed.).

Luna 1987

Juan J. Luna. «Zurbarán en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Urtekaria 1986 : asterlanak, albistak = anuario 1986 : estudios, crónicas*. Bilbao : Bilboko Arte Ederretako Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1987, pp. 9-17.

Madrid 1988

Zurbarán. [Cat. exp., Madrid, Museo del Prado]. Madrid : Ministerio de Cultura, 1988.

Martín González 1970

Juan José Martín González. «La Santa Faz : a propósito de un inédito de Zurbarán», *Goya*, Madrid, n.º 97, julio-agosto de 1970, pp. 11-12.

Molanus (1570) 1996

Johan van der Meulen (Molanus). *De Sanctis imaginibus*. Louvain, 1570 (ed. en francés, *Traité des saintes images*. 2 vols. François Boespflug ; Olivier Christin ; Benoît Tassel (eds). Paris : les Éd. du Cerf, 1996).

Nadal 1593

Jerónimo Nadal. *Evangelicæ historiæ imagines : ex ordine Evangeliorum quæ toto anno in missæ sacrificio recitantur in ordinem temporis vitæ Christi digestæ*. Antuerpiæ : [s.n.], 1593.

Nadal 1595

—. *Adnotationes et meditationes in euangelia quæ in sacrosancto missæ sacrificio toto anno leguntur : cum Evangeliorum concordantia historiæ integritati sufficienti: Accessit & Index historiam ipsam Evangelicam in ordinem temporis vitæ Christi distribuens*. Secunda editio. Antuerpiæ : excudebat Martinus Nutius, 1595.

Pacheco (1649) 1990

Francisco Pacheco. *Arte de la pintura : su antigüedad y grandeza* (ms. 1638). Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed.). Madrid : Cátedra, 1990 (1.ª ed., Sevilla, 1649).

Pereda 2011

Felipe Pereda. «Zurbarán's Veronica and the limits of Likeness in Baroque Spain», ponencia en el Coloquio Internacional *Artificii Occulti. Knowledge and Discernment in the Artistic and Scientific Cultures of the Netherlands and the Spanish Habsburg World (16th–17th Centuries)*, Berna, 12-14 de mayo de 2011 (inédito).

Pérez Sánchez 1964

Alfonso E. Pérez Sánchez. «Nuevas papeletas para el catálogo de Zurbarán», *Archivo Español de Arte*, Madrid, t. XXXVII, n.º 146-147, abril-septiembre de 1964, pp. 193- 196.

Plazaola 1989

Juan Plazaola. *Le Baron Taylor : portrait d'un homme d'avenir*. Paris : Fondation Taylor, 1989.

Ribadeneyra (1599) 1790

Fray Pedro de Ribadeneyra. *Flos Sanctorum o libro de las vidas de los Santos : primera parte*. Barcelona, 1790 (1.ª ed., 1599).

Santos 2006

Aurelio de Santos Otero (ed.). *Los evangelios apócrifos*. Madrid : Biblioteca de Autores Cristianos, 2006 (1.ª ed., 13.ª imp.).

Soria 1953

Martin S. Soria. *The paintings of Zurbarán*. London : Phaidon Press, 1953 (2.ª ed., 1955).

Stoichita 1995 (1996)

Victor I. Stoichita. *Visionary experience in the golden age of Spanish art*. London : Reaktions Books, 1995 (ed. en español, *El ojo místico : pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid : Alianza, 1996).