

Fondazione
1563

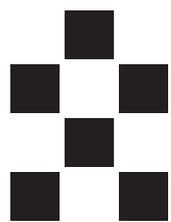
COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

PAOLA SETARO

La mostra di Zurbarán al Casón
del Buen Retiro nel 1964

Il ruolo di María Luisa Caturla nella rivalutazione
di un pittore del Siglo de Oro tra critica,
museologia e propaganda





Fondazione
1563

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

**X – QUALE BAROCCO? RELOADED. FORTUNA DEL BAROCCO NELLE COLLEZIONI E NEGLI
ALLESTIMENTI DEI MUSEI EUROPEI E AMERICANI NEL CORSO DEL NOVECENTO.**

PARTE II

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. +39 011 15630570 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2021-2023

Presidente: Dott. Piero Gastaldo

Vicepresidente: Prof.ssa Blythe Alice Raviola

Consiglieri: Dott.ssa Luisa Papotti, Dott. Stefano Benedetto, Prof. Béla Kapossy

Segretario Generale: Dott.ssa Laura Fornara

Direttore esecutivo: Dott.ssa Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Direzione Scientifica: Prof.ssa Michela di Macco

Borse di Alti Studi 2022

Tema del Bando 2022: *Quale Barocco? Reloaded. Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento. Parte II*

Coordinamento scientifico: Prof.ssa Maria Beatrice Failla

Assegnatari: Valentina Balzarotti, Giulia Iseppi, Paola Setaro, Vincenzo Sorrentino

Cura editoriale 

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808549

10.3 Paola Setaro, *La mostra di Zurbarán al Casón del Buen Retiro nel 1964. Il ruolo di María Luisa Caturla nella rivalutazione di un pittore del Siglo de Oro tra critica, museologia e propaganda*

© 2025 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2022 – X EDIZIONE

Con la pubblicazione degli esiti delle borse di Alti Studi sul Barocco anno 2022, che qui si presentano, prosegue, all'interno della Collana digitale Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco (ASECB), la serie inaugurata con le borse 2021 e dedicata al progetto di ricerca *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*.

Il progetto, sviluppato con il coordinamento scientifico della professoressa Maria Beatrice Failla (Università degli Studi di Torino), rientra nell'ambito del longevo Programma di studi sull'Età e la Cultura del Barocco della Fondazione 1563 (attivo dal 2012) e mira a proporre, entro una cornice di studi unitaria incentrata sulla fortuna del Barocco nel corso del XX secolo, le diverse declinazioni che le ricerche condotte tramite le borse di Alti Studi sul Barocco, nelle edizioni 2021, 2022 e 2023, hanno esplorato ed esplorano. La domanda di ricerca, infatti, dettata nel bando per l'anno 2022, è la medesima sperimentata per l'anno precedente ossia verificare e misurare come l'assestamento critico del Barocco derivi anche dal lungo e travagliato processo di riscoperta espositiva della cultura figurativa del Sei e del Settecento. Il campo di indagine è vasto e spazia muovendosi dalla fortuna critica delle opere e degli artisti alle riflessioni che possono sorgere incrociando diversi punti di vista, come la storia delle mostre, i cambiamenti negli ordinamenti museali, le dinamiche del mercato e del collezionismo; il confronto tra la letteratura scientifica e l'intensificarsi della presenza sul mercato internazionale di determinati artisti così come l'analisi della cultura della fruizione in rapporto al restauro delle opere sono altrettanti filoni da seguire per arrivare a delineare l'evolversi della critica a partire dall'inizio del Novecento.

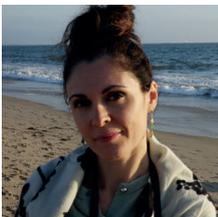
Non si tratta di un percorso facile, molte sono le piste da battere disegnando geografie, che rimbalzano tra l'Europa e gli Stati Uniti, e scandendo cronologie, che spesso intrecciano fili di biografie, di vicende di artisti e di opere. Su questi binari sono cresciute le ricerche che i borsisti hanno portato avanti con acribia e creatività, cercando letture alternative e scavando in archivi e biblioteche senza mai accontentarsi di una sola prospettiva. I risultati ottenuti sono per la Fondazione molto positivi e offrono un mosaico di interpretazioni e analisi che si spera possano essere base e fonte per il progredire degli studi sull'età e la cultura del Barocco. D'altra parte, questi sono da sempre gli intenti che spingono l'agire della Fondazione nell'ottica di sostegno alle giovani generazioni di ricercatrici e ricercatori.

Il Presidente
Piero Gastaldo

PAOLA SETARO

La mostra di Zurbarán al Casón
del Buen Retiro nel 1964

Il ruolo di María Luisa Caturla nella rivalutazione
di un pittore del Siglo de Oro tra critica,
museologia e propaganda



Paola Setaro è laureata in Lettere moderne e in Storia dell'arte, presso l'Università Federico II di Napoli. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in "Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura" nel 2021 presso l'Universidad Autónoma di Madrid, in cotutela con l'Università degli Studi "Federico II" di Napoli, discutendo una tesi sulla politica artistica e culturale del viceré Francisco de Benavides. I suoi interessi di ricerca, caratterizzati da una visione interdisciplinare, si focalizzano sullo studio delle relazioni artistiche e culturali tra Napoli e la Spagna in età moderna, così come, più recentemente, sulla fortuna del Barocco spagnolo nel XX secolo.

SOMMARIO

1	La mostra di Zurbarán al Casón del Buen Retiro nel 1964. Il ruolo di María Luisa Caturla nella rivalutazione di un pittore del Siglo de Oro tra critica, museologia e propaganda
3	1. Arte e propaganda durante il franchismo
3	1.1. Il culto della tradizione artistica del Barocco
9	1.2. <i>Hispanidad</i> tra Barocco e contemporaneo
13	1.3. I centenari degli artisti come strumento di propaganda negli anni Sessanta
19	2. Zurbarán e il Novecento
19	2.1. La fortuna critica di Zurbarán attraverso le prime mostre spagnole: 1905 e 1953
26	2.2. Una stanza tutta per sé. La nuova collocazione di Zurbarán al Prado nel 1964
29	2.3. “Contribuir a la cultura del pueblo”. Celebrazioni per il III centenario della morte di Zurbarán
33	2.4. La mostra al Casón del Buen Retiro: presenze e assenze
37	2.5. I restauri
40	2.6. Echi della mostra
45	2.7. L’onda lunga della modernità di Zurbarán: la prospettiva spagnola
53	3. María Luisa Caturla: una vita dedicata a Zurbarán
53	3.1. Note biografiche
58	3.2. <i>Querido meditador</i> . Il sodalizio intellettuale con José Ortega y Gasset
63	3.3. Il “mio” Zurbarán
67	Appendice
81	Bibliografia
104	Principali testi di Caturla su Zurbarán
107	Immagini

La mostra di Zurbarán al Casón del Buen Retiro nel 1964.
Il ruolo di María Luisa Caturla nella rivalutazione di un pittore
del Siglo de Oro tra critica, museologia e propaganda

Ringraziamenti

Ringrazio innanzitutto la *Fondazione 1563* per aver creduto nella mia ricerca. Sono particolarmente grata all'artista Jaime del Val, nipote di María Luisa Caturla, per avermi aperto le porte della sua casa e fornito spunti e materiale. Al personale della Fundación Ortega-Marañón, per avermi facilitato la ricerca durante il mio soggiorno a Madrid e per avermi aiutato nell'interpretazione di alcuni punti difficili della scrittura di Caturla. Infine a Marco e ai nostri numerosi e stimolanti scambi intellettuali sulla *modernità* di Zurbarán.

1. Arte e propaganda durante il franchismo

1.1. Il culto della tradizione artistica del Barocco

“Ya estamos ante el magno retrato. He aquí al hombre”. Con queste parole il critico e scrittore José Augusto Trinidad Martínez Ruiz, conosciuto con lo pseudonimo di Azorín, consacrava sulle pagine della rivista falangista «Vértice» il *Ritratto di Franco* di Ignacio Zuloaga (Fig. 1), esposto presso il Museo di Arte Moderna di Madrid¹. Era il 20 giugno 1941 quando fu inaugurata la mostra del pittore basco, evento straordinario a cui prese parte tutta la società madrilenà e in cui il ritratto esposto al pubblico per la prima volta divenne polo di attrazione dell'intero percorso espositivo².

Il dittatore, immerso in un paesaggio roccioso (probabilmente Cuelgamuros, dove in quegli anni si stava progettando il complesso monumentale della Valle de los Caídos³) dominato da un cielo plumbeo chiaramente ispirato agli sfondi di El Greco, è raffigurato con la mano destra che stringe la bandiera nazionale, in un atteggiamento trionfale che rimanda ai ritratti di Velázquez. In particolare sembra di scorgere le rappresentazioni di Filippo IV, frutto delle note sedute di posa lunghissime ed estenuanti a cui il pittore sivigliano sottoponeva il suo monarca. Ed è ben noto che anche Francisco Franco, nella primavera del 1940, posò per Zuloaga per ben venti giorni, in una stanza dell'Hotel Ritz di Madrid⁴.

Il pittore basco che all'inizio del XX secolo era accusato di diffondere un'immagine arretrata della nazione attraverso i suoi dipinti con *mantillas* e toreri, a tal punto che il governo rifiutò il suo *Víspera de la Corrida* per l'Esposizione Universale di Parigi nel 1900, per gli stessi motivi fu invece scelto successivamente dal regime franchista come uno degli artisti che meglio poteva rappresentarlo. È infatti significativo che già alla Biennale di Venezia del 1938, anno in cui la guerra civile era in pieno svolgimento, un

¹ AZORÍN 1941, pp. 19-20.

² LAFUENTE FERRARI 1950, p. 81. Nella sua biografia su Zuloaga, lo storico dell'arte Enrique Lafuente Ferrari ripercorreva il percorso dell'artista, soffermandosi soprattutto sulla formazione. È interessante notare come in tutto il testo non venga affrontata in maniera esplicita il tema della collaborazione del pittore con il regime franchista e che questo dipinto scompaia dalle edizioni successive dell'opera. Sul dipinto e più in generale sull'evoluzione del ritratto di Franco si veda VEGA 2018.

³ Il monumento fu concepito per la sepoltura di José Antonio Primo de Rivera, fondatore della Falange, e per la commemorazione di tutti i combattenti morti in nome della “Crociata”.

⁴ Il ritratto del dittatore, che non è raffigurato in uniforme ufficiale, ma con il berretto rosso carlista e la camicia blu falangista, dopo l'esposizione del 1941 scomparve dai circuiti espositivi; dopo lo scioglimento della Falange e la ricomposizione dei diversi schieramenti nell'unico *Movimiento Nacional*, forse Franco non desiderava più “ser tan falangista”: RIANO 2019. In occasione di una ricerca compiuta dai curatori della mostra *Zuloaga 1870-1945* presso il Museo de Bellas Artes di Bilbao nel 2019, il quadro è stato localizzato in Galizia, nel Pazo de Meirás di La Coruña, gestito dalla Fundación Nacional Francisco Franco, ancora esistente nonostante l'entrata in vigore della Ley de Memoria Democrática, nel 2022: GARCÍA CALERO 2018. Fortunatamente nel 2020 il palazzo storico è stato almeno restituito al patrimonio della città: PAN 2020.

ruolo da protagonista nel Padiglione spagnolo fosse rivestito proprio da Zuloaga, per la sua capacità, a detta di Eugenio d'Ors, di sintetizzare tradizione e modernità.

D'Ors, uno dei commissari responsabili della selezione e Capo Nazionale delle Belle Arti, dichiarò in un'intervista che pur riconoscendo i soggetti di Zuloaga ormai datati, era da attribuire proprio a lui il grande merito di aver intrapreso un percorso di riabilitazione della tradizione artistica spagnola, che in quegli anni stava raggiungendo il suo culmine:

Il nostro Padiglione è destinato a dimostrare l'orientamento della nostra arte verso la ricerca della vera tradizione, che il secolo XIX aveva interrotto, non in Spagna soltanto, ma in tutto il mondo, collocandosi da se stesso, per una volontà romantica di originalità, "tra parentesi". Perciò lo sforzo per il quale la nostra arte contemporanea merita il nome di "nuovo rinascimento" è quello appunto di riprendere il filo delle formule d'arte eterne⁵.

La ripresa delle "formule d'arte eterne" fa chiaramente riferimento all'estetica barocca, già propugnata dallo stesso D'Ors nel suo celebre libro *El Barroco* come dimensione ricorrente nelle diverse epoche della storia dell'arte: in sostanza una categoria dello spirito che si riaffaccia quando la società ha bisogno di cercare nuovi stimoli⁶. E il Barocco, incarnato idealmente dal Siglo de Oro in cui la Spagna aveva raggiunto il suo apogeo artistico e culturale, si convertì per il regime franchista nell'unico momento storico glorioso in cui rispecchiarsi.

In assenza di una precisa politica culturale, alcuni artisti contemporanei furono scelti per la loro forte componente tradizionalista e identitaria. Insieme a Zuloaga, furono José Aguiar e Fernando Álvarez de Sotomayor a rappresentare il *Generalísimo* come in un ritratto di corte o nelle vesti di un condottiero invincibile⁷. Il primo realizzò, nel 1939, un dipinto per l'*Ayuntamiento* di Salamanca, variante di quello esposto nel padiglione spagnolo alla Biennale di Venezia e considerato uno dei ritratti di maggior rilievo di Franco, contribuendo alla diffusione internazionale della sua immagine. Sotomayor lo interpretò invece in un ritratto equestre dal valore altamente simbolico, dove Franco indossa l'uniforme da generale ed è su un cavallo bianco, esplicito riferimento a quello di San Giacomo Apostolo, apparso ai cristiani con una spada in mano durante la battaglia di Clavijo dell'844, in cui il re delle Asturie Ramiro I sconfisse i musulmani. La Guerra Civile fu infatti equiparata all'epopea della *Reconquista* e il dittatore visto come il suo ideale continuatore. Ma ciò che è ancora più significativo nel ritratto di Sotomayor, commissionato per lo scalone d'onore della tenuta di campagna di Franco nel Pazo de Meirás a La Coruña, è il paesaggio di fondo. Si tratta delle rovine di un patio nell'Alcázar di Toledo, dove si verificò uno dei primi episodi

⁵ L'intervista, pubblicata nella «Gazzetta di Venezia» del primo giugno 1938, è citata in QUERCI 2011, p. 123.

⁶ Il libro fu pubblicato per la prima volta in francese, nel 1936, e successivamente in spagnolo nel 1943. L'opera trovò in Luciano Anceschi un grande promotore; è sua la curatela dell'edizione italiana *Del Barroco* del 1945.

⁷ Sui dipinti si veda LLORENTE HERNÁNDEZ 2002.

della Guerra Civile: l'assedio, per ben 68 giorni, delle milizie repubblicane alla guarnigione nazionalista, liberata poi dalle truppe d'Africa⁸.

Il pittore Sotomayor rivestì, nella Spagna di quegli anni, un ruolo importante non solo come artista ma anche come figura istituzionale nel Museo del Prado, dove fu nominato direttore aggiunto nel 1918, poi direttore nel 1922 e infine reintegrato in questa posizione, dopo l'intervallo della guerra civile, fino al 1960. Il dipinto del Prado *Carlo V a Mühlberg* di Tiziano, ripreso in varie occasioni anche da Velázquez, costituì chiaramente un precedente per il suo ritratto del dittatore⁹. Non fu quindi un caso che quando Sotomayor venne incaricato dal Ministero dell'Educazione, insieme a Pedro Muguruza, di curare la mostra di capolavori del Prado esposta a Ginevra nell'estate del 1939 (Fig. 2), scelse proprio il dipinto di Tiziano come fulcro visivo della "Sala Imperial"¹⁰. Sotomayor concepì l'esposizione come un momento di esaltazione assoluta dello spirito nazionale spagnolo, arrivando a definirla come "una exposición parcial que dé la impresión de nuestra grandeza"¹¹, dove il concetto di *grandeza* inglobava quello di tradizione, e quest'ultimo a sua volta rimandava al Siglo de Oro, il periodo di splendore cattolico e imperiale che venne strumentalizzato dal regime.

Non solo l'arte ma anche il teatro, insieme alla letteratura, si trasformò in un importante mezzo propagandistico, al punto che nel 1940 venne fondato il *Consejo Nacional de Teatro*, incaricato di gestire il cosiddetto *Teatro Nacional*, con lo scopo di veicolare l'ideologia franchista attraverso il recupero del patrimonio teatrale della *Comedia Nueva*, genere teatrale diffuso dal prolifico Lope de Vega tra gli ultimi decenni del XVI secolo e i primi del XVII, ma incarnato pienamente da Calderón de la Barca. Il punto di riferimento principale per un utilizzo strumentale dell'autore di *La vida es sueño*, fu la prospettiva conservatrice di Marcelino Méndez Pelayo, che vedeva nel drammaturgo una felice sintesi di *españolidad* e cattolicesimo. Fu così che attraverso l'università, fino ad arrivare a tutti i settori dell'istruzione, il regime trovò una facile strada per divulgare una visione parziale e faziosa delle opere di Calderón de la Barca, arrivando a omettere le sue opere di tono festivo e quelle del teatro breve e considerando solo quelle dal

⁸ Durante la dittatura si istituì un'analogia tra il generale Moscardó, difensore dell'Alcázar e Alonso Pérez de Guzmán, che nel 1294 difese la piazzaforte di Tarifa dai musulmani: entrambi sacrificarono i propri figli piuttosto che consegnare le fortezze.

⁹ Sul modo in cui le immagini furono utilizzate durante la guerra e nell'immediato dopoguerra per legittimare le pretese di Franco al comando, si veda BASILIO 2002.

¹⁰ COLORADO CASTELLARY 1991, pp. 275-277. Tra il 1936 e il 1939, durante la guerra civile, il governo repubblicano spagnolo si adoperò per salvare il patrimonio artistico nazionale. Nel 1938, anche grazie al contributo di un comitato internazionale costituitosi appositamente, i capolavori della pittura spagnola (contenuti in 1868 casse) furono messi in salvo presso la Società delle Nazioni di Ginevra e allestite in parte l'anno successivo nelle sale del Musée Rath di Ginevra: PORTÚS 2018, pp. 132-149.

¹¹ PORTUS 2018, p. 267. È interessante segnalare che dopo il ritorno delle collezioni in Spagna, tra le prime pagine dell'edizione dell'8 febbraio 1940 del quotidiano «ABC» si riportava che durante una visita al Prado, Franco avesse prestato particolare attenzione proprio ai dipinti di Tiziano.

carattere moralizzante in termini cattolici, in una lettura in chiave unicamente religiosa e patriottica¹².

Nella stessa prospettiva fu posto a servizio della dittatura anche un momento storico, quello dei re cattolici Ferdinando II d'Aragona e Isabella di Castiglia, che nel 1492 conquistarono il regno di Granada ponendo così fine, con la *Reconquista*, a otto secoli di presenza araba nella penisola iberica. In un contesto in cui il concetto di unità nazionale si sposava con l'appartenenza alla fede cattolica, quale miglior punto di riferimento se non il regno dei monarchi cattolici? D'altronde il *Caudillo* conosceva bene le biografie dei Re Cattolici e ammirava in particolar modo la *Reina Isabel*, simbolo di una donna esemplare: regina e madre, ma soprattutto moglie, in grado di affiancare il consorte, ma pronta ad agire anche alla sua ombra. La nuova Spagna stabiliva così un'unica genealogia che partendo dai Re Cattolici e poi dalle grandi figure della Spagna imperiale, conduceva direttamente a Francisco Franco¹³. A legittimare il nuovo regime e il suo dittatore come "el unico que va a hacer de nuestra Patria lo que era en tiempos de los Reyes Catolicos"¹⁴ è ancora una volta un'opera d'arte, realizzata nel 1942 da José Bellver per la pala d'altare della Chiesa del Carmine a Valencia. L'affresco rappresenta due gruppi di persone che fiancheggiano la "Fonte della Virtù"; il gruppo a destra è composto da monaci e santi, mentre nell'altro compare Franco genuflesso davanti alla Santa Croce, accompagnato da re, imperatori e membri della gerarchia ecclesiastica. Non fu quella l'unica volta in cui il dittatore venne identificato, in una rappresentazione pittorica, con la religione. L'artista boliviano Arturo Reque Meruvia (meglio conosciuto come Kemer) realizzò, tra il 1948 e il 1949, vari bozzetti per un ciclo decorativo conosciuto come *Alegoría de la Cruzada*, per la Basilica della Valle dei Caduti¹⁵. L'immagine di uno di essi mostra Franco come un cavaliere medievale, insieme a una moltitudine di personaggi che simboleggiano le diverse forze che componevano l'esercito vittorioso, rappresentati in scala molto più piccola e affiancati da altri sostenitori del regime. Tutte queste figure sono rappresentate in un atteggiamento di riverenza o di adorazione, con lo sguardo estasiato rivolto al *Caudillo* e all'immagine equestre dell'Apostolo Giacomo che lo sovrasta: un eloquente esempio iconografico volto a esaltare la continuità della storia nel presente.

In definitiva, negli anni immediatamente posteriori alla fine della Guerra Civile, si cominciò a promuovere, in tutti gli ambiti della cultura, un ritorno al passato illustre. Nel campo delle arti visive il regime confidò nel potere delle immagini come strumento utile ad attrarre ideologicamente le masse e a

¹² Un'accurata analisi sul teatro come essenziale mezzo propagandistico nelle diverse fasi del franchismo e sulla conseguente rivalutazione di Calderón de la Barca, è offerta da HERNÁNDEZ GONZÁLEZ 2017. Sulla fortuna critica di Calderón de la Barca nel XX secolo si veda ANDURA VARELA 2000.

¹³ ALARES 2017, pp. 139-174.

¹⁴ La citazione di BENEYTO PÉREZ 1940, p. 108 è riportata in SÁNCHEZ 2021, p. 578.

¹⁵ I bozzetti, che non si concretizzarono mai in dipinti murali poiché altri artisti furono incaricati di decorare la Basilica, furono infine donati dalla famiglia dell'artista all'Archivio Militare di Ávila, dove sono tuttora conservati.

indirizzarle verso il progetto di costruzione di una solida identità nazionale, sentito come un'urgente necessità già nel 1937, nelle prime riflessioni del filosofo e scrittore José Luis López-Aranguren:

Uno de los más punzantes problemas que se encuentra planteados de antemano la España que renace es el que apunta a lo que ha de ser su arte. Las nuevas falanges hispánicas, revolucionarias y tradicionales a un mismo tiempo, han aprendido pronto algo que la agonizante clase burguesa no llegó a saber nunca bien: que el arte es esencial para el Estado¹⁶.

L'attenzione si focalizzò sui grandi maestri del Barocco e sui principali valori veicolati dalle loro opere: la spiritualità, il realismo e la *españolidad*. Agendo in continuità con i primi anni del XX secolo, dove già si era ben sviluppato il concetto di “pittura spagnola”, El Greco, Murillo, Ribera, Velázquez e Zurbarán furono presentati come maestri insuperabili da imitare, svolgendo (ognuno in diversa misura) un ruolo determinante nella formazione delle narrazioni della dittatura¹⁷.

Il recupero del Barocco, stile che durante il franchismo fu concepito come categoria sovrastorica ancestralmente legata all'anima spagnola, affondava in realtà le sue radici negli anni precedenti all'instaurarsi della dittatura, in particolare nelle teorie del falangista Ernesto Giménez Caballero. Già nel 1927, in relazione al culto della Vergine, l'intellettuale si interrogava sulla necessità o meno di riattualizzare alcuni artisti, tra cui Murillo: “¿No irá siendo ésta la hora – la hora cada vez más barroca y abocada al neoclasicismo – de resucitar el gusto por Murillo?”¹⁸. In *Arte y Estado* del 1935, ancora oggi considerato il più sostanzioso compendio estetico anteguerra, Giménez Caballero si addentrava nella definizione del Barocco, sintesi dei fondamentali valori iberici, etichettandolo come “bárbaro, nuestro, genuino, pasional, tormentoso, conceptuoso”¹⁹. Qualche anno dopo, nel 1939, il critico d'arte Manuel Sánchez Camargo si spinse ancora oltre, affermando che solo guardando al passato l'arte avrebbe potuto ritrovare la sua identità:

Velázquez, El Greco y Goya, fueron innovadores, y en trayectoria en el momento de hoy es tan interesante como la de ayer. No es cuestión de fechas, sino de espíritu. Dejemos que el artista nos enseñe el mañana y nos presente nuestro hoy espléndido, en el concierto del mundo. Acertarán unos y otros no; pero todos contribuirán para que nuestro sentido nacional halle medios nuevos con que hablar²⁰.

Il primo decennio del regime vide allora l'intensificarsi degli studi sui maestri del Siglo de Oro. Tra le più frequenti raccomandazioni che la critica d'arte rivolgeva agli artisti contemporanei c'era quella di mantenere viva la tradizione attraverso lo studio del passato. Soprattutto attraverso la stampa si

¹⁶ ARANGUREN 1937.

¹⁷ DÍAZ SÁNCHEZ, LLORENTE HERNÁNDEZ 2004, p. 17.

¹⁸ GIMÉNEZ CABALLERO 1927, p. 81.

¹⁹ Il brano è tratto da GIMÉNEZ CABALLERO 1935, p. 15.

²⁰ DÍAZ SÁNCHEZ, LLORENTE HERNÁNDEZ 2004, p. 144.

argomentò sul concetto di realismo, concepito nei primi anni del regime unicamente come ripresa della rappresentazione figurativa. Così i critici d'arte più conservatori di quegli anni tra cui José Camón Aznar, Juan de Contreras y López de Ayala (meglio conosciuto come il marqués de Lozoya) e Francisco Pompey, avviarono un dibattito sull'importanza del realismo, ricevendo non pochi attacchi da parte di coloro che li accusavano di monopolizzarne la storia²¹. In questa direzione si mossero il già citato Zuloaga, José Luis Gutiérrez Solana, Vázquez Díaz e artisti minori come Manuel Bedito, López Mezquita e Pedro Mozos, di volta in volta paragonati a moderni El Greco, Goya, Ribera, Velázquez e Zurbarán.

A rivolgere lo sguardo verso un passato glorioso furono anche alcuni intellettuali in esilio. Il poeta Rafael Alberti, nella sua raccolta *A la pintura* dedicava ai protagonisti della pittura spagnola ed europea un ciclo di poesie scritte tra il 1945 e il 1967²². Il componimento più ampio è quello su Velázquez, dove ancora una volta viene messa in luce la capacità del pittore di riflettere la realtà delle cose, in particolare nei primi versi della poesia riferita al quadro *Las Meninas*:

Se apareció la vida una mañana
y le suplicó:
– Píntame, retrátame
como soy realmente o como tú
quisieras realmente que yo fuese.
Mírame, aquí, modelo sometido,
sobre un punto, esperando que me fijes.
Soy un espejo en busca de otro espejo²³.

Ma anche El Greco con i suoi toni di azzurro, Valdés Leal con la sua tecnica dell'ombra, Zurbarán con il trionfo del bianco, insieme a tanti altri artisti contemplati da Alberti nelle sue lunghe visite al Museo del Prado, ritornano nei suoi versi come un sogno, come una terra perduta e lontana in cui potersi ancora rispecchiare. Il suo itinerario artistico, compiuto in circa ventidue anni, fu più che altro un percorso spirituale, così come quello di María Zambrano, vissuta a lungo in esilio per la sua ferma opposizione al franchismo. Nel 1989 la filosofa spagnola pubblicò un volume interamente dedicato all'arte, *Algunos lugares de la pintura*, composto da una serie di saggi scritti nell'arco di circa cinquant'anni, in cui si interrogava sul significato dell'immagine e sulla sua funzione nella vita dell'uomo e della società. A guidare le

²¹ DÍAZ SÁNCHEZ, LLORENTE HERNÁNDEZ 2004, pp. 13-43.

²² La prima edizione, con il titolo *Poema del color y la línea* (1945-1948), fu pubblicata nella raccolta "Poetas de España y América" diretta da Amado Alonso e Guillermo de Torre con la casa editrice Losada, nel 1948. Nel 1953 la stessa casa editrice ripubblicò l'opera nella nuova collana "Biblioteca clásica y contemporánea".

²³ ALBERTI 1953, pp. 97-102.

sue riflessioni teoriche sulla pittura o sui grandi artisti era la continuità storica con il passato, che sembrava essere un elemento necessario alla comprensione della realtà:

La pittura spagnola si presenta, specialmente se vista da lontano, come il luogo doppiamente privilegiato in cui si rivelano nello stesso tempo un qualche segreto della Spagna e qualcosa del segreto della pittura stessa. Come un vero segreto, dunque, che non ha smesso di esserlo nel suo manifestarsi perché ha trovato, precisamente, l'ambito in cui acquistare presenza, corpo, essere, senza cessare di essere segreto. Nella pittura spagnola, dunque, il segreto della Spagna fa tutt'uno con l'essere segreto della pittura²⁴.

Tra gli artisti più amati c'era Zurbarán, di cui la filosofa lamentava l'esclusione dai grandi della pittura spagnola, meritevole invece di essere riscoperto per la sua capacità di conferire un carattere divino alla quotidianità. La semplicità veicolata dal pittore era forse proprio quella caratteristica che non lo rendeva attraente, soprattutto rispetto a Velázquez, pittore di re, regine e di grandi momenti storici, così come rispetto a El Greco, che tendeva a conferire estrema drammaticità alle scene religiose. In Zurbarán, secondo Zambrano, non è presente tutto questo perché i suoi dipinti non trasmettono né angoscia né paura ma soprattutto “i suoi personaggi non sembrano custodire alcun segreto, né voler dire altro da ciò che dicono”²⁵, così come i suoi bianchi, considerati dalla filosofa come i più puri e inimitabili della pittura spagnola.

1.2. *Hispanidad* tra Barocco e contemporaneo

La rinascita di una Spagna conservatrice e tradizionale comportò di conseguenza una riattivazione delle ambizioni imperiali che avevano caratterizzato l'epoca asburgica. Il Siglo de Oro servì anche come giustificazione ideologica per nuove aspirazioni coloniali, nonostante la Spagna avesse perso la maggior parte delle sue colonie nel 1898. Così nelle iniziative culturali il riferimento a una nuova Spagna imperiale fu espresso attraverso quel concetto, o meglio quella politica di *hispanidad*, istituzionalizzata per la prima volta nel 1940 con la creazione del *Consejo de la Hispanidad*, l'organo consultivo dipendente dal Ministero degli Affari Esteri che si occupava dello sviluppo delle relazioni politiche e culturali tra la Spagna e i Paesi dell'America Latina²⁶.

In linea con la politica generale del regime nei primi anni Quaranta, le attività del Consiglio erano

²⁴ ZAMBRANO 2013, p. 103. Sebbene in Italia la sua figura abbia da sempre suscitato un enorme interesse, il suo pensiero estetico è oggetto di studio solo da pochi anni. La prima traduzione in italiano di *Lugares de la pintura* fu pubblicata in maniera parziale nel 2002 con il titolo *Luoghi della pittura*. La seconda, *Dire luce*, risale al 2013 e si presenta arricchita da alcuni testi fino a quel momento inediti, conservati negli archivi della Fondazione María Zambrano a Vélez-Málaga.

²⁵ ZAMBRANO 2013, p. 142; si veda anche ZAMBRANO 1965.

²⁶ Tra le sue competenze rientravano “todas aquellas actividades tendentes a la unificación de la cultura, los intereses económicos y el poder relativos al mundo hispánico [...] y la coordinación de todas las actividades de naturaleza análoga a la suya que existan en otros Ministerios y organismos oficiales”: B.O.E., 7-XI-1940, cit. in DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA 1988, pp. 233-235.

basate sui valori della tradizione, sull'esaltazione del passato della Spagna e dell'idea di cattolicesimo²⁷. Nel 1945 fu sostituito da un organismo che riuscì a diventare il vero portavoce della diplomazia culturale verso l'America Latina, l'*Instituto de Cultura Hispánica*. Secondo il Regolamento approvato nel 1947, l'ICH, dipendente dalla Direzione Generale delle Relazioni Culturali e di conseguenza dal Ministero degli Affari Esteri, a differenza del precedente organo, era strutturato in diversi dipartimenti al suo interno, ognuno dei quali si occupava di un settore specifico e in cui molto spazio veniva dato all'organizzazione di mostre ed eventi culturali. Questo si trasformò nel principale agente statale della politica culturale spagnola sia in patria che all'estero, consentendo al regime di esportare la sua politica di *hispanidad* verso quei paesi dell'America Latina linguisticamente e culturalmente vocati. L'Istituto agì soprattutto organizzando le principali esposizioni biennali d'arte contemporanea, fondando riviste specializzate e associazioni culturali, segnando l'inizio di un cambiamento che sarebbe diventato visibile nel decennio successivo, quello che avrebbe visto un inaspettato atteggiamento di apertura proprio verso il contemporaneo²⁸.

I primi segnali cominciarono ad avvertirsi anche nel mondo della critica d'arte, innanzitutto in direzione di una prima deviazione da un diffuso nazionalismo culturale. Enrique Lafuente Ferrari, che nel 1942 aveva tradotto in spagnolo il libro di Werner Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, e l'anno successivo aveva pubblicato una monografia su Velázquez²⁹, nel 1944 si soffermavano sulla vitalità dell'arte contemporanea:

Y como entre nosotros existen tantos supersticiosos, me permitiré aventurar con timidez la escandalosa opinión de que no tendría por mi parte inconveniente en cambiar algunos Grecos, algunos Riberas, ciertos Goyas y hasta algún Velázquez por un lote en el que pudiera incluirse algún Ingres, cierto Manet, un buen Redon, y así sucesivamente hasta conseguir una concisa pero suficiente antología del arte vivo en lo contemporáneo³⁰.

In Spagna, che negli anni Cinquanta si avviava verso l'uscita dall'isolamento internazionale, si sentì la necessità di allontanarsi dall'accademismo imperante e di rivolgersi, come sostenne il poeta e architetto Luis Felipe Vivanco, a “un arte que pueda establecer un diálogo con el público más allá de la mera plasticidad [...], un arte ante el que desaparezcan todas nuestras mezquinas limitaciones cotidianas”³¹.

²⁷ CABAÑAS BRAVO 1996, p. 150.

²⁸ Nel 1948 venne fondata la rivista *Cuadernos Hispanoamericanos*, diretta da Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall e Félix Grande. Nel 1952 fu aperto l'*Instituto de Cooperación Hispanoamericana*, gestito da Alfredo Sánchez Bella, Manuel Fraga e Luis Rosales, con l'appoggio di José María de Areilza, ambasciatore di Spagna negli Stati Uniti fra il 1954 e il 1960, tutte personalità di orientamento filoamericano, in netto contrasto con quei gruppi culturalmente legati a Parigi e dominati dalle teorie di Eugenio d'Ors.

²⁹ Cfr. rispettivamente W. WEISBACH, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, Paul Cassirer, 1921, e E. LAFUENTE FERRARI, *Velázquez*, London, Phaidon, 1943.

³⁰ PORTÚS, VEGA 2004, p. 99.

³¹ VIVANCO 1940, p. 145.

Alcuni intellettuali falangisti che raggiunsero posizioni di potere adottarono approcci più aperti rispetto ai loro predecessori; è il caso del “falangista liberal” Joaquín Ruiz-Giménez, nominato Ministro dell’Educazione Nazionale nel 1951, che grazie alle sue riforme nelle istituzioni educative concesse una certa libertà ai giovani e agli scrittori dissidenti.

In questo contesto di cambiamento politico internazionale, un ruolo fondamentale nel processo di integrazione della Spagna nella comunità internazionale fu svolto dagli Stati Uniti. In una fase in cui il regime cercava di esportare un’immagine di modernità, un certo grado di rinnovamento artistico sembrò necessario per mettere la Spagna al pari di altri Paesi occidentali in cui si stavano sviluppando radicali poetiche artistiche, come l’espressionismo astratto negli Stati Uniti o le correnti informali in Europa. Agli organi di cultura del regime non erano più sufficienti i ritratti del *Caudillo* alla maniera di Velázquez o i richiami al Siglo de Oro nelle opere degli artisti accademici; l’obiettivo era identificarsi in una corrente artistica dove far confluire modernità e valori tradizionali³². L’Informale, un movimento artistico che si era sviluppato in Europa a partire dalla fine degli anni Quaranta e che in Spagna ebbe tra i suoi maggiori rappresentanti i pittori Antonio Saura, Antoni Tàpies, Manolo Millares, Rafael Canogar e Luis Feito, sembrava rispondere perfettamente a quest’esigenza. Da questo momento l’Informale fu considerato un linguaggio pittorico dal forte significato identitario e spirituale. Per la maggior parte dei critici d’arte, questi giovani pittori stavano portando avanti un ciclo iniziato con la pittura barocca spagnola, convergenza che sarà felicemente sintetizzata nel 1960 da Frank O’Hara, curatore della mostra *New Spanish Painting and Sculpture* presso il MoMA di New York (Fig. 3):

Particularly in the last five years, Spanish artists have explored modern technical and formal innovations and in many instances developed highly personal expressive qualities. At the same time, the muted palette common to many, the preference to dramatic presentation of the image, the sometimes brutal yet detached handling of the material, remind us that the achievements of the great Catalan painters, of Velazquez and Goya, of Gaudi in his sculpturesque architecture and plastic treatment of interiors are not absent from the consciousness of the present generation³³.

Tuttavia è anche necessario ricordare che quest’idea di arte spagnola che il regime andava proiettando all’estero incontrò una certa resistenza in alcuni artisti, tra cui Saura e Tàpies, i quali rifiutarono categoricamente di etichettare le loro opere come una sintesi di *españolidad* e tradizione; percepivano infatti questa nuova interpretazione dell’arte informale come una pura strumentalizzazione da parte dello Stato, che in questo modo neutralizzava le problematichità, le istanze critiche e le ideologie dell’arte contemporanea³⁴.

³² DÍAZ SÁNCHEZ 2013, pp. 46-47.

³³ Le parole di Frank O’ Hara sono riportate nel comunicato stampa della mostra, scaricabile dalla pagina del MoMA: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2555>, moma_press-release_326196, p. 2.

³⁴ DÍAZ SÁNCHEZ 2013, pp. 194-200.

La prima grande occasione di verifica di questo nuovo orientamento fu la *Bienal Hispanoamericana de Arte*, che si celebrò a Madrid tra il 1951 e il 1952. Concepita e realizzata come strumento di avvicinamento ai Paesi dell'America Latina e agli Stati Uniti, dimostrò definitivamente il sostegno del regime all'Informale e all'arte contemporanea, mostrando allo stesso tempo le sue tenaci radici nella tradizione del Barocco, collegando Velázquez ai tempi moderni³⁵. Tra gli intellettuali circolava ancora l'idea dell'attaccamento al passato, come testimoniato dalle eloquenti parole di Antonio Almagro, che vedeva nel vincitore Benjamin Palencia un perfetto esempio di discendenza ispanica:

Palencia es una de las cimas de nuestra hora pictórica y uno de los primeros en la hazaña de descubrir y conquistar el paisaje a la manera española, dentro de nuestra auténtica tradición, abandonando el hasta entonces gustoso resbalar – tan grato al arte europeo – sobre pasajeras luces y superficies, para ahondar, penetrar en él y salvar la individualidad de sus cosas, como penetraban y salvaban sus individualidades – personas, cacharros y hortalizas – Velázquez, Zurbarán o Sánchez Cotán³⁶.

Sebbene prima del 1951 avessero già avuto luogo eventi espositivi dedicati alle nuove tendenze artistiche (*Exposición de Arte Español Contemporáneo* a Buenos Aires, del 1947, o *Exposición de Arte Español* al Cairo, del 1950) mai prima di allora l'organizzazione di un grande evento internazionale di arte contemporanea era stata così ambiziosa, mettendo in luce quello stretto legame tra arte e politica, che continuò a svilupparsi nel corso del decennio. Il regime di Franco aveva ormai avviato un ricco programma diplomatico volto a promuovere la conoscenza e la comprensione tra le culture, ma soprattutto generare un consenso nell'opinione pubblica interna, ben lontano dagli strumenti di propaganda usati durante la Guerra Civile e negli anni immediatamente successivi, quando il richiamo al Siglo de Oro era assoluto protagonista. Nel corso degli anni Cinquanta quello sguardo sul Barocco sembrò lievemente affievolirsi e Goya, seppur temporaneamente, riuscì a soppiantare anche oltreoceano i maestri del XVII secolo; significative in questo senso sono le parole della storica dell'arte María Luisa Caturla, che in una lettera inviata a José Ortega y Gasset nella primavera del 1950, scriveva di sentirsi molto a disagio “porque de Norteamérica me escriben que no quieren conferencias de Zurbarán! Sino de Goya... sólo en algunas universidades del Middle West se interesan por el extremeño”³⁷.

³⁵ “El meridiano del arte universal que Velázquez hizo que pasara junto a las sierras madrileñas, desviando en el Siglo XVIII hacia Francia, otra vez volvió a pasar por Madrid gracias a la pintura de Goya y éste va a devolvernos hoy, en 1951, la localización del meridiano artístico en la capital de España”: Opuscolo della *I Bienal Hispanoamericana* del 1951, citato la prima volta in CABAÑAS BRAVO 1991, p. 448. Sulla Biennale si veda anche CABAÑAS BRAVO 1996.

³⁶ BARREIRO LÓPEZ 2014, p. 729.

³⁷ ©Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), Lettera di María Luisa Caturla a José Ortega y Gasset, 17 maggio 1950, C-6/49.

1.3. Gli anni Sessanta: i centenari come strumento di propaganda

Il 1958 coincise con l'anniversario del quarto centenario della morte di Carlo V. La Direzione Generale di Belle Arti considerò questa data come una grande opportunità per esaltare da vari punti di vista la figura dell'imperatore. Di conseguenza, in Spagna svolsero diversi eventi commemorativi, tra cui la mostra *Carlos V y su ambiente*, allestita nell'Hospital de Santa Cruz di Toledo; i pezzi esposti non solo non erano di grande qualità, ma abbondavano le copie, come quella del *Carlos V a Mühlberg* di Tiziano, perché il vero obiettivo della mostra non era presentare qualcosa di nuovo ma rievocare il contesto culturale e l'atmosfera dell'epoca³⁸. Il medesimo modello sarà replicato per la mostra dedicata nel 1961 a Velázquez, in occasione del terzo centenario della morte dell'artista, nel Casón del Buen Retiro, edificio che negli anni Sessanta fu convertito in contenitore di esposizioni incentrate su alcuni artisti del Siglo de Oro³⁹. Il Casón, che insieme al Salón de Reinos (ex sede del Museo dell'Esercito) costituisce uno dei due elementi architettonici sopravvissuti al Palazzo del Buen Retiro, nel corso dei secoli aveva subito danni dovuti a infiltrazioni, parziali crolli della facciata in seguito a una tempesta, ma anche maldestri restauri, attraversando il XIX e il XX secolo con una storia accidentata. Le diverse destinazioni d'uso sembrarono ogni volta segnare un recupero, ma anche quando fu vincolato a un utilizzo prettamente museale (dal 1877 era stato ormai convertito in Museo di Riproduzioni Artistiche), il Casón continuò a essere oggetto di indifferenza da parte delle istituzioni. Dopo il colpo di grazia inferto con la lunga chiusura durante la Guerra Civile, l'appassionato Lafuente Ferrari si prese a cuore il problema, fino a organizzare nel 1957 una campagna fotografica per portare a conoscenza del Ministero lo stato di abbandono in cui versava. Fu da allora che si diede avvio a opere di restauro (in cui purtroppo l'affresco sulla volta di Luca Giordano subì pesanti mutilazioni per ampliare le lunette della volta) e il luogo fu adattato a moderna sala espositiva⁴⁰.

Un ciclo di mostre promosse dalla Direzione Generale di Belle Arti portò a conoscenza del grande pubblico protagonisti del calibro di Velázquez, Berruguete e Zurbarán; ma anche Goya, Sorolla, la pittura catalana dalla preistoria all'età contemporanea e l'iconografia di San Paolo nell'arte spagnola, costituirono altrettante occasioni di divulgazione, se non di vero e proprio indottrinamento nei confronti del

³⁸ Per una riflessione sulla mostra come strumento propagandistico si vedano ALARES 2017, pp. 247-314 e GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ 2020, pp. 171-174. Per farsi un'idea dell'allestimento espositivo si vedano il catalogo della mostra *Carlos V y su ambiente. Exposición homenaje en el IV Centenario de su muerte (1558-1958)*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1958, e l'accurata recensione, corredata da fotografie degli ambienti, di José Manuel González Valcárcel, l'architetto che lavorava a servizio della Direzione Generale di Belle Arti e conservatore dei beni architettonici di Toledo: GONZÁLEZ VALCÁRCCEL 1959.

³⁹ Tra il 2022 e il 2023 il ricercatore Tommaso Mozzati, come borsista del MIAS (Madrid Institute for Advanced Study), ha condotto un'interessante ricerca sulla strumentalizzazione dello spazio del Casón durante il secondo franchismo, dal titolo: "The Casón del Buen Retiro and its exhibitions between 1959 and 1971: cultural policy and propaganda under Second Francoism" (<https://www.madrid-ias.eu/fellows/current-fellows/details/tommaso-giovanni-mozzati>).

⁴⁰ Sulle diverse destinazioni d'uso del Casón del Buen Retiro: ÚBEDA DE LOS COBOS 2008, pp. 55-89.

pubblico, per esaltare una tradizione artistica spagnola che vedeva ancora il suo apice nel Siglo de Oro, nonostante puntasse adesso anche a un'ideale continuità con l'arte contemporanea.

Il tema comune era la commemorazione, funzionale alla nascita di quello spazio simbolico efficacemente definito da Gustavo Alares come un osservatorio privilegiato “para analizar la movilización de la historia y los agentes e instituciones involucrados”⁴¹. In questo senso le mostre organizzate in occasione dei centenari dei grandi artisti spagnoli svolsero un ruolo determinante, poiché il regime poteva in tal modo consolidare le sue strategie di consenso attraverso atti di memoria collettiva, invitando il pubblico a stabilire un rapporto di devozione con l'oggetto della celebrazione.

Fu la prima della serie a costituire il punto di riferimento per le successive. *Velázquez y lo velazqueño-Exposición homenaje en el III centenario de su muerte (1660-1960)* fu aperta al pubblico dal 10 dicembre 1960 (data in cui fu inaugurata al Prado la riapertura delle tre sale rinnovate dedicate al pittore) al 23 febbraio 1961 (Fig. 4)⁴². L'esposizione, preannunciata come un evento grandioso, si focalizzava soprattutto sull'influenza esercitata da Velázquez, presentato erroneamente come l'inventore di una nuova scuola pittorica. L'allestimento espositivo non sembrò valorizzare le numerose opere del pittore sivigliano, così come quelle dei suoi maestri e dei suoi seguaci; queste dovettero adeguarsi a un percorso forse un po' troppo disorganico, in cui le opere non godevano di un adeguato respiro, prive oltretutto di pannelli esplicativi e di didascalie, in un'assoluta mancanza di attenzione verso la dimensione didattica, perché l'unico scopo da raggiungere era infondere la percezione collettiva di quell'anima spagnola che Velázquez, il più grande pittore del Siglo de Oro, incarnava⁴³. Il notiziario NO-DO, che documentò la chiusura dell'esposizione, sembrò infatti fissare l'attenzione soprattutto sul pubblico che affollava le sale, estasiato dalla visione del dipinto *Venere allo specchio*, prestato dalla National Gallery di Londra e per la prima volta esposto a Madrid (Fig. 5)⁴⁴.

Tra i musei che prestarono le opere non poteva mancare il Museo del Prado, diretto da Francisco Javier Sánchez Cantón dal 1960 al 1968. La serie delle *Fatiche di Ercole* di Zurbarán, l'*Autoritratto* di Alonso Cano, la *Professione di San Bonaventura* di Herrera il Vecchio, un tavolo italiano, quattro sedie del XVII secolo, due vasi di porfido acquistati in Italia da Velázquez e tre sculture (l'*Ermafrodito* e i busti di *Antinoo*

⁴¹ ALARES 2017, p. 22.

⁴² Gli atti commemorativi avevano preso avvio il 6 agosto del 1960, con una messa in suffragio del pittore nella madrilenza Chiesa di Sant'Antonio, come si legge in «La Vanguardia española», 6 agosto 1960, p. 5.

⁴³ Le fotografie della mostra dedicata alla celebrazione del terzo centenario della morte di Velázquez sono conservate nell'Archivio dell'Amministrazione Generale di Alcalá de Henares (d'ora in avanti AGA) e costituiscono una preziosa fonte di informazioni sull'allestimento della mostra: AGA, Fondo Cultura-Exposición, *Velázquez y lo velazqueño*, 1961, caja 98519, n. 734.

⁴⁴ *No-Do*, 6 marzo 1961, n. 948, Filmoteca Espanola, in DE HARO GARCÍA 2016, p. 17. La stessa autrice ha poi dedicato un intero saggio all'analisi della mostra attraverso il NO-DO: DE HARO GARCÍA 2017.

e *Laocoonte*) vennero trasportati al Casón del Buen Retiro⁴⁵. La Direzione Generale di Belle Arti esprime la propria gratitudine per questa preziosa collaborazione, mettendo ben in evidenza che “en ningún momento ha habido la menor discrepancia entre el Patronato y la Dirección del Museo y la Dirección General de Bellas Artes organizadora de la Exposición”⁴⁶.

In contemporanea, furono inaugurate anche altre due mostre in omaggio al pittore: *Velázquez y su época* nel Salone del Trono del Palazzo Reale di Pedralbes a Barcellona e un'altra al Museo del Prado, dal curioso titolo *Radiografías de cuadros de Velázquez*. Mentre la prima ricalcava il modello utilizzato nel Casón del Buen Retiro, dedicato prevalentemente a trasmettere l'idea di grandiosità veicolata dal genio sivigliano, la seconda si basava su criteri e intenti scientifici. L'idea era partita da Carl Nordenfalk, direttore del Museo Nazionale di Stoccolma, che aveva proposto a Sánchez Cantón l'invio di tecnici specializzati a Madrid per effettuare radiografie di ventiquattro quadri di Velázquez, come ringraziamento per il prestito di alcune opere inviate per la mostra svedese *Grandes Maestros Españoles* del 1959⁴⁷. La mostra al Prado, inaugurata il 10 febbraio del 1961, occupò due sale attigue all'area dedicata alla pittura inglese, segnando la nascita di un felice rapporto diplomatico con il museo svedese. Basato sull'accostamento delle opere originali alle radiografie, queste ultime appositamente illuminate per creare un percorso suggestivo, l'allestimento permise anche ai non specialisti di accostarsi senza troppa difficoltà allo sviluppo creativo dei dipinti del pittore, attraverso il confronto tra l'idea originale e quella finita. Quella dimensione didattica assente in *Velázquez y lo velazqueño*, rivestì invece in questa del Prado un ruolo da protagonista, evidenziando anche una relativa indipendenza nell'organizzazione del percorso espositivo da parte del direttore. In effetti l'arrivo di Sánchez Cantón alla direzione del museo aveva inaugurato una politica museale meno conservatrice rispetto al predecessore Sotomayor, soprattutto in relazione ai prestiti di opere che da sempre il Prado tendeva a negare⁴⁸.

Alla mostra su Velázquez seguì, nel settembre del 1961, *Exposición Goya: IV Centenario de la Capitalidad*, organizzata con la collaborazione dell'Ayuntamiento di Madrid, occasione di pretesto, da

⁴⁵ Archivio Museo Nacional del Prado (d'ora in avanti AMNP), *Exposición Velázquez y lo velazqueño*, caja 3, legajo 17.05, exp. 9.

⁴⁶ AMNP, *Exposición Velázquez y lo velazqueño*, caja 3, legajo 17.05, exp. 9. Il Patronato del Museo del Prado fu fondato con un *Real Decreto* il 7 giugno del 1912 come organo di controllo e gestione amministrativa del museo, composto da membri (*vocales*) legati al mondo dell'arte o per motivi professionali o per attività collezionistica. I suoi compiti andavano molto al di là della pura burocrazia e spaziavano dal riordino delle collezioni al rapporto con altre istituzioni, dall'organizzazione di mostre e conferenze al servizio con il pubblico: PORTÚS 2018, pp. 119-120.

⁴⁷ AMNP, *Realización de fotografías radiográficas realizadas por el National Museum de Suecia*, caja 360, legajo 23.07, n. exp. 1, Lettera di Ernesto de Zulueta, ambasciatore di Spagna in Svezia, al Ministro degli Affari Esteri, 3 dicembre 1960.

⁴⁸ Nel 1960 il Museo del Louvre chiese in prestito i due quadri *Il Parnaso* e *Il trionfo di Davide* di Nicolas Poussin; il Patronato del Prado accettò di concedere il primo, vista la partecipazione dei più importanti musei del mondo alla mostra parigina sul pittore, premettendo tuttavia “el principio de la no asistencia a Exposiciones en el extranjero”: AMNP, caja 3, legajo 17.05, n. exp. 10, Minuta di Sánchez Cantón al Direttore Generale di Belle Arti, 21 aprile 1960.

parte di una voce non allineata come quella di Juan Antonio Gaya Nuño, per avviare un'ironica polemica con la Direzione Generale di Belle Arti in relazione al rigido programma istituzionale delle esposizioni:

A decir verdad, más congruente con el propósito hubiera sido una exposición de la buena y noble escuela madrileña del siglo XVII, pero ella puede tener efecto en cualquier otro momento, ahora que ha sido destinado el Casón del Buen Retiro a sede de exposiciones. Las cuales, para merecer éxito sin medida, no tienen por qué ajustarse a fechas jubilares de nacimientos o muertes⁴⁹.

Sempre nel 1961 fu organizzata la mostra su Alonso Berruguete, *Alonso Berruguete. Exposición en IV Centenario de su muerte*, promossa in occasione del quarto centenario della sua morte. Lo scultore non godeva della stessa fama di El Greco e di Velázquez e la sua celebrazione venne considerata come l'occasione perfetta per il suo definitivo ingresso tra le glorie del canone spagnolo⁵⁰.

Lo stesso destino di rinascita attraverso una mostra celebrativa toccò anche, nel 1964, al pittore Francisco de Zurbarán, la cui data di morte era stata scoperta solo pochi anni prima da Caturla, conoscitrice come pochi della sua biografia. Il decreto di commemorazione per il terzo centenario della scomparsa dell'artista fu pubblicato l'11 aprile 1964 sul *Boletín Oficial del Estado*, definendo chiaramente l'obiettivo della mostra: puntare i riflettori su un pittore spagnolo del XVII secolo la cui popolarità era in continua crescita (Fig. 6). Gli atti commemorativi per il centenario di Zurbarán furono organizzati da una commissione composta dal Direttore Generale di Belle Arti Gratiniano Nieto Gallo⁵¹ e da diciotto membri, tra cui Sánchez Cantón, ancora una volta coinvolto nell'organizzazione di eventi celebrativi coordinati dagli organi del regime.

Con Zurbarán, la Direzione Generale di Belle Arti sembrò non accontentarsi più di allestire una mostra-evento, come era stato per Berruguete e Velázquez. Oltre all'azione di propaganda intrapresa a livello nazionale e indirizzata in particolar modo alle giovani generazioni attraverso l'organizzazione di conferenze incentrate sul pittore e concorsi per premiare i migliori studi, il Ministero degli Affari Esteri si mobilitò per incoraggiare i prestiti di opere straniere, perseguendo il massimo sforzo per la diffusione dell'evento a livello internazionale.

L'esposizione *Zurbarán en el III centenario de su muerte* fu inaugurata nel novembre 1964 ed eccezionalmente prorogata dal Ministero dell'Istruzione fino al 28 febbraio 1965, costituendo la tappa culminante di un percorso di rivalutazione dell'artista, intrapreso da un gruppo di critici e storici dell'arte pronti a liberare Zurbarán dal luogo comune di "pittore di frati" in cui era stato relegato finora. Come era già

⁴⁹ GAYA NUÑO 1961 A, cit. in MOZZATI 2021, p. 284.

⁵⁰ Sulla mostra dedicata a Berruguete, si veda MOZZATI 2021.

⁵¹ Gratiniano Nieto Gallo, nominato Direttore Generale di Belle Arti nel 1961, condivise la politica del suo predecessore Antonio Gallego Burín, caratterizzata dalla volontà di integrazione degli eventi culturali spagnoli nel circuito europeo.

accaduto con Velázquez e con El Greco, anche per il pittore *extremeño* fu inaugurata al Prado una sala esclusivamente dedicata all'esposizione permanente dei suoi quadri, saldando così "la deuda que teníamos contraída con Zurbarán"⁵².

⁵² Zurbarán en el III Centenario de su muerte 1964, p. 7.

2. Zurbarán e il Novecento

2.1. La fortuna critica di Zurbarán attraverso le prime mostre spagnole: 1905 e 1953

Il 26 dicembre 1964, mentre negli spazi del Casón del Buen Retiro era in corso l'esposizione di Zurbarán, Gaya Nuño affermò che finalmente anche il pittore di Fuente de Cantos entrava nella gerarchia finora riservata solo a El Greco, Goya e Velázquez:

El 27 de agosto se cumplían trescientos años de la muerte, en Madrid, de Francisco de Zurbarán y Salazar, uno de los cuatro o cinco pintores estelares de España. Puede ser que afirmación tan tajante sorprenda a muchos, obligados desde este momento a entronizar un nuevo nombre en la jerarquía reservada al Greco, a Velázquez e Goya. Y de seguro que ese acto mental no tendrá lugar sin reservas y suspicacias, escandalizados unos de la grave cuantía de la proposición, aferrados otros a la idea de que el dicho Zurbarán no fuera sino un pintor de frailes¹.

Il XX secolo segnò in Spagna una rinascita degli studi critici sul pittore, attraverso il recupero della sua biografia e della sua ricca produzione artistica. Di certo l'interpretazione "moderna" di Zurbarán non è spagnola ma frutto di una passione francese ottocentesca, poiché fu in Francia che si pubblicarono per la prima volta numerosi contributi sull'artista².

Il primo testo monografico su Zurbarán porta la firma di Théophile Thoré, che gli dedicò molto spazio nella rivista «L'Artiste», istituendo paragoni con Murillo e Velázquez. Quella di Thoré è una testimonianza importante dell'ammirazione suscitata da Zurbarán nella critica francese, che metteva indirettamente in luce un dato di fatto reale e cioè che del pittore, in Spagna, non si avevano molte notizie "par une négligence inexplicable, ou par une fatalité singulière"³. Thoré non si sbagliava, perché agli spagnoli mancavano ancora molti tasselli per la ricostruzione della figura del pittore, le cui notizie, fino all'inizio del XX secolo, si fermavano a quelle rese note dai trattatisti spagnoli del XVIII secolo: Antonio Palomino, Antonio Ponz e Ceán Bermúdez⁴.

Fu solo nel 1905 che gli venne dedicata la prima esposizione, organizzata dal vicedirettore del Museo del Prado (in quegli anni ancora Museo Nacional de Pintura y Escultura) Salvator Viniegra, autore anche del catalogo, nel cui prologo riportò tutto ciò che si sapeva dell'artista fino a quel momento, specificando che si trattava di notizie che sarebbero confluite in un libro di prossima pubblicazione, ma in realtà mai dato alla luce⁵.

¹ GAYA NUÑO 1964, p. 71.

² Sul protagonismo del pittore nella critica francese, si vedano DELENDA 2003 e il più recente VINCENT-CASSY 2022.

³ THORÉ 1835, pp. 325-326.

⁴ Per la fortuna critica di Zurbarán in Spagna: *Zurbarán* 1988 e DELENDA 2009.

⁵ VINIEGRA 1905, p. 19.

In questa mostra, a differenza di quella sul pittore El Greco, organizzata tre anni prima e in cui le opere provenivano soprattutto da collezioni private⁶, numerosi quadri furono prestati da fondazioni religiose e da istituzioni pubbliche tra cui l'Accademia di San Fernando e i musei di Cadice e Siviglia. Gli studi sul pittore erano in quegli anni ancora in una fase precoce e abbondavano quelle che successivamente sono state identificate come opere di bottega, nonostante Viniegra avesse previsto di includere solo “obras de indudable originalidad”⁷. Se si fa eccezione per l'esposizione di capolavori quali *La Virgen de las Cuevas*, *Visita de san Bruno al papa Urbano II* e *Cristo crucificado con un pintor*, la mostra nel complesso si dimostrò incompleta, nonostante la presenza di alcune fotografie presentate per supplire alla mancanza dei numerosi dipinti importanti, come sottolineava José Cascales y Muñoz nella recensione pubblicata sulla prestigiosa rivista madrilenza «La España Moderna», ma come si metteva in evidenza anche su «Blanco y Negro», dove si legge che “faltan cuadros importantísimos, como los de Guadalupe y el Santo Tomás de Sevilla” (Fig. 7)⁸.

Eppure l'esposizione del 1905 costituì il punto di partenza per indagini più approfondite sul corpus artistico del pittore, che sfociarono in numerosi articoli ma anche in monografie, portando alla ribalta (e non solo in Spagna) un grande pittore “distinto de todos los demás”⁹. Dopo la pubblicazione, nel 1911, del testo di Cascales y Muñoz *Francisco de Zurbarán. Su época, su vida y sus obras*, oggetto di feroci critiche da parte di Gaya Nuño che lo definì “pintoresco, desordenado y hecho tan de cualquier manera que aun en 1911 tenía que mover a maravilla”¹⁰, nel 1918 venne pubblicata la monografia del tedesco Hugo Kehrer, che tuttavia non apportò molte novità rispetto a quella di Cascales y Muñoz. Un riflesso del rinnovato interesse per le opere del pittore di Fuente de Cantos si osservò anche in due musei spagnoli: nel 1921 venne inaugurata, nel Museo di Belle Arti di Cadice, una nuova sala dedicata al pittore e nel 1935 fu aperta al pubblico, dopo radicali lavori di ammodernamento, la sala espositiva con quattordici dipinti nel Museo de Bellas Artes di Siviglia (Fig. 8)¹¹.

Nonostante il suo percorso di rivalutazione avesse preso avvio dopo l'esposizione del 1905, il profilo di Zurbarán sembrò esistere soprattutto in quanto paragonato ad altri pittori o perché considerato un

⁶ PORTÚS 2018, pp. 118-119. Portús mette in luce che Zurbarán era stato il penultimo pittore, prima di El Greco, a essere incluso nel pantheon dei grandi maestri della pittura spagnola. Con la rappresentazione di entrambi nel museo, sicuramente in tono minore rispetto a Velázquez, Ribera, Murillo o Goya, il Prado si convertiva in principale luogo di memoria della scuola pittorica spagnola, in un processo che andò di pari passo con la creazione delle sale monografiche.

⁷ AMNP, *Exposición “Zurbarán: III Centenario de la publicación del Quijote” Madrid, Museo Nacional de Pintura y Escultura (mayo de 1905)*, caja 1, legajo 17.01, n. exp: 10.

⁸ CASCALES Y MUÑOZ 1905, pp. 22-23; [S.A.] 1905.

⁹ NAVARRO LEDESMA 1905.

¹⁰ GAYA NUÑO 1963-1966, pp. 30-31.

¹¹ PEMÁN 1922; SEBASTIÁN Y BANDARÁN 1935.

precursore di correnti artistiche novecentesche¹², almeno fino agli anni Quaranta, periodo in cui cominciarono a essere pubblicati contributi scientifici che prendevano in esame documenti inediti e formulavano nuove attribuzioni delle opere dell'artista *extremeño*. Il 1944 fu l'anno della pubblicazione di un testo di Sánchez Cantón, *La sensibilidad de Zurbarán*, frutto di una conferenza tenuta all'Università di Granada nello stesso anno. Questo breve saggio critico, trascurato dagli studi sul pittore, si rivela invece un condensato di riflessioni molto originali e anticipatorie di tutti quei temi che porteranno definitivamente alla ribalta il pittore, prima nella mostra del 1953 a Granada e poi in quella madrilenica nel 1964.

Dopo aver criticato la mostra del 1905 perché considerata prematura, Sánchez Cantón segnalava che la rivelazione definitiva del pittore e la crescita della sua fama erano state favorite ancora una volta dall'ambiente francese, in particolare dalla mostra parigina tenuta presso il Petit Palais nel 1935, *Les Chefs-d'oeuvre du Musée de Grenoble*, in cui erano stati esposti alcuni tra i capolavori del pittore:

Zurbarán es un artista en cuarto creciente. En 1905 se celebró en Madrid una exposición de obras suyas: de ella data el incremento de su fama, pero aquella revelación de su arte fue prematura. Treinta años después se exhibían en Paris los cuadros del Museo de Grenoble y la “Anunciación”, la “Circuncisión” y la “Adoración de los Magos” [...] sorprendieron y suscitaron admiraciones. El momento comenzaba a ser propicio¹³.

Era dunque necessario, secondo lo storico dell'arte, abbattere quei pregiudizi sul pittore che lo etichettavano come un mero esecutore della volontà di committenze ecclesiastiche, per mettere in luce una caratteristica finora non adeguatamente valorizzata: il suo *realismo integral*, unito a una particolare sensibilità per l'umile e il quotidiano e a cui il pittore sapeva infondere vita.

Lontane dallo spirito critico di Sánchez Cantón, ma fondamentali per un primo approccio a un catalogo delle opere di Zurbarán, furono le prime monografie spagnole di Gaya Nuño (1948) e di Bernardino de Pantorba (1950). Il merito di aver offerto un primo catalogo delle opere del pittore va all'ispanista nordamericano Martín Sebastian Soria, con *The Painting of Zurbarán* (1953) seguito dal francese Paul Guinard, che nel 1960 pubblicò *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, incentrato sui cicli pittorici religiosi. Dagli anni Quaranta la bibliografia sul pittore conobbe quindi una crescita esponenziale, limitata non solo alla catalogazione delle opere ma anche a contributi dal taglio più critico, focalizzati su singoli aspetti e pubblicati su riviste spagnole e straniere. Come osservava Gaya Nuño nel 1948, l'eco di Zurbarán si sentiva in quegli anni più oltreoceano che in Spagna, ma grazie alla tenacia di alcuni storici dell'arte la sua figura stava tornando alla ribalta anche in terra iberica¹⁴; tra coloro che stavano finalmente indirizzando i propri studi verso il pittore c'erano Diego Angulo Íñiguez ma soprattutto María Luisa Caturla,

¹² Nel 1926 August L. Mayer scriveva: “[...] we think rather of modern French painting or even of Vermeer of Delft, than of the level and time of Zurbarán; although, of course, the spirit of Velázquez is by no means absent”: MAYER 1926, p. 55.

¹³ SÁNCHEZ CANTÓN 1944, p. 6.

¹⁴ GAYA NUNO 1948, p. 22.

la quale stava contribuendo più di tutti a ricostruirne la biografia, contestualizzare la sua opera e valorizzarne l'importanza.

Caturla fu tra i curatori, insieme a Sánchez Cantón, Emilio Orozco Díaz e Mariano Rodríguez de Rivas, dell'esposizione del 1953 che si tenne a Granada nel Palazzo di Carlo V, all'interno del programma del *II Festival Internacional de Música y Danza*¹⁵. La mostra fu accompagnata da otto quadri di Juan Sánchez Cotán, per permettere di valutare la possibile influenza del pittore granadino su Zurbarán (Figg. 9-12).

Il lungo saggio della studiosa inserito nel catalogo dell'esposizione e considerato da Gaya Nuño uno dei suoi migliori scritti¹⁶, si apriva con una disamina dell'esposizione del 1905, realizzata sulla base di quella che si poteva definire “preocupación ochocentista, necesaria y loable, de completar la Historia del Arte, arrancando del olvido a un pintor arrinconado desde mediados del siglo XVII”¹⁷, per poi addentrarsi nell'evoluzione dello stile di Zurbarán, analizzato soprattutto attraverso considerazioni critiche delle opere esposte. Il risultato fu quello di ricomporre per la prima volta il profilo biografico del pittore, suddividendolo in tappe precise, anche se non così rigide come aveva previsto l'ispanista Soria, partendo dall'apprendistato a Siviglia e dal suo ritorno a Llerena, fasi che segnarono, secondo Caturla, una regressione nel percorso artistico di Zurbarán. A queste fasi ne erano seguite altre che andavano nella direzione di una maggiore ricerca dello spazio, tra il 1628 e il 1631, e altre che avevano segnato un momento di successo per il pittore, contraddistinto dai due viaggi a Madrid nel 1634 e 1658. Caturla si avviava alla conclusione sottolineando quanto la critica fosse stata finora ingiusta con le ultime opere del pittore perché non aderenti alla moda del momento, dichiarando che avrebbe intrapreso, prima o poi, la sua difesa. Il saggio terminava con una dichiarazione di grande importanza per gli studi sull'artista: la rivelazione della sua data di morte, 27 agosto 1664, scoperta dopo lunghi anni di indagine negli archivi spagnoli, data che avrebbe poi rappresentato il motivo propulsore per l'organizzazione della mostra al Casón del Buen Retiro nel 1964.

Caturla curò anche il catalogo delle opere, meritevole di essere conosciuto da tutti quelli interessati allo sviluppo di uno dei più grandi maestri spagnoli del Seicento, secondo l'entusiastica recensione della mostra di Xavier de Salas Bosch pubblicata sul «The Burlington Magazine», e il cui contenuto era lo specchio di una mostra definita “outstanding event in the history of Spanish art”¹⁸.

Le schede di catalogo furono in realtà il risultato, come premetteva la curatrice, di un insieme di opinioni discordanti in cui lei stessa non aveva potuto esprimere molti giudizi personali. Alla luce di ciò

¹⁵ *Zurbarán* 1953. Il Festival, promosso dal Ministero degli Affari Esteri, dell'Educazione Nazionale e dell'Informazione e Turismo, nacque nel 1952 come *Primer Festival de Música y Danza Españolas* da un'idea di Antonio Gallego Burín, allora Direttore Generale delle Belle Arti, con lo scopo di attirare ricchezza in città e generare un clima di scambi culturali.

¹⁶ GAYA NUÑO 1963-1966, p. 32.

¹⁷ CATURLA 1953, p. 23.

¹⁸ DE SALAS BOSCH 1956, p. 59.

che scriveva confidenzialmente a Sánchez Cantón, suo amico e guida intellettuale, si può oggi sostenere che la redazione del catalogo venne vissuta da Caturla come un lavoro particolarmente faticoso, al punto da esclamare di sentirsi euforica al solo pensiero della consegna definitiva perché “en el Catalogo de Granada, por no prejudicar a particulares, me he guardado muy bien de opinar sobre los cuadros expuestos”¹⁹. Con ogni probabilità la storica dell’arte si riferiva alle dubbie attribuzioni dei dipinti appartenenti a privati e ringraziava l’amico per l’aiuto ricevuto per la correzione delle bozze, ma soprattutto per averle suggerito di eliminare la nota finale dal suo saggio introduttivo, dalla vena probabilmente troppo polemica e non in linea con lo stile da adottare in un catalogo²⁰. La prima versione del saggio di Caturla si concludeva infatti con una nota che precisava la totale indipendenza nella ricerca e di conseguenza la mancanza di collaborazione da parte degli altri studiosi: “Cuantos datos inéditos aportan estas páginas [...] han sido por mí recogidos en los Archivos madrileños, sin que al esfuerzo mío haya contribuído ninguna colaboración”²¹.

Al di là dei retroscena che contribuirono a restituire la complessa organizzazione della mostra, la qualità dei dipinti esposti era straordinaria. Eppure non mancarono alcune critiche, come quella di César Pemán, uno dei principali studiosi di Zurbarán, che pur giudicando la mostra di Granada un importante omaggio a un artista ormai attuale, soprattutto per i valori plastici delle sue composizioni, considerò la mostra non sufficientemente rappresentativa dell’intero percorso artistico di Zurbarán, a differenza, ad esempio, della recente *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* inaugurata a Milano nel 1951, presso il Palazzo Reale:

La Exposición de Granada, preparada por una de las más destacadas investigadoras actuales del artista y por la Dirección General de Bellas Artes, no es la Exposición de la obra del artista ni la contribución definitiva en ese terreno a la labor científica en curso, en la forma en que esa tarea se entiende hoy; al modo, por ejemplo, de la reciente *Mostra del Caravaggio en Italia*²².

Un ruolo determinante nella selezione dei dipinti fu svolto da Caturla, che negli anni precedenti all’organizzazione della mostra, di fronte alla difficoltà di ottenere prestiti da alcuni musei spagnoli, suggeriva a Sánchez Cantón di non ostinarsi ma anzi di insistere per ottenere opere “tan difíciles de ver, que apenas

¹⁹ Archivio del Museo de Pontevedra (d’ora in avanti AMP), Fondo Sánchez Cantón, Lettera di Caturla a Sánchez Cantón, 109-17, 10 agosto [1953].

²⁰ La lettera si apriva con queste parole: “Querido Javier, muchas gracias por la afectuosa carta, que encontré aquí al volver. Pondré las palabras que apuntas encabezando el catalogo, y quitaré la nota del final; no sabes cuanto te agradezco el trabajo que te has tomado en indicarme todo esto”: ADM, Fondo Sánchez Cantón, Lettera di Caturla a Sánchez Cantón, 109-17, 8 settembre 1953.

²¹ Le bozze del catalogo, accompagnate da riproduzioni fotografiche sciolte delle opere esposte, si conservano in AGA, Fondo Cultura-Exposición, *Zurbarán. Granada 1953*, caja 98659, n. 877.

²² PEMÁN 1953, p. 11.

los conoces nadie”²³ tra cui ad esempio quelle provenienti da Grenoble e da Montpellier, che comunque non furono mai prestate.

Tra le opere provenienti da istituzioni straniere ed esposte per la prima volta in Spagna figuravano la *Santa Lucia* del Museo di Chartres e una natura morta catalogata da Caturla come *Azahar, Naranjas y Limones* proveniente dalla collezione Contini-Bonacossi (Fig. 13). Quest’ultima vantava già due esposizioni: nel 1930 presso la Galleria d’Arte Moderna di Roma in occasione dell’esposizione *Gli antichi pittori spagnoli della Collezione Contini-Bonacossi*²⁴ e nel 1952 nel Musée de l’Orangerie di Parigi, dove si tenne la mostra *La nature morte de l’antiquité a nos jours* curata da Charles Sterling, il quale definì il dipinto come il capolavoro di tutte le nature morte, meritevole di campeggiare nella copertina del catalogo (Fig. 14). Tra tutte le opere provenienti da collezioni private, questa che Caturla definì *naturaleza inanimada* (rievocando la definizione con cui i trattatisti dell’epoca di Zurbarán chiamavano questo genere di composizioni) fu l’unica a essere accompagnata, nel catalogo, da parole di ringraziamento verso il proprietario. Quasi in un dialogo ancora vivo con Roberto Longhi, da lei stessa citato come colui che aveva colto con poche parole il senso più profondo dell’opera, ravvisando nella disposizione degli oggetti un “valore simbolico, e, poco manca, religioso”²⁵, scriveva:

Nunca podremos agradecer bastante que nos fuera permitido contemplar en España los azahares, naranjas y limones de la colección Contini-Bonacossi. Producen, al verles por la primera vez, ese estupor que suspende el discurso [...]. Los objetos surgen de la irrealidad negra del fondo con la intensidad de una visión mística. El pintor los ha dotado de virtud sobrenatural: son de Dios, y él, al pintarlos, sirve a Dios²⁶.

Di fronte alla natura morta di Zurbarán esposta a Granada, anche la storica dell’arte María Elena Gomez Moreno dichiarò di aver vissuto un’esperienza fortemente suggestiva: “El milagro de que esta emoción dimane de un cesto de fruta y dos platos de peltre con unos limones y una jícara, colocados en fila, sobre una mesa, con fondo negro, no puede explicarse fácilmente”²⁷. Il grande entusiasmo suscitato dal quadro Contini-Bonacossi non fece altro che segnare un nuovo interesse anche per Zurbarán pittore di nature morte. Péman aveva infatti evidenziato con amarezza l’assenza della natura morta Combò di proprietà del Prado che, esposta accanto a quella di Granada, avrebbe costituito una grande occasione

²³ AMP, Fondo Sánchez Cantón, Lettera di Caturla a Sánchez Cantón, 106-64, 17 agosto 1949, cit. in GARCÍA MONTÓN-GONZÁLEZ 2019, p. 201.

²⁴ Per un affondo sulla complessa vicenda collezionistica del dipinto, oggi presso il Norton Simon Museum di Pasadena, si veda TOVAGLIERI 2022, pp. 44-45, e MONTANARI 2019, p. 120.

²⁵ *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini-Bonacossi* 1930, p. 41. A proposito della scheda redatta da Longhi per il catalogo della mostra del 1930, José Milicua scrisse che difficilmente si sarebbero potute usare parole più adeguate a descrivere la presenza del sacro nel dipinto: *La Colección Longhi* 1998, p. 22.

²⁶ CATURLA 1953, p. 35.

²⁷ GÓMEZ MORENO 1953, pp. 356-357.

per riflettere sulla comune austerità compositiva e sulla potenza espressiva emanata da entrambe²⁸. Anche se in ritardo, Péman fu accontentato: il 16 luglio 1953, dopo la chiusura della mostra di Granada, il dipinto Contini-Bonacossi fu prestato temporaneamente al Museo del Prado²⁹.

Fu solo il NO-DO a ignorare la natura morta, forse perché non direttamente funzionale alla tematica religiosa, puntando l'attenzione esclusivamente sulle espressioni di intenso misticismo nel *Niño de la Espina* di proprietà privata, sul ritratto di *Fray Jerónimo Pérez*, prestato dalla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e sull'ultima opera del pittore, *Virgen con el Niño, Jesús y San Juanito*, proveniente dal Museo de Bellas Artes di Bilbao³⁰.

L'esposizione del 1953 fu anche l'occasione per ammirare a Granada il ciclo di dipinti *Las Fuerzas de Hércules* di proprietà del Prado, in cui la resa sgraziata dell'anatomia del protagonista della serie era il risultato, secondo Caturla, dell'intervento di collaboratori del pittore che non avevano familiarità con l'opera del maestro di Fuente de Cantos³¹. Attribuiti nel 1945 da Caturla a Zurbarán dopo il ritrovamento di un'attestazione di pagamento del 1634 per dodici quadri per il Salón de Reinos del Buen Retiro³² e nella cui autorialità aveva sempre creduto Longhi fin dagli anni Venti, erano finalmente ben visibili grazie a un efficace sistema di illuminazione³³.

Dal museo di Cadice, in sostituzione del *Beato John Houghton*, arrivarono il *San Lorenzo*, il *San Bruno en meditación*³⁴, il *Milagro de la Porciúncula* e la *Pentecostés*, il cui confronto diretto con il dipinto del Prado *Cristo crucificado con un pintor* aveva creato a Caturla dei dubbi sulla cronologia di entrambi, spingendola alla conclusione che l'anziano pittore del quadro madrilenno non poteva identificarsi in un autoritratto di Zurbarán (Fig. 15)³⁵. L'affiancamento del quadro *La Virgen de las Cuevas* alle opere di Sánchez Cotán avrebbe inoltre permesso un confronto costruttivo, ma purtroppo il Museo de Bellas Artes di Siviglia “brilló por su ausencia en la Exposición”³⁶. Fu inoltre sottolineata da Caturla la grande mancanza del *San*

²⁸ PÉMAN 1953, p. 12. Il quadro *Bodegón con cacharros* era stato donato al Prado da Francisco de Asís Cambó Batlle, nel 1940: SÁNCHEZ CANTÓN 1942; una versione identica a questa fu donata dallo stesso collezionista anche al Museu d'Art de Catalunya di Barcellona.

²⁹ L'arrivo del quadro fu notificato il 16 luglio 1953: “He recibido de la Comisión de la Exposición de Zurbarán en Granada, un Bodegón, pintado por el expresado artista, propiedad del Sr Conde Sandro Contini Bonacossi, de Florencia, para ser exhibido en este Museo”, in AMNP, caja 2, legajo 17.04, n. exp 20.

³⁰ NO-DO, n. 549A (<https://www.rtve.es/play/videos/nodo/not-549/1469216/>).

³¹ CATURLA 1953, p. 37.

³² CATURLA 1945. Caturla dichiara (e lo ripete nel saggio del 1953) di aver reso forse un *flaco servicio* al pittore, con l'attribuzione di questi dipinti.

³³ PÉMAN 1953, p. 10. Nel 1944 il ciclo di dipinti si trovava nei depositi del Prado. Caturla aveva infatti chiesto a Sánchez Cantón, allora vicedirettore del Prado, di poter visionare i dipinti “relegados en el almacén”: AMP, Fondo Sánchez Cantón, 108-64, Lettera di Caturla a Sánchez Cantón, 18 novembre 1944, cit. in GARCÍA MONTÓN-GONZÁLEZ 2019, p. 203.

³⁴ Il dipinto è opera di Zurbarán e bottega: *Zurbarán* 2009, vol. II, scheda II-201, p. 439.

³⁵ CATURLA 1953 p. 39. Il dipinto, conservato al Museo del Prado, costituisce, secondo Gabriele Finaldi, una delle invenzioni più sorprendenti del pittore, che avrebbe volutamente lasciato irrisolta l'interpretazione del soggetto: *Zurbarán* 2013, p. 200.

³⁶ PÉMAN 1953, p. 13.

Serapio, conservato nel Wadsworth Atheneum dell'Università di Hartford, nel Connecticut, in cui Zurbarán era riuscito miracolosamente a lasciare fuori dall'atroce martirio "todo lo cruento"³⁷. Una mancanza compensata undici anni dopo, quando il santo vestito di bianco venne esposto a Madrid, nel Casón del Buen Retiro.

2.2. Una stanza tutta per sé. La nuova collocazione di Zurbarán al Prado nel 1964

Se l'esposizione del 1953 aveva contribuito ad attenuare quei pregiudizi che tanto pesavano sul pittore, quella madrilenica fu in grado di dissiparli del tutto. Il 1964 fu l'anno di Zurbarán e della sua proiezione al di là dei confini nazionali.

Nel 1961 la «Revista de Estudios Extremeños» pubblicò un numero speciale dedicato esclusivamente a Zurbarán, in cui storici dell'arte, artisti e intellettuali si posero come obiettivo di portare alla luce alcuni aspetti ma anche alcuni problemi relativi al recupero critico del pittore. L'iniziativa ebbe una grande risonanza sulla stampa, concorde nella necessità, come si legge nel quotidiano «El Alcázar», di studiare e analizzare Zurbarán anche prima del 1964, anno del terzo centenario dalla sua morte³⁸.

Questo lavoro corale, aperto da un saggio di Caturla, spaziava da interventi che prendevano in esame opere inedite ad altri che ripercorrevano la fortuna critica del pittore, da Antonio Palomino al XX secolo. Uno dei contributi più interessanti fu quello dell'artista Gregorio Prieto, che nel suo articolo "Líneas sobre la vida de Zurbarán en homenaje y desagravio" pubblicava una lettera aperta a Sánchez Cantón, allora direttore del Prado, lamentando l'assenza, nel museo madrilenico, di una sala dedicata esclusivamente a Zurbarán: "No se concibe cómo en 1961, cuando el mundo entero le proclama en estos momentos el pintor de moda permanente, estén horrorosamente colocados sus maravillosos cuadros"³⁹. Come ricordava Prieto, bisognava tuttavia riconoscere a Sánchez Cantón il merito di aver finalmente esposto quei quadri che per molti anni erano stati "castigados en la obscuridad de los almacenes", tra cui il ciclo de *Las Fuerzas de Hércules*, o collocati in zone poco attraenti per il visitatore, come *Defensa de Cadix*; quest'ultimo, che per molti anni era stato relegato all'ingresso del museo e in un'area di passaggio poco illuminata, era stato finalmente collocato nella Galleria Centrale. Prieto sottolineava la necessità di far uscire dai depositi anche altre opere del pittore, tra cui il ritratto di *Fray Diego de Deza, Arzobispo de Sevilla* (ancora oggi non esposto)⁴⁰.

³⁷ CATURLA 1953, p. 32.

³⁸ [S.A.] 1962.

³⁹ PRIETO 1961, pp. 359-360.

⁴⁰ Il quadro fu acquistato dal Prado nel 1959: AMNP, *Recibo a favor de Pablo Cano por venta de Retrato de Fray Diego de Deza de Zurbarán*, caja 108, leg. 13.08, n. exp. 20, n° doc 1.

A differenza dei musei di Cadice e Siviglia, in cui a Zurbarán erano state dedicate sale esclusive ormai dagli inizi del XX secolo, nel Prado il pittore non ricopriva un ruolo da protagonista. Nonostante il museo fosse in possesso di un buon numero di opere e avesse acquistato, negli anni Cinquanta, la *Virgen e Cristo bendiciendo con la cruz* dalla Chiesa Maggiore di Santa María de la Granada di Llerena (1952) e l'*Inmaculada Concepción*, ceduta dalle Religiose Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús di Siviglia (1953), Zurbarán non era ancora ben rappresentato⁴¹. La mancanza di uno spazio esclusivo nel Prado, di cui invece godevano Velázquez e El Greco, fu oggetto di disappunto anche nella *Guía del Museo del Prado* (la cui prima edizione nel 1950 fu seguita da numerose ristampe) di Bernardino de Pantorba, pittore e storico dell'arte sivigliano. Dopo aver commentato le sale di El Greco e prima di “comenzar el estudio de Velázquez”, lo studioso si addentrava nelle sale XXV e XXVI della Galleria Centrale, dove le cinque migliori opere di Zurbarán erano collocate accanto ai quadri di Ribera:

El pintor extremeño, cuyo nombre, un tanto oscurecido a fines del pasado siglo y comienzos del presente, asciende hoy al plano que su valor exige, no tiene en el Prado una representación cabal de su genio. Las dos principales composiciones que aquí se ven de él – episodios de la vida de San Pedro Nolasco – no resisten el parangón con las grandes que del maestro se guardan en el Museo de Sevilla y en el monasterio de Guadalupe. Tampoco hay en el Prado uno solo de los grandes retratos de frailes en que el pincel de Zurbarán luce su fuerza y su hondura⁴².

Ispirandosi al pensiero di Lafuente Ferrari, de Pantorba sosteneva che l'artista *extremeño* fosse il solo vero rappresentante della religiosità spagnola più profonda, un artista genuino che dalla terra natale aveva estratto i suoi valori restituendoli integri alla sua stessa terra, modellando uno stile unico, privo delle note drammatiche di Ribera e del trattamento della luce di Velázquez appreso nei viaggi in Italia. Zurbarán non si era mai mosso dai suoi luoghi, ma proprio per questo era riuscito a infondere così tanta verità nei suoi personaggi, al punto che la sua produzione artistica non doveva più considerarsi dipendente da quella del coetaneo sivigliano. “Cada uno en su sitio, con su personalidad bien acusada”, sosteneva de Pantorba, ricollocando Zurbarán nel pantheon dei grandi maestri del Seicento spagnolo e ribadendo, indirettamente, la sua debole presenza al Prado e di certo non solo per la scarsa quantità di opere⁴³. Secondo de Pantorba, quello che il museo spagnolo non offriva del pittore, fatta eccezione per *Las Visiones de San Pedro Nolasco* e la *Santa Casilda*, era la sua essenza religiosa più profonda, percepibile solo nelle opere conservate nel Museo di Siviglia e nel monastero di Guadalupe. Della stessa opinione era anche Ovido Cesar Paredes Herrera, che nella *Nueva Guía del Museo del Prado*, la cui prima edizione fu

⁴¹ AMNP, *Adquisición de las obras de Francisco de Zurbarán Virgen y Cristo bendiciendo con la cruz procedentes de la Iglesia Mayor de Santa María de la Granada, de Llerena (Badajoz)*, caja 107, leg. 13.06, n. exp. 15; *Traslado de Orden Ministerial de 21 de mayo de 1956, sobre adquisición de La Inmaculada Concepción de Zurbarán, propiedad de Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús*, caja 108, leg. 13.08, n. exp. 4, n. doc 1. Si veda anche SÁNCHEZ CANTÓN 1954.

⁴² DE PANTORBA 1962, p. 128.

⁴³ DE PANTORBA 1964, pp. 21-28.

pubblicata nel 1960, commentava con disappunto quanto Zurbarán fosse scarsamente rappresentato nel museo, suggerendo al lettore di visitare il Museo di Siviglia per intuire la vera essenza del pittore⁴⁴.

Al di là delle critiche mosse da de Pantorba e da Paredes Herrera, imbevute ancora del luogo comune che identificava Zurbarán solo nei grandi cicli religiosi, il Prado presentava una selezione molto accurata del suo corpus artistico, tra cui la composizione geometrica di un *bodegón*, un'elegantissima santa tanto *de moda*, come sosteneva Caturla⁴⁵, il ciclo mitologico di Ercole o un Cristo crocifisso con un pittore, allora considerato un dipinto dal soggetto enigmatico. A quell'interrogativo posto ancora una volta da Pantorba nel 1964, se cioè considerare o no rappresentati nel museo "todos los aspectos del arte de Zurbarán"⁴⁶, si potrebbe in realtà rispondere affermativamente. D'altronde la vicedirezione del Prado era stata gestita fin dagli anni Trenta da Sánchez Cantón, il quale aveva già messo in luce, nel suo saggio del 1944, l'importanza di riscoprire Zurbarán nella sua totalità, e che con molta probabilità contribuì ad orientare in questa direzione la politica di acquisti di opere del pittore, così come la consacrazione di una sala nel museo, tanto attesa anche da Caturla⁴⁷. Finalmente, nel 1964, all'interno di un progetto dell'architetto José María Muguruza che prevedeva l'ampliamento di alcune aree del museo, gli fu dedicata la sala XXVIA⁴⁸, quella definita da Gregorio Prieto, nella bozza di una lettera al direttore di Arriba, un "triumfo total"⁴⁹. Il 18 novembre 1964, data di inaugurazione della mostra su Zurbarán al Casón del Buen Retiro, i membri del Patronato del Prado verbalizzarono che il giorno 21 dello stesso mese sarebbero state aperte al pubblico tre nuove sale nel museo:

Las tres primeras obtenidas, aprovechando el espacio del patio norte y enlazando con la primera de las consagradas al Greco. Se dedican, una a la pintura realista española de la primera mitad del siglo XVII y otra, mayor de proporciones, a Zurbarán, del que por primera vez, se pueden ver en una sola sala las obras que el Prado posee. La terza se ha dedicado a completar las de escuela veneciana [...]⁵⁰.

⁴⁴ PAREDES HERRERA 1965, p. 72.

⁴⁵ CATURLA 1953, p. 40.

⁴⁶ DE PANTORBA 1964, p. 23.

⁴⁷ Caturla comunicava a Sánchez Cantón, in una lettera del 1952, di avergli allegato una richiesta per ottenere un quadro, sperando "que surta el efecto que todos deseamos y que veamos el cuadro en el Prado...y en la Sala de Zurbarán por hacer...!": AMP, Fondo Sánchez Cantón, 108-64, venerdì 3 [1952]; la lettera è citata in GARCÍA MONTÓN GONZÁLEZ 2019, p. 175, nota 107.

⁴⁸ In SÁNCHEZ CANTÓN 1967, p. 60, si legge: "Desde el Tramo XXVI de la Galería Central, debemos pasar a la Sala XXVI A, situada a la izquierda del mismo para seguir, dentro de la pintura española, con las obras de Zurbarán. En esta Sala podemos admirar: la encantadora *Inmaculada* (n. 2.992); el conmovedor *Cristo con San Lucas* (n. 2.594); el *Bodegón* (n. 2.803); los dos lienzos con *Visiones de San Pedro Nolasco* (núms. 1.236 y 1.237); *La defensa de Cádiz* (n. 656); el *San Jacobo de la Marva* (n. 2.472); y *San Diego de Alcalá* (n. 2.442); y la colección de *Las fuerzas de Hércules*, obras que forman un conjunto de las modalidades pictóricas del artista, hoy tan estudiado y apreciado". Per una panoramica dei progetti di ampliamento e ristrutturazione del Prado, si veda MOLEÓN GAVILANES 1996. Sulla museografia nel Prado negli anni Sessanta e più in generale sulla ricezione del Barocco nelle sale del museo, si veda CALVO 2024.

⁴⁹ Archivo Museo Gregorio Prieto, Valdepeñas (d'ora in avanti AMGP), GP01/11, Bozza di lettera di Gregorio Prieto a Sabino Alonso Fueyo, 9 settembre 1964. Per la trascrizione integrale, si veda Appendice 1.

⁵⁰ AMNP, *Actas de reuniones del Patronato del Museo del Prado de 1964 a 1967*, caja 1381, acta n. 508, leg. 19.16, n. exp 2, p. 6.

La notizia venne diramata ai quotidiani, alle emittenti radiofoniche e alla televisione. Il 22 novembre il quotidiano «ABC» accompagnava l'importante novità con una fotografia della nuova sala, che costituisce finora l'unica testimonianza visiva, per quanto parziale, del nuovo spazio consacrato a Zurbarán (Fig. 16)⁵¹.

Nell'anno del terzo centenario della sua morte, ai visitatori interessati all'artista si offrirono due possibilità: ammirare tutte le opere riunite in una nuova sala al Prado e a poche centinaia di metri, negli spazi del Casón del Buen Retiro, attraversare, per la prima volta, la sua intera traiettoria artistica.

2.3. “Contribuir a la cultura del pueblo”. Celebrazioni per il III centenario della morte di Zurbarán

La celebrazione del centenario fu annunciata l'11 aprile 1964 con un decreto pubblicato sul *Boletín Oficial del Estado*, che si apriva con un elogio a Zurbarán, definito “uno de los grandes pintores españoles cuya significación en la Historia Universal de la Pintura merece ser especialmente destacada y exaltada en esta coyuntura”⁵², seguito da due disposizioni riguardanti l'organizzazione della mostra al Casón, la prescrizione di tenere lezioni e conferenze sul pittore nelle scuole e nelle università spagnole e infine l'organizzazione di due concorsi a premi per il miglior studio monografico e il miglior articolo sulla sua opera. Il decreto, firmato da Manuel Lora Tamayo, allora ministro dell'Educazione Nazionale, si rivolgeva soprattutto alle giovani generazioni e metteva l'accento sull'importanza acquisita da Zurbarán negli ultimi tempi, rimarcando la volontà di diffondere in maniera capillare quell'*españolidad* cattolica incarnata da uno dei maggiori interpreti del Siglo de Oro. In questo senso la bozza del decreto veicolava il messaggio in maniera ancora più esplicita rispetto alla versione finale, poiché recitava che gli atti commemorativi si proponevano di consolidare il prestigio del pittore ma anche di “contribuir a la cultura del pueblo, dándole a conocer lo más posible”⁵³. Fu così che la notizia del centenario stimolò la curiosità anche in due giovani studentesse francesi di Garches, che scrissero direttamente alla Direzione di Belle Arti, per avere informazioni dettagliate sui tempi previsti per l'inaugurazione dell'esposizione al Casón⁵⁴.

Sei mesi prima dell'apertura della mostra, anche la città di Siviglia aveva reso omaggio a Zurbarán con una piccola selezione di opere autografe e di bottega, in parte provenienti dal Museo di Belle Arti e in parte da collezioni private e chiese della provincia sivigliana, esposte presso la Real Academia de Bellas

⁵¹ [S.A.] 1964a.

⁵² Decreto 875/1964, de 18 de marzo, sobre conmemoración del III centenario de la muerte de Zurbarán, in B.O.E., n. 88, 11 aprile 1964, p. 4560.

⁵³ AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, Zurbarán 1964-1965, caja 82819, Bozza di decreto per il III centenario, [s.d.].

⁵⁴ AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, Zurbarán 1964-1965, caja 82819, Lettera di una studentessa francese al Direttore Generale di Belle Arti, 25 gennaio 1964. Per la trascrizione della lettera si veda Appendice 2.

Artes Santa Isabel de Hungria; d'altronde, come aveva sottolineato già nel 1963 Miguel Díaz Crespo "Zurbarán no es sevillano de nacimiento. Pero es de Sevilla por escuela, por amor a la ciudad"⁵⁵. Il direttore dell'Accademia di Belle Arti, José Hernandez Díaz, sottolineò che le celebrazioni sivigliane avrebbero previsto anche un ciclo di conferenze dedicate a Zurbarán, da tenersi presso il Laboratorio di arte della Facoltà di Lettere e Filosofia, affiancate da una serie di visite guidate ai luoghi che ospitavano le sue opere⁵⁶. La città partecipò attivamente ai preparativi per le celebrazioni del centenario con l'invio di numerose opere, ma anche con l'edizione sivigliana di «ABC» del 6 dicembre 1964 dedicata interamente al pittore, sulla cui immagine di copertina campeggiava la *Inmaculada* del Museo Cerralbo (Fig. 17).

Dopo mesi di complessi preparativi fu inaugurata il 17 novembre l'esposizione al Casón⁵⁷, seguita dieci giorni dopo dall'apertura di una piccola esposizione anche nella terra natale del pittore, *Exposición de Pintores Extremeños en Homenaje a Zurbarán*, organizzata presso la Casa de la Cultura de la Diputación Provincial di Badajoz, piccolo comune dell'Estremadura (Fig. 18).

Per coprire i costi dell'organizzazione della mostra madrilenica, che si profilava abbastanza complessa visto il coinvolgimento di istituzioni straniere, si concesse al Ministero dell'Educazione Nazionale un credito straordinario di 2.600.000 pesetas. Al confronto con la somma di sei milioni e mezzo stanziati per l'esposizione di Velázquez, quella prevista per Zurbarán potrebbe apparire esigua, ma a suo tempo fu comunque considerata, per un'artista ancora tutto da scoprire, un investimento significativo. Il regime si preoccupò di concedere quest'importo affinché tutta l'organizzazione potesse svolgersi "con la dignidad y decoro que corresponde a la personalidad artística del que fue ilustre pintor Francisco de Zurbarán", precisando che, anche se la cifra a prima vista poteva essere considerata eccessiva, in realtà non lo era, considerando i costi elevati per il trasporto di alcune opere che si trovavano all'estero⁵⁸. L'obiettivo di collocare Zurbarán tra i grandi maestri sarebbe stato raggiunto solo con un'esposizione in grado di offrire una panoramica completa del suo percorso artistico. Fu per questo che il Ministero degli Affari Esteri si mobilitò per incoraggiare i prestiti di opere straniere, perseguendo il massimo sforzo per la diffusione internazionale dell'evento, da celebrare in un momento particolarmente significativo per la diffusione dell'immagine della Spagna oltre i confini europei.

Il 1964 si festeggiava l'anno del venticinquesimo anniversario del regime, evento pomposamente intitolato *XXV Años de Paz* e che costituì una nuova opportunità propagandistica per mostrare non solo

⁵⁵ DÍAZ CRESPO 1963.

⁵⁶ J. Hernandez Díaz, "Introducción" in *Catálogo de la Exposición Homenaje a Zurbarán* 1964.

⁵⁷ PEMÁN 1965.

⁵⁸ AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, *Zurbarán 1964-1965*, caja 82819, *Memoria-estudio sobre petición de un crédito extraordinario para sufragar los gastos que se originen con motivo de la conmemoración del III Centenario de la muerte del pintor Don Francisco de Zurbarán*, 4 giugno 1964: Appendice 3.

al Paese, ma anche al mondo esterno le conquiste dello Stato, esaltando così la figura del dittatore, in una serrata campagna di culto che si concluse con la proiezione del film *Franco ese hombre*, diretto da José Luis Saéz de Heredia. Il programma dell'evento prevedeva concorsi per scrittori, drammaturghi e cineasti spagnoli ma anche l'esposizione *España 64*, organizzata in un padiglione costruito dall'architetto Rafael Pérez Piñero in cui si offriva un panorama della Spagna mettendo in evidenza tutti i progressi fatti negli ultimi venticinque anni attraverso modelli, mappe, grafici e fotografie⁵⁹. Ma il 1964 fu soprattutto anche l'anno della partecipazione alla Fiera mondiale di New York, dove vennero inviate da diversi musei spagnoli opere di maestri contemporanei ma anche di artisti del Siglo de Oro, per mostrare quanto la Spagna fosse una nazione “que avanza fijándose en su pasado, pero con la mirada abierta al mañana”. Insieme a El Greco, Ribera e Goya, di Zurbarán (Fig. 19) furono presentati al pubblico statunitense, in due fasi distinte, prima la *Santa Dorotea* e la *Santa Marina* dal Museo di Belle Arti di Siviglia e poi il *Bodegón de metales* dalla collezione Bertrán Güell, insieme al *San Carmelo* proveniente dalla chiesa madrilenà di Santa Bárbara⁶⁰.

L'esposizione al Casón del Buen Retiro prendeva quindi forma in un clima di apertura denso di iniziative culturali, dove la pittura spagnola aveva varcato i confini nazionali; mancava solo Zurbarán, finalmente candidato a entrare nel circuito dei grandi maestri. Affinché la conoscenza della sua opera non restasse limitata al campo degli storici dell'arte ma penetrasse in tutte le fasce di popolazione, il Ministero dell'Educazione puntò sulle giovani generazioni. Attraverso una delibera pubblicata dalla Direzione Generali di Belle Arti nel *Boletín Oficial del Estado*, si annunciò un concorso dedicato alle scuole di ogni ordine e grado per la concessione di diversi premi agli studenti “con el fin de estimular entre los juvenes espanoles el estudio y conocimiento de la figura y de la obra del gran pintor”⁶¹. Il sistema educativo era uno strumento politico nelle mani del regime, dove soprattutto la scuola funzionava come agente di indottrinamento delle future generazioni. Nella trasmissione di insegnamenti dal contenuto fortemente ideologico, la lettura di Zurbarán in chiave esclusivamente patriottica e cattolica si adattava alla perfezione agli obiettivi perseguiti dal Ministero dell'Educazione Nazionale⁶². Si ordinava alle istituzioni scolastiche e universitarie non solo di organizzare lezioni incentrate sul pittore ma anche di incoraggiare i ragazzi a elaborare testi, da inviare poi alla giuria composta dal presidente Sánchez Cantón, dal segretario Onésimo Arranz Arranz (responsabile della Sezione Musei, Mostre e Concorsi del

⁵⁹ Sull'evento si veda CEJADOR AMBROJ 2002, pp. 271-292.

⁶⁰ Nel numero di «ABC» del 9 aprile 1964, si legge che “esta valiosa colección va a ser uno de los mayores atractivos de la Feria Mundial de Nueva York, y llevará hasta el pabellón de España gran número de visitantes”.

⁶¹ *Resolución de la Dirección General de Bellas Artes por la que se anuncia un concurso para la concesión de los premios que se indican a los trabajos que se presenten sobre la Exposición Conmemorativa del III Centenario de la muerte de Zurbarán*, in B.O.E, n. 17, 20 gennaio 1964, p. 1119.

⁶² La formazione dello spirito nazionale era considerata fondamentale, come sottolineava nel 1945 José Ibáñez Martín, ministro dell'Educazione dal 1939 al 1951: “La formación del espíritu nacional, como esencial disciplina que ha de iluminar y enfervorizar el alma de nuestros niños y nuestros jóvenes”, così come la religione cattolica, disciplina che contava il maggior numero di testi da adottare rispetto alle altre materie: RODRIGO, RODRIGO MARTÍN, NUÑES GÓMEZ 2018.

Dipartimento di Belle Arti) e da cinque membri, Diego Angulo Iníguez, José Maria Azcárate, Xavier de Salas, María Luisa Caturla, José Pastor Gómez (in rappresentanza della Direzione Generale dell'Istruzione Secondaria) e Ana María García Armendariz (a nome della Direzione Generale dell'Istruzione primaria)⁶³. A differenza del bando destinato agli adulti per la migliore opera monografica e il miglior articolo giornalistico, andato deserto, quello destinato a scuole e università riscosse invece un grande successo e il 7 giugno 1965 la giuria assegnò tutti i premi⁶⁴. Mentre gli studenti preuniversitari e universitari furono invitati a scrivere testi sull'opera del pittore e sulla sua estetica, quelli delle scuole furono incoraggiati a elaborare "crónicas comentadas" della mostra, a cui potevano accedere gratuitamente⁶⁵. In questo modo si continuavano a piantare, attraverso i reiterati inviti all'esposizione, i semi di un'alphabetizzazione visiva orientata, la quale maturò anche frutti positivi, come nel caso del giovane Francisco Calvo Serraller. Lo storico dell'arte, a conclusione di alcune riflessioni scaturite in occasione della mostra *Zurbarán. Una nueva mirada*, celebrata nel 2015 a Madrid presso il Museo Thyssen-Bornemisza, rievocava la mostra del 1964 per l'impatto determinante sulla sua formazione di studioso:

Yo recuerdo, en plena adolescencia, el impacto que me produjo la visión de una exposición de Zurbarán en el Casón del Buen Retiro, creo recordar que en 1964; o sea: en el tercer centenario de su muerte, la cual me encaminó a dedicarme posteriormente al estudio de historia del arte⁶⁶.

L'iniziativa più grandiosa, nell'ambito delle celebrazioni del pittore, fu proprio la mostra al Casón del Buen Retiro. La pianificazione dell'allestimento e la redazione delle schede nel catalogo furono affidate a Consuelo Sanz-Pastor, direttrice del Museo Cerralbo di Madrid, nominata dal 1961 al 1968 ispettrice dei musei di Belle Arti e coordinatrice di tutte le esposizioni, sia nazionali che internazionali, promosse dalla Direzione Generale di Belle Arti⁶⁷. Se alla commissione formata per organizzare gli atti commemorativi del centenario, presieduta da Gratiniano Nieto e composta da numerosi direttori di musei spagnoli, tra cui quello del Prado e dei musei di Belle Arti di Cadice e Siviglia e da alcuni storici dell'arte come Lafuente Ferrari, Xavier de Salas Bosch (vicedirettore del Prado), il marqués de Lozoya e infine Caturla (definita *escritora* in quanto non appartenente a nessuna istituzione accademica) fu dato il

⁶³ *Resolución de la Dirección General de Bellas Artes por la que se constituye el Jurado calificador de los trabajos presentados al concurso con motivo de la conmemoración del III centenario de la muerte de Zurbarán*, in B.O.E., n. 125, 26 maggio 1965, p. 7530.

⁶⁴ AMP, Fondo Sánchez Cantón, *Congresos, Exposiciones e Actos Conmemorativos*, 49.4, 7 giugno 1965: Appendice 4.

⁶⁵ AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, *Zurbarán 1964-1965*, caja 82819, Lettera di Gratiniano Nieto, Direttore di Belle Arti, a Consuelo Sanz Pastor, 11 dicembre 1964. Nel comunicato si elencavano tutte le categorie a cui si concedeva l'autorizzazione all'ingresso gratuito; si andava dai docenti universitari, funzionari di archivi e biblioteche ai professori che accompagnavano i propri studenti.

⁶⁶ CALVO SERRALLER 2015.

⁶⁷ Consuelo Sanz Pastor, autrice del celebre manuale *Museos y colecciones de España* (1968), fu una delle prime donne della sua generazione a impartire l'insegnamento di museologia nelle università spagnole. A proposito della sua nomina come curatrice di mostre per la Direzione di Belle Arti, dichiarò in un'intervista che "cada una de estas exposiciones exigía un estudio distinto": FLORES 2005, p. 191.

compito della selezione delle opere, Sanz-Pastor si occupò non solo della pianificazione generale della mostra, ma anche di alcune incombenze prevalentemente amministrative. Tra i diversi compiti che le furono assegnati ci fu quello dell'invio di cataloghi a diverse istituzioni, oltre a quello di stendere una relazione schematica a cadenza quindicinale (definita nei documenti *resumen estadístico*) sull'andamento dell'esposizione, articolata in numero generale di visitatori, visitatori della domenica, numero di entrate gratis e numero di cataloghi inviati⁶⁸. L'analisi di queste relazioni mette in luce che dal giorno dell'inaugurazione l'affluenza alla mostra registrò uno straordinario afflusso nei primi dieci giorni e una crescita esponenziale in quelli successivi, motivo per cui si dispose la proroga fino al 28 febbraio 1965⁶⁹. Sanz-Pastor redasse anche le schede del catalogo della mostra, introdotte da una sezione intitolata *Guía de la Exposición*, dall'esplicito richiamo didattico, corredate in appendice da tre carte geografiche che segnalavano la presenza delle opere del pittore in Spagna, Europa, America.

Il catalogo (Fig. 20) raccoglieva i contributi dei maggiori specialisti spagnoli dell'artista e si apriva con due scritti della protagonista silenziosa della mostra, Caturla. Il suo saggio introduttivo *Vida y evolución artística de Zurbarán*, ampliava la biografia e la traiettoria artistica del pittore già redatte nel catalogo del 1953, apportando molte notizie inedite e riflessioni critiche su singole opere. Gaya Nuño, oltre a tessere gli elogi per questo contributo, aveva infatti definito Caturla la vera *alma*⁷⁰ di entrambe le esposizioni. Ma diversamente dalla mostra di Granada, in quella madrilenica la studiosa non ricoprì un ruolo da curatrice, né fu coinvolta nella redazione delle schede nel catalogo. Eppure, senza la conoscenza della data di morte del pittore, da lei scoperta durante le lunghe e pazienti indagini negli archivi spagnoli, non sarebbe stato possibile pianificare il centenario e quindi la mostra. Come metteva in evidenza Gregorio Prieto nella bozza per un articolo destinato ad «Arriba», era stata Caturla la vera “iniciadora, en gran parte de esta exposición en el Buen Retiro”⁷¹.

Il saggio di Caturla nel catalogo della mostra era seguito da quello di Angulo, *La obra de Zurbarán*, focalizzato soprattutto sui cicli conventuali. L'ultimo saggio di César Pemán *El taller y los discípulos de Zurbarán*, affrontava lo spinoso tema della bottega e dei discepoli del pittore.

2.4. La mostra al Casón del Buen Retiro: presenze e assenze

⁶⁸ AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, *Zurbarán 1964-1965*, caja 82819, Relazioni quindicinali inviate da Consuelo Sanz-Pastor a Gratiano Nieto, 6 dicembre 1964-31 gennaio 1965.

⁶⁹ AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, *Zurbarán 1964-1965*, caja 82819, Bozza di decreto per proroga della mostra, 25 novembre 1964.

⁷⁰ GAYA NUÑO 1963-1967, pp. 21-22.

⁷¹ Si tratta della bozza di un articolo incentrato sul ciclo di dipinti *Las fuerzas de Hércules*, conservata in AMGP, GP01/11_21, 21 novembre 1964.

Il percorso della mostra, composto da 104 opere, fu allestito in sette sale secondo un ordine cronologico, che cominciava con i dipinti realizzati per i domenicani di San Pablo el Real di Siviglia e terminava con la *Virgen y el Niño con san Juanito*. L'allestimento, parzialmente ricostruibile grazie ad alcune foto pubblicate nel catalogo (Fig. 21) ma soprattutto grazie alla campagna fotografica di Martín Santos Yubero, conservata dal 1955 nell'Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (Figg. 22-25)⁷², ricordava molto quello pianificato per la mostra di Granada del 1953, più che quello più recente della mostra di Velázquez del 1961. La disposizione sembrava avere non solo più organicità ma anche più respiro e ogni singola opera, sebbene non fosse accompagnata da pannelli didattici, presentava le didascalie con le notizie essenziali, utili a fornire un primo orientamento.

Ciò che colpisce nell'insieme è l'assoluta semplicità, che non concedeva nessun appiglio alla sorpresa ma tendeva invece a mantenere sullo stesso piano tutte le opere. Il percorso non era interrotto da stimoli visivi come oggetti o tessuti e nessun quadro si poneva in particolare evidenza, come invece si era predisposto ad esempio per la *Venere allo specchio* di Velázquez, nella mostra a lui dedicata. Alcuni dipinti di Zurbarán dalle ampie dimensioni o di grande impatto visivo, come ad esempio *San Hugo en el Refectorio* del Museo Provincial de Bellas Artes di Siviglia, il *San Serapio* dal Wadsworth Atheneum (Fig. 26), definito da José Camón Aznar la “revelación de esta exposición”, o la *Virgen niña dormida* dalla Collegiata di Jerez de la Frontera, si sarebbero prestati bene a una collocazione più scenografica, ma non fu così. Si verificò piuttosto il contrario, con gli unici due dipinti provenienti dal Prado e appartenenti al ciclo *Trabajos de Hércules*, collocati nel vestibolo. La loro sistemazione in un luogo isolato rispetto al resto degli ambienti, voleva forse sottolineare la marginalità della rappresentazione del soggetto mitologico in Zurbarán rispetto a quello religioso rappresentato nella mostra (e che si voleva rappresentare) o si trattò forse di un adattamento un po' maldestro dell'allestimento in corso d'opera?

Gratiniano Nieto, interpellando personalmente Sánchez Cantón, aveva chiesto al Prado numerose opere, *Retrato de Fray Diego de Deza*, *Cristo crucificado, con un pintor*, *Bodegón de la Colección Cambó*, *La defensa de Cádiz* e *Los Trabajos de Hércules*, ma di queste ne arrivarono solo due, scorporate dal ciclo *Los Trabajos de Hércules*⁷³. Nel fascicolo conservato nell'archivio del Prado, in cui si ripercorrono le vicende relative alla partecipazione del museo alla mostra, non ci sono tracce delle motivazioni dell'assenza di quelle opere, ma è facile immaginare che le ragioni fossero di natura conservativa. Nel documento di ingresso delle due opere, Nieto ci tenne infatti a specificare che “esta Dirección General, se hace responsable de devolver las

⁷² Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Santos Yubero, 22116, *Franco inaugurando la Exposición de Zurbarán*. Il fondo archivistico di Santos Yubero, composto da 482.141 fotografie, offre un'ampia panoramica sulla vita culturale e politica spagnola della seconda metà del XX secolo.

⁷³ AMNP, *Exposición de Zurbarán en el Casón del Buen Retiro*, caja 4, leg. 17.06, n. exp. 12: Appendice 5.

obras [...] en el mismo estado en que han sido recibidas, comprometiéndose a no hacer limpieza ni restauración de ellas, aunque se considere necesario, sin previa autorización escrita de su propietario”⁷⁴. La scarsa presenza del museo più importante di Spagna fu tuttavia sopperita dalla contemporanea apertura della sala dedicata interamente al pittore e dai capolavori che si potevano ammirare al Casón.

Nella prima sala spiccavano alcune opere considerate allora dalla critica come i risultati migliori di Zurbarán: la *Conferencia de San Bruno y el Papa Urbano II* (Museo de Bellas Artes di Siviglia) e il tanto atteso *San Serapio*. Mentre la Sala II accoglieva alcuni dipinti prestati dall'Accademia di Bellas Artes di San Fernando, dove i numerosi religiosi vestiti di bianco erano stati felicemente accostati al pannello della *Santa Faz* (Museo Nazionale di Stoccolma), una delle versioni più intense del tema riprodotte da Zurbarán, nelle sale successive erano esposte alcune opere provenienti dal Museo di Cadice, come *l'Angel Turiferario* e il *Beato John Houghton*.

I cicli monastici erano tutti ben rappresentati, principalmente quelli sivigliani di Portacoeli, de la Merced Calzada, della certosa di Santa María de las Cuevas e del collegio di San Alberto; riuniti dopo la loro dispersione all'inizio del XIX secolo, dimostrarono che il pittore di Fuente de Cantos era stato uno dei migliori interpreti della Controriforma a Siviglia nel secondo quarto del XVII secolo⁷⁵. Di tutti i cicli dipinti da Zurbarán nel corso della sua carriera, la serie più celebrata era quella della sacrestia nella Certosa di Santa Maria de las Cuevas, ma anche la più discussa in quanto a datazione, la quale diede luogo a numerose discordanze non ancora del tutto risolte, ma che convergono tutte verso il 1655, in una fase matura dell'opera del pittore⁷⁶. Di fatto, mentre la *Conferencia de San Bruno y el Papa Urbano II* venne esposto nella prima sala come “obra temprana del artista”⁷⁷, *San Hugo en el Refectorio* e la *Virgen de las Cuevas* furono ospitati nella Sala Centrale insieme a una selezione di quadri provenienti dal ciclo pittorico del Monastero di Guadalupe, datati tra il 1638 e il 1639, in un insieme complessivo di austera bellezza.

Tra i dipinti recentemente attribuiti a Zurbarán figuravano la *Inmaculada* proveniente dal Colegio Parroquial de Nuestra Señora del Carmen di Jadraque (ora conservata al Museo Diocesano de Arte Antiguo di Sigüenza) e la *Virgen niña dormida* della Cattedrale di Jerez de la Frontera (Fig. 27)⁷⁸. Alla prima opera il catalogo della mostra dedicò una ricchissima scheda sottolineando che il dipinto, di grande qualità, era in realtà già stato identificato da Aureliano de Beruete come opera del pittore, ma

⁷⁴ AMNP, *Exposición de Zurbarán en el Casón del Buen Retiro*, caja 4, leg. 17.06, n. exp. 12.

⁷⁵ DELENDÁ [s.d.].

⁷⁶ DELENDÁ 2009, pp. 663-671.

⁷⁷ *Zurbarán en el III centenario de su muerte 1964-1965*, pp. 97-98.

⁷⁸ Sulla Vergine bambina addormentata di Jerez, definita da Benito Navarrete Prieto “una delle raffigurazioni più commoventi sul tema dell'infanzia e della santità che Zurbarán abbia mai realizzato”, si veda la scheda redatta dallo stesso studioso in *Zurbarán* 2013, p. 168.

che fino a quel momento non era mai stato “expuesto, reproducido, ni catalogado”⁷⁹. Entrambe le Vergini, insieme ai raffinati brani di natura morta presenti nei numerosi dipinti esposti, mostrarono al pubblico un altro aspetto del talento del *pintor de frailes*⁸⁰.

L’ultima sala, contenitore della produzione tarda del pittore, esponeva la *Inmaculada* del Museo Cerralbo⁸¹ e i due dipinti arrivati dal Museo Fabre di Montpellier (che nel 1953 aveva invece opposto un diniego all’invio di opere per l’esposizione di Granada), *Santa Agueda* (Fig. 28) e *Arcángel San Gabriel*, i quali furono oggetto di un articolo pubblicato il 19 novembre 1964 nel quotidiano francese «Midi-Libre», che sottolineava quanto l’esposizione costituisse “la plus grande collection de Zurbaran jamais réunie”⁸².

La mostra si presentava dunque ricchissima, popolata dalla presenza di opere provenienti non solo dalla Spagna ma anche dalla Francia e dagli Stati Uniti. Spiccavano tuttavia alcune assenze, come il quadro *Santa Casa de Nazareth* del Cleveland Museum of Art, impregnato dello stesso realismo intimista emanato dalle altre Vergini esposte, e le quattro grandi tele conservate al Musée de Peinture et de Sculpture di Grenoble (già esposte a Parigi nel 1963 in occasione della grande mostra *Trésors de la peinture espagnole*), negate soprattutto per la mancanza di tempo sufficiente nell’ottenere i dovuti permessi. L’ambasciatore spagnolo a Parigi comunicava infatti alla Direzione di Belle Arti che non era stato possibile accordare il prestito “de los cuatro Zurbaranes solicitados del Museo de Grenoble, ni los tres propiedad del Museo del Louvre, entre otras razones por la falta material de tiempo para proceder a resolver los trámites y permisos previos”⁸³, lasciando trapelare che rispetto al lungo iter burocratico da attivare per i prestiti, le richieste erano arrivate in notevole ritardo. Di fatto, l’analisi della documentazione amministrativa sulla mostra fa emergere, per alcuni aspetti, una cattiva organizzazione in merito alle tempistiche delle richieste dei prestiti, connotata anche da una certa superficialità nei confronti delle esigenze conservative e di sicurezza delle opere, come si fece notare dall’Arcivescovato di Siviglia. Il segretario cancelliere dell’Arcivescovato sivigliano, adducendo

⁷⁹ *Zurbarán en el III centenario de su muerte 1964-1965*, pp. 98-100.

⁸⁰ DELENDÁ [s.d.].

⁸¹ Nei registri di uscita dei documenti dell’archivio nel Museo Cerralbo di Madrid, si fa riferimento a una lettera (il cui originale non si trova in archivio) inviata il 9 dicembre 1964 da Castán, Presidente del Consiglio di Amministrazione del Museo Cerralbo, a Gratiniano Nieto, in cui si dava il consenso al prestito dell’*Inmaculada* di Zurbarán per la mostra: Archivo Museo Cerralbo, Archivo Administrativo, Libros de registro de correspondencia- Libro de Salida, f. 18, registro 165. Si ringrazia il dott. Diego Pacheco Landero per avermi gentilmente fornito la notizia archivistica.

⁸² [S.a.] 1964.

⁸³ AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, *Zurbarán 1964-1965*, caja 82819, Lettera di Alfonso de la Serna y Gutiérrez-Révide, Direttore Generale delle Relazioni Culturali - Ministero degli Affari Esteri, a Gratiniano Nieto, 21 gennaio 1965: Appendice 6. Non si specificano quali opere del Louvre fossero state sollecitate, ma sicuramente si trattava della *Santa Apollonia*, proveniente forse da una pala d’altare nella chiesa di San José de la Merced Descalza e dei due dipinti con *San Bonaventura en el Concilio de Lyon* e *Exposición del cuerpo de San Bonaventura*, realizzati nel 1629 per la chiesa del Colegio de San Bonaventura.

comprensibili ragioni di carattere cautelativo, negò il prestito di *San Pablo* e *San Pedro* provenienti dalla chiesa di San Esteban perché “forman parte de un retablo, del que no pueden separarse sin destruir el mismo”⁸⁴, specificando che per la stessa ragione la Direzione Generale di Belle Arti aveva già deciso di non inviarli a Madrid per la mostra di dipinti sull'iconografia di San Paolo, tenutasi appena qualche mese prima nello stesso Casón del Buen Retiro. In cambio dei due dipinti, l'Arcivescovado offriva in prestito *San Fernando* e *San Hermenegildo*, appartenenti alla stessa pala d'altare ma già smontati all'inizio del XIX secolo⁸⁵.

Se per questa mostra non si può certo parlare di un'organizzazione frettolosa, alla curatrice Sanz Pastor era stato delegato il compito, sicuramente gravoso, di coordinare lavori di natura diversa in tempi molto brevi, come si era già verificato durante i preparativi per la mostra di Berruguete⁸⁶. Era stata lei stessa, in un'intervista rilasciata su *Mundo Hispánico*, a spiegare la complessità del lavoro richiesto dalla mostra:

En esta, como en todas las exposiciones, el trabajo es muy complejo. Las dificultades o facilidades surgen por doquier en el momento mas impensado. Llevar a cabo una exposición como esta requiere conjuntar varias facetas, como la selección de las obras, la petición y aceptación de las mismas, el examen de los cuadros que espontaneamente ofrecen y la instalación. Aparte de esto hay que tener en cuenta la preparación de todo: transporte, seguros, catalogo – que también he tenido asignado y que ha constituido, naturalmente, un trabajo más –, y la dificultad que supone simultanear todas estas actividades⁸⁷.

Dichiarò inoltre che alla restituzione dei dipinti prestati dal Nordamerica, il primo gennaio del 1965, si sarebbe fatto posto ai quattro provenienti dal Museo di Grenoble, dal Louvre e da Dresda, in una sorta di staffetta di opere. Non sono stati trovati né documenti né materiale fotografico che attestino l'effettivo arrivo di questi quadri a Madrid; bisogna a questo punto immaginare che l'allestimento fu soggetto a cambiamenti nei mesi in cui la mostra restò aperta e che non si può quindi parlare di un ordinamento definitivo.

2.5. I restauri

Qualche controversia si originò anche per i ritardi nella restituzione di alcune opere, in particolare per quelle sottoposte a operazioni di restauro presso l'*Instituto Central de Conservación y Restauración*, fondato

⁸⁴ AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, *Zurbarán 1964-1965*, caja 82819, Comunicazione dell'Arcivescovato di Siviglia alla Direzione Generale di Belle Arti in relazione ad alcuni prestiti di opere per la mostra, 23 settembre 1964: Appendice 7.

⁸⁵ I due quadri furono schedati nel catalogo come opere di scarso rilievo: *Zurbarán en el III Centenario de su muerte* 1964, p. 129, scheda 32.

⁸⁶ Sanz-Pastor dichiarò che per l'esposizione di Berruguete aveva avuto a disposizione poco tempo: “Contábamos con muy poco tiempo, así que recorrí con mi Seiscientos las localidades en que estaba la obra del artista, y tras examinar su estado de conservación y posibilidad de exponerlas”: FLORES 2005, p. 190.

⁸⁷ SAMPER 1965, p. 36.

nel 1961 dalla Direzione Generale di Belle Arti e con una prima sede operativa proprio nel Casón del Buen Retiro. Dipendente dal Ministero di Educazione Nazionale, aveva come principali punti di riferimento l'Istituto Centrale per il Restauro di Roma e l'Institut Royal du Patrimoine Artistique di Bruxelles⁸⁸. Almeno fino al 1963, i lavori di restauro realizzati erano stati davvero pochi: alcune tavole di Alonso e Pedro Berruguete, provenienti da Paredes de Navas⁸⁹. Nel 1964, con l'invio di numerosi dipinti di Zurbarán bisognosi di restauro, l'istituto si trovò a fronteggiare un'ingente quantità di lavoro, per cui si accumularono molti ritardi, soprattutto nel caso di opere rimaste in laboratorio dopo la chiusura della mostra. Difatti il 21 dicembre 1965 il Direttore Generale di Belle Arti comunicava all'Arcivescovo di Siviglia che i dipinti *Curación milagrosa del Beato Reginaldo de Orleans* e *Entrega milagrosa del retrato de Santo Domingo a los Religiosos de Soriano* non erano ancora stati consegnati, poiché dopo essere stati sottoposti a delicate operazioni di restauro necessitavano di altro tempo di osservazione per verificare “como se comporta el barnizado de los mismos y proceder a un nuevo barnizado si fuera necesario”⁹⁰. Ancora una volta, il 20 marzo del 1968, Gratiniano Nieto porgeva le scuse al Rettore del Seminario Mayor di Siviglia perché non aveva potuto restituire *El canónigo Santaella* “por exceso de trabajo en tal Instituto”⁹¹.

Tra le opere che nelle parole di Gratiniano Nieto si presentarono finalmente al pubblico con un rinnovato “valor y vida”⁹² dopo importanti interventi di restauro, c'erano quelle del ciclo del *Real Monasterio de Nuestra Señora* di Guadalupe, prima e unica occasione in cui vennero esposte al di fuori del monastero. I dipinti in mostra, la *Visión de Fray Pedro de Salamanca*, la *Aparición de Cristo al Padre Salmerón*, *El Padre Gonzalo de Illescas*, la *Misa del Padre Cabañuelas* e *Fray Martín de Vizcaya reparte limosna* erano solo cinque, ma in numero sufficiente per impressionare il pubblico e far parlare di sé. Nel 1963, Cristóbal González Quesada e Pablo López, due restauratori del Museo del Prado, si recarono presso il monastero di Guadalupe per valutare lo stato dei dipinti della sacrestia; dopo aver dichiarato le buone condizioni, calcolarono che il restauro avrebbe richiesto un mese di tempo perché era necessario solo “rinfrescare” i dipinti, soprattutto quelli della parete della finestra che si presentavano come particolarmente sporchi⁹³.

⁸⁸ BRUQUETAS GALÁN 2021. Presso il Prado, dal 27 al 29 settembre 2023, si è tenuto il Convegno Internazionale *Ciencia, museología y connoisseurship: el nacimiento del estudio científico de las obras de arte*, che ha presentato contributi di diversi studiosi europei sullo sviluppo della disciplina del restauro nei primi decenni del XX secolo: <https://www.museodelprado.es/recurso/ciencia-museologia-y-connoisseurship-el/6d6f4cc5-7d30-4a92-9e93-0e83ab7ee6da>.

⁸⁹ BERMEJO 1963, p. 88.

⁹⁰ AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, *Zurbarán 1964-1965*, caja 82819, Lettera di Gratiniano Nieto al Cardinale Arcivescovo di Siviglia, 21 dicembre 1965.

⁹¹ AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, *Zurbarán 1964-1965*, caja 82819, Lettera di Gratiniano Nieto al Rettore del Seminario Mayor di Siviglia, 20 marzo 1968.

⁹² *Zurbarán en el III centenario de su muerte 1964-1965*, p. 7.

⁹³ L'analisi critica del restauro del 1964 è offerta da BRUQUETAS GALÁN, ANTELO, GÓMEZ 2011. La documentazione realtativa al restauro è conservata nell'Archivio General del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Memorias de

Nell'estate 1964 iniziarono i delicati lavori di trasferimento dei dipinti a Madrid, come scriveva Prieto il 16 agosto sul quotidiano «Eco de Canarias»: “el Monasterio de Guadalupe ha enviado ya dos Zurbaranes [...] Esta obra restauradora será llevada a cabo por los 30 maestros que integran la plantilla del Instituto”⁹⁴. Fu incaricata del trasporto la Casa Macarrón, l'importante ditta specializzata nel trasporto delle opere d'arte e già protagonista dell'evacuazione (ma anche del ritorno) delle opere dal Museo del Prado durante gli anni della guerra civile. I cinque dipinti della straordinaria serie, presentati per la prima volta in una mostra dopo il restauro, colpirono per la loro eccezionale qualità.

Quell'insieme di *espíritu y materia* così evidente nei dipinti del ciclo di Guadalupe, era messo in luce nei saggi del catalogo della mostra. María Luisa Caturla e Diego Angulo sembrarono confermare l'intuizione di Sánchez Cantón, che nel suo testo *La sensibilidad de Zurbarán* li considerava come una delle più intense espressioni della profondità di Zurbarán.

Caturla, già autrice di un breve articolo sulla commissione dei dipinti del Monastero, pubblicato nel 1964 sulla rivista «Archivo Español de Arte»⁹⁵, nel lungo testo del catalogo dedicava molto spazio ai quadri in esposizione. Seguendo la scia delle teorie del francese Paul Guinard, che descriveva Zurbarán come *peintre monastique* ma anche come *peintre monacal* (suggerendo così un'intrinseca reciprocità tra i soggetti che il pittore dipingeva e la sua “sensibilità monastica”) la studiosa ravvisava una profonda e rinnovata spiritualità in queste opere, di cui adesso si poteva apprezzarne a pieno la qualità grazie alla operazioni di restauro, che avevano anche portato alla luce brani prima di allora invisibili, come la visione infernale sullo sfondo in *Fray Diego de Orgaz*, opera non inclusa nella mostra ma che la studiosa aveva potuto vedere da vicino prima del ritorno a Guadalupe.

Non fu solo la rinnovata qualità dei dipinti a essere apprezzata, ma anche la possibilità di una nuova lettura, come nel caso dell'espressione nel volto del religioso nella *Visión de Fray Pedro de Salamanca*, la cui datazione 1639 era venuta fuori durante le operazioni di pulizia e foderatura. Caturla scriveva infatti che la sua radiografia era stata una rivelazione perché “el rostro del monje tiene aquí una expresión intensísima, alucinada”, concludendo che in generale aveva evidenziato un intreccio di sensibilità e spiritualità insospettato in Zurbarán⁹⁶. In questo ciclo il pittore aveva dimostrato ancora una volta la sua eccellente capacità di rappresentare nature morte, oltre che concetti spirituali, ravvisabile, secondo Angulo, soprattutto nel dipinto *El Padre Gonzalo de Illescas*, dove la riproduzione

intervención, BM 258/1: Appendice 8. Un primo intervento di restauro era stato effettuato nel 1926, in occasione della visita del re Alfonso XIII al monastero.

⁹⁴ PRIETO 1964a. Prieto fornisce alcune informazioni sull'organizzazione del lavoro nell'Instituto Central de Conservación y Restauración, diviso nei laboratori di restauro di opere pittoriche (diretto da Fernando Librado) e di opere plastiche (diretto da Juan Adsuara) e condotto da restauratori di “talla internacional”.

⁹⁵ CATURLA 1964d.

⁹⁶ CATURLA 1964b, p. 42.

degli oggetti sul tavolo si presenta agli occhi dello spettatore come “un verdadero bodegón de primer orden, que tiene no poco de cuadro de Vanitas”⁹⁷.

L'altro dipinto a subire interventi di restauro che ne ripristinarono la leggibilità fu la *Virgen niña dormida*. Matias Díaz Padron fece notare all'epoca che prima del restauro la tela presentava due grandi strappi verticali, una crepa nella superficie pittorica e alcune grossolane ridipinture che avevano modificato l'aspetto complessivo e non rendevano percepibile l'alta qualità del dipinto, finalmente apprezzabile nella mostra del 1964⁹⁸.

2.6. Echi della mostra

L'impegno profuso nel tentativo di diffondere il più capillarmente possibile la notizia della mostra fu davvero intenso. Il 9 maggio 1964 il Direttore Generale del Ministero degli Affari Esteri comunicava a Gratiniano Nieto di aver già inviato a tutte le ambasciate spagnole “fotografías de obras de Zurbarán, así como una sinopsis de su vida” e che a breve avrebbe spedito anche “bibliografía y diapositivas sonorizadas en cinta magnetofonica”; chiedeva infine cinquecento esemplari del manifesto della mostra e qualunque altro materiale utile per la sua diffusione “en todo el mundo”⁹⁹. Il massiccio invio di cataloghi agli ambasciatori spagnoli in Perù, a Parigi e a Bonn, di cui resta traccia nei numerosi documenti conservati all'Archivo General de Administración, contribuì a stimolare recensioni della mostra sulla stampa. Gli organi di stampa tedesca furono quelli che dimostrarono un particolare interesse verso il pittore. Il 10 dicembre 1964, l'ambasciatore spagnolo a Bonn, Luis de Urquijo y Landecho, inviò al Ministro degli Affari esteri Fernando María Castiella y Maíz, un dettagliato documento con l'elenco delle pubblicazioni apparse sui quotidiani tedeschi nei giorni successivi all'inaugurazione della mostra, accompagnato da alcuni ritagli di giornale¹⁰⁰.

La mostra sul pittore *extremeño* fu vissuta in Germania con grande partecipazione perché la sua opera era lì scarsamente rappresentata, come metteva in luce l'ambasciatore José Pedro Sebastián de Erice, succeduto nel frattempo a de Urquijo y Landecho:

Esta conmemoración y el eco que de ella se hace en la critica alemana, constituyen, sin duda, un acicate para el estudio de la labor artistica del pintor extremeño, no tan conocida en la Republica Federal como debia

⁹⁷ D. Angulo, “La obra de Zurbarán”, in *Zurbarán en el III centenario de su muerte 1964-1965*, p. 77.

⁹⁸ DELENDA 2009, p. 677.

⁹⁹ AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, *Zurbarán 1964-1965*, caja 82819, Lettera di Alfonso de la Serna y Gutiérrez-Répide, Direttore Generale delle Relazioni Culturali – Ministero degli Affari Esteri, a Gratiniano Nieto, 9 maggio 1964: Appendice 9.

¹⁰⁰ AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, *Zurbarán 1964-1965*, caja 82819 Lettera di Luis de Urquijo y Landecho, ambasciatore spagnolo a Bonn, a Fernando María Castiella y Maíz, 10 dicembre 1964: Appendice 10.

serlo por su mérito intrínseco, debido no solo a los temas que trata, sino también a las escasez con que la obra esta representada en las galerías alemanas¹⁰¹.

Riscontri significativi arrivarono anche dal Portogallo, quando a pochi giorni dall'apertura della mostra, dal Ministero degli Affari Esteri si rendeva noto alla Direzione di Belle Arti un articolo di Armando de Lucena sul quotidiano portoghese *Diário de Notícias*. Lo storico dell'arte e pittore sottolineava l'altissimo valore culturale della mostra che si sarebbe inaugurata a breve, sostenendo che sarebbe stata soprattutto l'anima ascetica di Zurbarán ad attrarre critica e pubblico, ma lasciando un varco aperto anche ad altri aspetti del pittore ancora da "ouvrir, estudar e aprender"¹⁰².

Non fu solo la stampa europea a parlare dell'esposizione ma anche quella statunitense¹⁰³. Lo storico dell'arte Jonathan Brown, nell'articolo *Zurbarán's claims to fame* scritto per il prestigioso periodico «American Art News», definì la mostra come una "Zurbarán's resurrection" che avrebbe finalmente decretato la fama del pittore, innescando una rivoluzione metodologica degli studi già in parte avviata nei saggi del catalogo¹⁰⁴. L'ispanista evidenziava inoltre (specificando che si trattava di un'opinione personale) che dietro l'attenta selezione delle opere esposte di cui molte visibili per la prima volta in Spagna, si celava forse il desiderio di superare quel "muffled triumph of the Velasquez tercentary show"¹⁰⁵. L'affermazione di Brown, apparentemente dissacrante nei confronti dell'intoccabile Velázquez, si avvicinava molto all'ambizione della Direzione Generale di Belle Arti: eternizzare l'opera di Zurbarán. Per fare questo si mise in moto una complessa macchina organizzativa, molto più sofisticata rispetto a quella per la mostra del maestro sivigliano, a cui lo si voleva ormai affiancato e non più subordinato. L'obiettivo finale era dimostrare che Zurbarán, tra i protagonisti del Siglo de Oro, era colui che meglio aveva raccontato il sentimento religioso. In questo senso José Camón Aznar fu molto esplicito quando il 17 novembre scrisse su «ABC», rivista illustrata di stampo conservatore e monarchico, il lungo articolo *Evocación de Zurbarán*, anticipando ciò che più o meno si sarebbe pubblicato, con differenti impostazioni, sui quotidiani spagnoli nei giorni successivi: "Digamos que el sentimiento peculiar de las imágenes de Zurbarán y que encadena a todos los demás ingredientes espirituales y hasta físicos de sus cuadros es la fe"¹⁰⁶. Sembrava così di rivedere ancora quel "pittore dei frati" che gran parte

¹⁰¹ AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, *Zurbarán 1964-1965*, caja 82819, Lettera di José Pedro Sebastián de Erice, ambasciatore spagnolo a Bonn, a Fernando María Castiella y Maíz, 29 dicembre 1964.

¹⁰² DE LUCENA 1964.

¹⁰³ Così scriveva da Washington l'ambasciatore spagnolo Alfonso Merry del Val y Alzola a Fernando María Castiella y Maíz: "Exc.mo Sr.: Por considerar puede tener interés su conocimiento, adjunto tengo el honor de remitir a V.E. fotocopia del artículo que la revista «Arts News» en su número correspondiente a enero pasado publica sobre la exposición dedicada a Zurbarán celebrada en Madrid recientemente", in AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, *Zurbarán 1964-1965*, caja 82819, 2 febbraio 1965.

¹⁰⁴ BROWN 1964, p. 31.

¹⁰⁵ BROWN 1964, p. 66.

¹⁰⁶ CAMÓN AZNAR 1964.

degli storici dell'arte avevano ormai relegato in secondo piano rispetto al pittore *moderno* di nature morte. Le sue originali formule espressive, basate su una perfetta sintesi di misticismo e realismo, non furono oggetto di argomentazione sui quotidiani, in maggioranza focalizzati su resoconti di celebrazioni civili e religiose o su comunicazioni di norme e decreti¹⁰⁷.

Tutti i quotidiani spagnoli, il 18 novembre del 1964, immortalarono in prima pagina l'inaugurazione della mostra come un evento eccezionale, puntando l'attenzione sulla presenza di Franco e della sua consorte Carmen Polo, che visitarono la mostra guidati da Gratiniano Nieto. Ci si sarebbe aspettati una replica delle stesse immagini anche dal NO-DO, che invece concesse quasi tutto lo spazio alle fasi preliminari della mostra, fissandosi su particolari aspetti dell'allestimento, come l'illuminazione e gli impianti di areazione (Figg. 29-32); solo in chiusura si rendeva omaggio al *Caudillo*¹⁰⁸.

L'onnipresente messaggio culturale dell'impegno a diffondere l'opera di Zurbarán agì da stimolo per nuove considerazioni anche da parte di intellettuali che non si erano interessati prima d'ora all'*extremeño*; tra questi Carmen Castro, la scrittrice e traduttrice che dedicava i suoi studi alla donna spagnola e che pubblicò sul giornale «La Vanguardia Española» un articolo dal titolo molto curioso *Zurbarán pintor de libros*. Castro offriva un'originale riflessione sulla presenza dei libri nei dipinti del pittore, specchio di quel carattere che l'amica Caturla aveva definito introverso, sostenendo di averne individuati molti nei quadri esposti al Casón, ma passati inosservati perché l'attenzione tendeva a essere catturata dalle grandi figure e composizioni:

Por las pinturas del Casón habrá medio centenar de libros. Libros siempre dejados, sostenidos, abiertos, leídos, comentados pluma en mano..., con autenticidad siempre. Una «Virgencita dormida» deja que su dedito marque la página del libro. San Gregorio lee en su libro concentrándose, y a la distancia que pide la edad dé sus ojos. Fray Pedro Machado – hebraísta, matemático y filósofo – escribe en un libro... Las manos de todas las figuras con libro saben muy bien cómo se sostiene, se coge, se tienen libro y pluma¹⁰⁹.

Il clima di esaltazione che si respirava intorno alla mostra espose anche alle facili attribuzioni, come nel caso della presunta scoperta del dipinto “El Milagro de San Bernardo o La Virgen de la buena leche”, propagandata dal critico e giornalista Mariano Sánchez de Palacios come straordinaria opera del pittore, in realtà mai entrata nel suo catalogo¹¹⁰.

¹⁰⁷ Seppur con minime differenze, in relazione ai contenuti delle diverse testate giornalistiche, si può dire che durante il regime franchista, esisteva un “unico, grande giornale”, cit. in ARBUSTI 2022, p. 82.

¹⁰⁸ NO-DO, n. 1142 B, <https://www.rtve.es/play/videos/noticiarios-nodo/not-1142/1475166/>, 23 novembre 1964.

¹⁰⁹ CASTRO 1964. Nonostante l'autrice dell'articolo citi Caturla in relazione alle teorie sul presunto carattere del pittore, dimostra qui di non conoscere bene il lavoro della storica dell'arte, la quale aveva messo in luce che nell'inventario dei beni di Zurbarán non era menzionato neanche un libro: CATURLA 1964.

¹¹⁰ SÁNCHEZ DE PALACIOS 1964.

L'evento al Casón costituì inoltre una preziosa occasione per il confronto su alcuni nodi critici, il quale diede avvio a un dibattito molto vivo intorno a Zurbarán, in particolare sulle riviste d'arte. Nell'anno della mostra, «Goya» dedicò un numero speciale al pittore (Fig. 33), in cui diversi storici dell'arte si confrontarono su aspetti finora presi poco in considerazione. Tra questi ritroviamo Camón Aznar, che se in «ABC» aveva messo l'accento solo sul forte spirito religioso emanato dalle opere del pittore, in «Goya» (rivista da lui stesso fondata nel 1954) si spinse in giudizi critici che prendevano in considerazione la complessità dell'opera del pittore, addentrandosi “en los ingredientes de su modernidad”: l'amore per le cose umili e quotidiane, la capacità di rappresentare angeli, sante e padri della Chiesa nelle loro “más crudas y veraces presencias” evitando la “confusión barroca”¹¹¹. Definì Zurbarán un tenebrista molto lontano da Caravaggio; mentre quest'ultimo, come i suoi seguaci napoletani, faceva emergere le forme dall'ombra per metterle in luce il tormento, il pittore spagnolo tendeva, al contrario, a utilizzare il chiaroscuro per evidenziare il rilievo scultoreo dei profili dei personaggi o degli oggetti rappresentati, sacralizzandoli. Il suo *moderno* e asciutto realismo, fatto di una resa volumetrica immutabile che “dignifica las formas”, veniva accostato, in un azzardato paragone sostenuto anche da Gaya Nuño, al cubismo.

Tutti gli altri saggi sembravano ruotare attorno a quello di Camón Aznar. Ad accomunarli c'era l'idea della *modernità* del pittore, già oggetto di diverse pubblicazioni da circa un ventennio, ma che adesso grazie alla mostra poteva essere condivisa e affrontata da differenti prospettive. Non poteva essere più chiaro José Manuel Pita Andrade, quando nell'introdurre il suo saggio, scrisse che la mostra costituì finalmente una circostanza favorevole per approcciarsi a tematiche nuove, come quella del trattamento dello spazio nelle composizioni del pittore, argomento ripreso nella stessa rivista anche da Juan José Martín González, il quale paragonava i suoi sfondi a scenari teatrali.

Il numero della rivista accolse anche le riflessioni di Paul Guinard, incentrate sul paesaggio in Zurbarán. Partendo dal presupposto che l'artista non si sarebbe di certo mai potuto definire un paesaggista, lo studioso francese osservava che soprattutto nei dipinti raffiguranti l'Immacolata, Zurbarán aveva felicemente superato l'antica formula dei medaglioni simbolici intorno alla Vergine, introducendo elementi del tutto inediti: “un pozo, palmera, torre, estrella del mar, en un amplio conjunto en el cual su fantasía puede desplegarse”¹¹². A colpire l'attenzione di Guinard erano state la vista panoramica della città e del porto nella *Inmaculada* di Jadraque, da lui segnalata come il vero fulcro della mostra.

Insieme ai paesaggi, anche il colore diventò oggetto di studio per nuove considerazioni nel contributo di Julián Gállego, lo storico dell'arte che finora aveva dedicato i suoi studi a Velázquez e

¹¹¹ CAMÓN AZNAR 1965, pp. 306-311.

¹¹² GUINARD 1965, pp. 212-213.

Goya e che qui si concentra sulla gamma di colori utilizzata dall'artista *extremeño*¹¹³, precisando che i suoi bianchi erano insuperabili perché si modificavano a volte impercettibilmente e a seconda dei tessuti rappresentati, come si può notare ad esempio nelle numerose versioni della *Santa Faz*, tema ripreso nel saggio di Caturla¹¹⁴.

Anche «Mundo Hispánico», periodico fondato nel 1948 per diffondere un'immagine positiva della Spagna verso i Paesi dell'America Latina, incardinandosi perfettamente in quella politica di *hispanidad* portata avanti dal regime, dedicò un numero esclusivo al pittore (Fig. 34). Zurbarán si era convertito nello strumento ideale per varcare i confini della Spagna e arrivare anche negli ex domini transoceanici, che d'altronde erano in possesso di numerosi dipinti del pittore e del suo *obrador*¹¹⁵. La rivista, che ospitò contributi in gran parte focalizzati sulla diffusione dell'opera del pittore in Europa e in America, ricordava che questo numero speciale seguiva quelli su Velázquez, Goya e El Greco, auspicando “tenga la acogida que los anteriores han merecido”.

L'evento al Casón stava coinvolgendo diversi storici dell'arte e anche quelli che finora non avevano lavorato sul pittore o che non credevano pienamente nel suo posto d'onore accanto ai tre grandi maestri, si trovarono di fronte all'obbligo di esprimere comunque un'opinione, come Xavier de Salas, che mentre sembrava tesserne gli elogi in «Mundo Hispánico»¹¹⁶, in una lettera a Sánchez Cantón aveva tuttavia confidato, a ridosso della mostra, di dubitare della genialità di Zurbarán¹¹⁷.

Rintracciare o meno la sua genialità non costituì di certo il motivo principale per cui il numeroso e variegato pubblico visitò la mostra (Figg. 35-39), attratto soprattutto da un pittore che sembrava aver dipinto per tutta la sua vita solo santi, angeli e Vergini:

En la gran diversidad del publico que visita la exposición, el simple curioso se mezcla con el intelectual. Personas atraídas por la tematica del pintor, gentes de todas las edades, turistas y estudiantes extranjeras que acaban de descubrir el mundo zurbaranesco¹¹⁸.

Prima di questa mostra, Zurbarán era sconosciuto al grande pubblico, motivo per cui il giornalista e scrittore Julio Merino decise di pubblicare sull'inserito domenicale di «Arriba» (Fig. 40) una serie di brevi

¹¹³ GÁLLEGO 1965.

¹¹⁴ CATURLA 1965a.

¹¹⁵ Sui quadri di Zurbarán inviati nel continente americano si veda *Zurbarán y su Obrador* 1999, in cui Benito Navarrete Prieto focalizza l'attenzione sulla bottega del pittore, distinguendo tra discepoli, assistenti, garzoni e apprendisti, giustificando la produzione disomogenea nell'opera del maestro e mettendo in evidenza l'ampio corpus di opere prodotte dalla sua stessa mano.

¹¹⁶ DE SALAS BOSCH 1964.

¹¹⁷ “Tendríamos que tratar de nuevo si Zurbarán era un genio... Lo dudo”: AMP, Fondo Sánchez Cantón, Lettera di Xavier de Salas a Sánchez Cantón, 8 settembre 1964.

¹¹⁸ SAMPER 1965, p. 36.

interviste con cinque domande guidate poste all'uscita dal Casón¹¹⁹. L'entusiasmo sembrava trasversale. Dall'interprete olandese alla studentessa di filosofia, dal maestro al funzionario del Ministero degli Affari Esteri, dal prete al professore di Storia dell'arte, tutti concordavano nel ritenere Zurbarán un pittore particolarmente carismatico. I suoi contrasti di luci e ombre, i suoi nitidi bianchi ma soprattutto la sua religiosità espressa in maniera così intensa, attrassero in massa il pubblico.

Mentre nel Casón prendevano avvio, il primo marzo del 1965, le operazioni di imballaggio dei quadri, Gratignano Nieto scrisse a Sánchez Cantón che l'esposizione era stata un vero successo¹²⁰. Solo pochi giorni dopo l'umorista Joaquim Muntañola pubblicava una vignetta su «La Vanguardia Española», dove un visitatore della mostra, al cospetto di *Fray Jeronimo Perez*, esclamava: “Claro que me gusta Zurbarán! ¡Este trocito es muy bueno!”¹²¹ (Fig. 41). Ormai il pittore di Fuente de Cantos apparteneva a tutti e l'eco della mostra arrivò molto più in là di quello che la Direzione di Belle Arti si aspettava, aprendo la strada all'influenza di Zurbarán sulle arti figurative contemporanee.

2.7. L'onda lunga della modernità di Zurbarán: la prospettiva spagnola

Che all'indomani del terzo centenario della morte di Zurbarán fosse proprio un critico spagnolo ad accostare le nature morte dell'ormai riconosciuto maestro del Siglo de Oro a quelle di un altrettanto acclamato artista come Giorgio Morandi non è certo casuale: anzi risulta fortemente significativo dell'avvenuta attualizzazione del pittore *extremeño*. Luis Navarro ne scriveva nel 1965 su una rivista finanziata dal Banco Central de la República de Colombia, paese in cui risiedeva in quegli anni, ma pubblicata a Madrid. L'articolo appariva (e anche questo non è un caso) subito dopo la mostra celebrativa di Zurbarán, ma anche della morte del pittore bolognese, avvenuta sempre nel 1964: tempestivo quindi da questo punto di vista, ma forse non del tutto per altri versi. Gli artisti citati di passaggio nel testo da Navarro, come Antonio Saura e Antoni Tàpies, appartenevano a una generazione, quella della stagione *informel*, ormai definitivamente resa obsoleta dal dilagante successo della cultura figurativa Pop, sancito dalla Biennale di Venezia in quello stesso anno¹²².

¹¹⁹ MERINO 1964.

¹²⁰ “Mi querido amigo: Como usted sabe, ayer día 28 se clausuró la Exposición de Zurbarán y hoy se ha iniciado el embalaje de los cuadros, que se enviarán con las mismas garantías. La Exposición ha sido un completo éxito y a ello ha contribuido la colaboración recibida de ese Museo”, in AMNP, *Exposición de Zurbarán en el Casón del Buen Retiro*, caja 4, leg. 17.06, n. exp. 12, Lettera di Gratignano Nieto a Sánchez Cantón, 1 marzo 1965.

¹²¹ MUNTAÑOLA 1965, p. 30.

¹²² Di Tàpies è stato detto che ha incarnato gli aspetti essenziali della *españolidad*: “Una actitud ética ante la vida y una visión mística del mundo, la aridez y la austeridad de las tierras de España y el realismo, las texturas de la tierra, los colores oscuros y las tonalidades mortecinas de la tradición artística española”; Luis González Robles, cit. in MARZO 2010^b, pp. 70-71.

Morandi e Zurbarán, per Navarro, erano entrambi avulsi dallo spazio organico e sensoriale: trasfondendo nella materia la loro attitudine spirituale, erano “creadores del éxtasis”¹²³. Più che la speculazione estetica, era lo spirito che faceva emanare dalle loro opere un senso di immutabilità e di eternità: lo stesso spirito, si potrebbe aggiungere, che ha saputo captare e restituire Luigi Ghirri con le immagini dell’atelier di Morandi, ma anche con la sua fotografia in generale. L’unica differenza che Navarro individuava tra questi due artisti, separati da tre secoli, era “el secreto sabor romántico que se insinúa en la personalidad del italiano, frente a la actitud más aséptica del de Extremadura, hijo de un siglo austero y de una nación radical”¹²⁴.

Quest’aspetto quasi ascetico e mistico, che caratterizza le nature morte dei due pittori, discende sicuramente da una comune attitudine a creare uno spazio indefinito in cui gli oggetti diventano cristallizzazioni del tempo. L’influenza di Zurbarán (ma anche di altri pittori spagnoli come El Greco) su Morandi è stata ampiamente indagata¹²⁵. L’artista bolognese conosceva i suoi dipinti attraverso riproduzioni su libri e riviste e forse aveva visitato la mostra dei pittori spagnoli allestita nel 1930 alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma e curata dal suo amico Longhi e da Mayer¹²⁶. Inoltre, la *modernità* di Zurbarán era già stata sottolineata proprio da Longhi, che aveva rilevato l’importanza sua e di altri artisti del Siglo de Oro per molta pittura novecentesca, definendolo “il più grande costruttore di forme in luce, dopo Caravaggio e prima di Cézanne”¹²⁷. Ma sicuramente Zurbarán divenne veramente *moderno* quando le nature morte, piuttosto che le composizioni sacre, attirarono l’attenzione di artisti e critici¹²⁸.

Non solo Morandi, ma anche altri artisti trovarono ispirazione nelle composizioni del pittore spagnolo. Il caso di Gregorio Sciltian, anche lui vicino a Longhi, che presentò la sua personale alla Casa d’Arte Bragaglia a Roma nel 1925, è emblematico. Le due nature morte che esponeva in mostra gli erano state commissionate da Alessandro e Vittoria Contini, conosciuti tramite Longhi, che nella loro collezione, nella sala dei pittori spagnoli, figuravano accanto alla celebre *Natura morta con limoni, arance e*

¹²³ NAVARRO 1965, p. 104.

¹²⁴ NAVARRO 1965, p. 104.

¹²⁵ Maria Cristina Bandera fa risalire già al 1920 l’influenza di Zurbarán nelle nature morte di Morandi; si veda M.C. Bandera, *Contemporaneità di Morandi*, in *Giorgio Morandi* 2012, p. 20, anche se poi nella scheda relativa alla *Natura morta* di Morandi del 1920 (cat. 1, pp. 54, 55) si menziona l’influenza di Jean-Baptiste-Siméon Chardin piuttosto che di Zurbarán. Si veda anche M.C. Bandera, “*Morandi non sarà secondo a nessuno*”, in *Giorgio Morandi Roberto Longhi* 2014, pp. 9-10, 25, nota 23.

¹²⁶ Si veda *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini-Bonacossi* 1930; cfr. anche A. Del Puppo, *Qualche caso nella moderna fortuna visiva di Zurbarán*, in *Zurbarán* 2013, p. 108, e CASINI 2019, p. 94.

¹²⁷ LONGHI 1918, p. 240 (poi in LONGHI 1961, p. 421).

¹²⁸ A. Del Puppo, *Qualche caso nella moderna fortuna visiva di Zurbarán*, in *Zurbarán* 2013, p. 106, testo a cui si rimanda anche per una rassegna sulla “moderna fortuna visiva di Zurbarán”.

una rosa del 1633 di Zurbarán¹²⁹. Anche Piero Marussig, in una *Natura morta* del 1924, dimostra una sensibilità luministica e compositiva a lui prossima, particolarmente con il *Bodegon de cacharros* del Prado, mentre Antonio Bueno restituisce dello spagnolo la sacrale semplicità¹³⁰.

Nei *bodegones* di Zurbarán si incarna quel bisogno di semplicità, purezza, essenzialità, che emerse dopo l'ubriacatura avanguardista verso la fine della Prima guerra mondiale. Il *rappel à l'ordre* fu anche un richiamo a un'arte libera da intellettualismi e asperità speculative, invocato dagli artisti e di cui si accorsero i critici.

Da questo clima non sarà avulso neppure il giovane Salvador Dalí, che appena arrivato a Parigi, nel 1926, realizzò una natura morta (Fig. 42) molto vicina al gusto diffuso dalla rivista «Valori Plastici» e a quel realismo magico che tanto ha attinto dalla pittura di Zurbarán¹³¹. E se nel 1951 scrisse che “Zurbarán nos parecerá cada día más moderno”¹³², fu in questo decennio che Dalí, teatralmente e provocatoriamente reazionario, cattolico apostolico romano¹³³, rilesse le opere del pittore di Fuente de Cantos in una chiave iperbolica a quest'ultimo del tutto estranea: è il caso del *Corpus Hypercubus* del 1954 (New York, Metropolitan Museum of Art), che riprende motivi dal *Cristo crocifisso, con un pittore* del Prado e dalla *Crocifissione* del 1627 (Chicago, Arti Institute), e de *Il cranio di Zurbarán* del 1956 (Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution), dove sei monaci in meditazione si inchinano di fronte a una forma quasi totemica¹³⁴.

La Spagna in realtà dovrà ancora aspettare per il riconoscimento dell'attualità di Zurbarán, quando si inaugurerà quella fase storica in cui il regime sarà alla ricerca di consenso interno, ma anche internazionale, attraverso deboli concessioni politiche e timide aperture culturali alla contemporaneità.

Le sue nature morte vennero definite da qualcuno “trattati di mistica”¹³⁵; ma più in generale il rigore, la concisione, il rifiuto di qualsiasi accessorio che l'artista esprimeva in controtendenza alla retorica della sua epoca barocca, non solo aderivano a una sensibilità che si potrebbe definire più *popolare*, ma addirittura diventavano improvvisamente elementi così moderni da considerare Zurbarán un precursore del cubismo: “Un paso más y hubiera inventado el cubismo, del que estaba tan cerca como Cézanne. Sin inventarlo, lo dejó programado, para que lo cumpliera el más zurbaranesco de todos los cubistas, el

¹²⁹ A. Mazzanti, “Lirici” e “prosaici” della natura morta nel Novecento, in *Novecento sedotto* 2010, p. 146. Il testo di presentazione di Longhi della mostra personale di Sciltian a Roma è ora in LONGHI 1984, pp. 99-100.

¹³⁰ F. Sborgi, schede, in *Novecento sedotto* 2010, pp. 178 e 234.

¹³¹ G. Uzzani, *Dall'Italia all'Europa: dialoghi con i “Peintres de la Réalité”*, in *Novecento sedotto* 2010, p. 223; cfr. anche F. SBORGI, scheda, ivi, p. 234. Il quadro di Dalí è *Il cestino del pane*, 1926, St. Petersburg, FL, Collection of The Dalí Museum.

¹³² DALÍ 1951, p. 57.

¹³³ In un volantino del 1968, distribuito agli studenti della Sorbonne, Dalí si dichiarava “cattolico apostolico e romano, apolitico per eccellenza e spiritualmente monarchico”; S. DALÍ, *La mia rivoluzione culturale*, in DALÍ 1980, p. 364.

¹³⁴ A. Del Puppo, *Qualche caso nella moderna fortuna visiva di Zurbarán*, in *Zurbarán* 2013, pp. 107, 110.

¹³⁵ GAYANUÑO 1964.

madrileño Juan Gris”¹³⁶. L’autore di quest’affermazione, Juan Antonio Gaya Nuño, non era un commentatore da rotocalco, ma un attento studioso dell’opera di Zurbarán già da tempo, critico dal linguaggio cristallino che ricorda quello di Caturla, a cui era legato da molteplici interessi intellettuali; per questo quell’iperbole doveva necessariamente fondarsi su una strategia culturale. Il ricompattamento di un’identità culturale nazionale, sintetizzato dal concetto di *españolidad*, non era un fine esclusivo della macchina della propaganda e non passava solo attraverso le sue maglie ma, come si è visto, era perseguito anche da artisti, scrittori e intellettuali dissidenti, sia all’estero che in patria. Entrambe queste due polarità esprimevano una lucida determinazione nel voler tracciare una via *spagnola* all’arte moderna.

Corre un intervallo di quasi vent’anni tra i due *homenajes* a Zurbarán di Gregorio Prieto (Fig. 43) e di José Caballero, ma anche una distanza linguistica enorme. Il primo, dipinto nel 1938-39, rivisita lo schema compositivo delle nature morte del pittore seicentesco, ma si avvale anche di citazioni esplicite attraverso le riproduzioni pittoriche del *Cristo crocifisso, con un pittore* e della *Natura morta con limoni, arance e una rosa*. Dipinto durante il suo esilio inglese, seguito al soggiorno romano come borsista dell’Accademia di Spagna, venne esposto nel 1942 insieme a un *Homenaje a Murillo*, anch’esso fondato su un analogo schema citazionista, e a dodici disegni di monaci domenicani al Saint Michael Workshop di Oxford. Quest’omaggio riassume tutta la devozione di Prieto nei confronti di Zurbarán, quello delle nature morte, ma anche quello più noto dei soggetti religiosi in generale e monastici in particolare, a cui si ispirano proprio i disegni dedicati alla vita conventuale dell’ordine mendicante fondato dal santo spagnolo Domenico di Guzmán. Insieme al suo *pendant* dedicato a Murillo, l’opera si traduce anche in un malinconico sguardo rivolto al suo paese lontano:

Cabe destacar también que durante este periodo, cuando Prieto tanto añoraba su país, el arte español se convirtió para él en verdadero acicate, en el espejo donde mirarse; no es por ello extraño las pródigas charlas que Prieto ofreció por entonces en la BBC, dedicadas a glosar su país a través de las figuras de Murillo, Goya, Velázquez o Zurbarán. No en vano, cuando el pintor manchego regresara definitivamente a España a partir de 1950, llevó a cabo una auténtica cruzada para revalorizar la vida y la obra del pintor de Fuente de Cantos¹³⁷.

Questa *cruzada* sarà combattuta attraverso articoli che esaltavano la modernità *permanente* di Zurbarán o che più concretamente, già prima delle celebrazioni del 1964, proponevano di dedicargli tre sale del Prado¹³⁸, o, ancora, con ricostruzioni biografiche, arricchite da disegni, che a volte raggiungevano timbri intensamente lirici: “El matiz del color zurbaranesco hace pensar en un poético paisaje lunar, poblado de borriquitos y lunas llenas, de rosas y de limones”¹³⁹. Altre volte un suo scritto poteva assumere la

¹³⁶ GAYA NUÑO 1964.

¹³⁷ GARCÍA-LUENGO MANCHADO 2018, p. 1322.

¹³⁸ Si veda PRIETO 1950 e PRIETO 1960.

¹³⁹ PRIETO 1961, p. 353.

forma epistolare indirizzata direttamente al pittore, in un dialogo quasi straniante con un interlocutore che, oltre che moderno, diventava presenza viva¹⁴⁰. Ma Prieto, attento osservatore della contemporaneità, si spinse fino a chiedersi, in un tono che rasentava il delirio, quale fosse la tendenza artistica più attuale: quella di Zoltán Kemény, vincitore del Gran Premio di Scultura alla Biennale di Venezia del 1964 o quella del “popartista” Robert Rauschenberg, trionfatore alla stessa Biennale, piuttosto che qualche “retrasado abstractista” come Piet Mondrian, Pablo Picasso, Joan Miró, Paul Klee o Oskar Kokoschka? Ovviamente la risposta era la pittura di Zurbarán: “La tendencia ‘permanentista’ se pone a la última moda, y aqui tenemos a Zurbarán de ‘vedette’ de la pintura ultramoderna”¹⁴¹.

L’*Homenaje a Zurbarán* di Caballero fu realizzato nel 1956 e può essere collocato nel quadro di un idioma astratto che a quella data appare tardivo¹⁴²; tuttavia l’artista di Huelva riuscì a distillare in una composizione estremamente sintetica gli elementi che connotano quel grado ascetico e atemporale così marcato nelle nature morte di Zurbarán, restituendone un’interpretazione che le pone lungo quella via modernista spagnola che, a parte qualche sporadica posizione critica assunta da Caturla e Prieto ad esempio, già la mostra di Granada del 1953 aveva delineato.

All’interno di una cultura figurativa ormai decisamente Pop, il collettivo Equipo Crónica (Rafael Solbes e Manolo Valdés) attuò, attraverso la manipolazione e la decostruzione delle immagini, operazioni critiche volte a smascherare i volti del potere, soprattutto in un periodo in cui l’universo tecnologico forniva solo un’apparente veste esteriore agli apparati burocratici, che in realtà conservavano una struttura che veniva dal passato. Inoltre, la strumentalizzazione da parte del regime delle immagini dei capolavori della tradizione pittorica spagnola per rilanciare il turismo, offrendo la visione di un paese fondato su solidi valori, forniva un ulteriore motivo di presa di posizione. La serie di lavori intitolata *La recuperación* (1966-69) rovesciava il messaggio politico, decontestualizzando l’uso delle immagini:

Características de la serie:

- Utilización de imágenes de la “*high culture*”, con preferencia de la pintura española del XVII y XVIII – lo que vagamente se denomina ‘pintura clásica’ – y de los ‘*mass media*’.
- Utilización de mecanismos de confrontación de imágenes (descontextualizaciones, anacronismos, collages ilógicos, etc.) [...]
- La temática pierde frontalidad. Los ‘asuntos’, aun siendo más concretos, más ‘nacionales’, se abordan de forma lateral y metafórica.
- Las obras de Velázquez, El Greco, Goya, etc., son ‘manejadas’ (no criticadas) en la medida en que arrastran una carga cultural, social y política concreta.

¹⁴⁰ PRIETO 1964a.

¹⁴¹ PRIETO 1964c.

¹⁴² GONZÁLEZ RUIZ 2018, pp. 107, 108.

– El procedimiento de parábolas pretende satirizar y desmitificar aspectos de nuestra historia contemporánea”¹⁴³.

A questa serie appartiene un lavoro del 1968, *Las estructuras cambian, las esencias permanecen* (Fig. 44), che già dal titolo fornisce una chiave di lettura in questo senso; ma è la contaminazione iconografica a creare un effetto di straniamento, attraverso l'accostamento, all'interno di una modernissima sala di calcolatori elettronici, di personaggi tratti dai capolavori del passato: il conte-duca di Olivares del ritratto equestre di Velázquez, la duchessa d'Alba di Goya, il *Cavaliere con la mano nel petto* di El Greco e uno dei monaci de *La Virgen de las cuevas* di Zurbarán, tutti al servizio di un apparente, tecnocratico, lavoro di routine¹⁴⁴.

In qualche modo, sebbene fosse chiusa da tempo l'epoca di Franco e con essa la strumentalizzazione politica del Siglo de Oro, anche un certo linguaggio fotografico ha trovato ispirazione nell'universo pittorico dell'artista *extremeño*, in particolare nella quotidianità dei suoi soggetti così carichi di umanità¹⁴⁵. Si avverte infatti una forte impronta sacra nei ritratti fotografici del sivigliano Joaquín Aya Abaurre, conosciuto come Atín Aya, nato nel 1955 e scomparso prematuramente nel 2007. Gli occhi del fotografo saranno forse rimasti così folgorati, nel Museo de Bellas Artes di Siviglia, dal *San Hugo en el Refectorio* che si piega verso un piatto, vedendo la carne trasformarsi in cenere, e dalle serie di sante immerse in una grazia ormai lontana dal martirio, da non poterne più fare a meno. D'altronde anche la stretta amicizia con il pittore Manuel Salinas aveva sicuramente contribuito ad allenare il suo sguardo in questa direzione. Salinas, artista solitario e indipendente proprio come Aya, dopo una prima fase figurativa era approdato verso la fine degli anni Settanta all'arte astratta, senza tuttavia mai dimenticare le proprie tenaci radici, ancorate alla tradizione barocca sivigliana¹⁴⁶. Il particolare trattamento della luce usato dai pittori della scuola sivigliana del Seicento e trasposto da Salinas nelle sue opere, lasciò la sua impronta duratura in Aya, che durante tutto il suo percorso si dimostrò sempre particolarmente ricettivo alle influenze di amici e colleghi, con cui aveva l'abitudine di condividere esperienze ed inquietudini¹⁴⁷.

Ricordato soprattutto per la serie di fotografie *Marismas del Guadalquivir* (1991-96), opera che riflette sulle dure condizioni di vita degli abitanti delle paludi e delle risaie che si dispiegano lungo il fiume fino all'Oceano Atlantico, è in *Sevillanos e Paisanos* (ultimo lavoro, pensato per una mostra organizzata solo dopo la sua morte dal Centro Andaluz de la Fotografía, nel 2011) che Aya si è concentrato sull'anima

¹⁴³ Equipo Crónica, *Datos sobre la formación del Equipo Crónica y Cronología por series*, in *Equipo Crónica* (catalogo della mostra, Madrid, Salas de la Biblioteca Nacional, novembre-dicembre 1981), Madrid 1981, p. 106, cit. in LE CORRE-CARRASCO 2022, p. 110.

¹⁴⁴ LE CORRE-CARRASCO 2022, pp. 113-114.

¹⁴⁵ Per un approccio generale all'influenza del barocco in fotografia, si vedano FEIJÓO 2018 e MONTEJO PALACIOS 2021.

¹⁴⁶ In relazione alle fonti barocche del pittore Salinas, si veda la recensione su una mostra recentemente inaugurata presso il Centro Andaluz de Arte Contemporáneo di Siviglia: CARRASCO 2024.

¹⁴⁷ MARTÍNEZ COUSINOU 2010, p. 83.

del singolo personaggio, con una straordinaria capacità introspettiva che ne fa intuire tutta la sua purezza, adottando formule compositive di semplice ma densa efficacia, per cui si è addirittura parlato di “una especie de minimalismo andaluz de casas esenciales, cubos habitables perfectamente integrados en el paisaje, blancos luminosos y negros vestidos”¹⁴⁸.

A Siviglia, città che vide nascere Velázquez e lavorare Zurbarán, il teatro era parte della vita quotidiana e coinvolgeva tutti, scavalcando la ristretta cerchia della classe colta per entrare a far parte di un immaginario collettivo che non ha mai smesso di esistere. È così che Aya prendeva a prestito, traducendoli in chiave estremamente personale, gli scenari della pittura barocca, isolando il soggetto dal fondo e conferendogli una solennità quasi ascetica. Le sue fotografie, molto lontane dalla semplice relazione di analogia o imitazione dei maestri del Seicento, sono riuscite a catturare l’insondabile profondità delle persone e dei momenti, consegnando al pubblico, senza filtri o compiacimenti, un’Andalusia barocca sul punto di svanire: quella degli spettacoli teatrali all’aperto, delle confraternite, della *Semana Santa*, ma anche delle realtà rurali che resistono tenaci al passaggio della modernità. C’è tanta pittura spagnola nelle sue fotografie. C’è Velázquez, c’è Sorolla, ma c’è soprattutto Zurbarán: lo si ritrova nel calzolaio sivigliano di calle Galera, nel prete che contempla la scultura di Cristo in un monastero di Jaén ma anche nell’anziana donna di Huelva che con estrema delicatezza porta due rose nella mano sinistra, fornendo alla giovane Santa Casilda di Zurbarán l’opportunità per farsi umana (Figg. 45-46).

Un’ultima prospettiva spagnola sulla modernità di Zurbarán riguarda infine il cinema. Un articolo non sempre convincente, ma dall’attraente scrittura narrativa, di Carlos Barbáchano metteva in relazione con il pittore del Siglo de Oro le visioni cinematografiche di tre registi: Robert Bresson, Luis Buñuel e Francisco Regueiro. In Bresson l’autore ravvisava la medesima sobrietà, la stessa *difficile* semplicità e quel modo di comporre dall’interno e affidare l’interiorità a gesti, sguardi e oggetti: “Me gustaría hacer una película con manos, miradas, objetos, rechazar todo lo que es teatro”¹⁴⁹. Proprio quest’ultima affermazione, tuttavia, è in contrasto con la pittura di Zurbarán, dove il teatro è un elemento imprescindibile del suo metodo compositivo.

Appare decisamente debole, poi, trovare influenze della sua pittura nel cinema di Buñuel per l’attrazione che quest’ultimo nutriva per l’estetica della liturgia cattolica o per il fatto che il suo processo creativo avveniva nel patio dell’Hotel del Paular, un antico monastero gotico (come il pittore *extremeño* che trascorrevva diversi giorni nei monasteri a dipingere), mentre sorseggiava un Martini Dry tra

¹⁴⁸ L. Garrido, cit. in FURIÓ 2016. Sull’influenza di Zurbarán sul fotografo cfr. anche PÉREZ-NIEVAS 2023; per una rassegna generale dei suoi lavori si veda *Paisanos. Atín Aya* 2010 e *Atín Aya* 2013.

¹⁴⁹ BARBÁCHANO 1988-1989, p. 84.

riproduzioni di quadri di Zurbarán¹⁵⁰. Diretto appare invece il rapporto con il pittore di Francisco Regueiro, autore di un film realizzato per la televisione spagnola nel 1972, dal significativo titolo *Zurbarán o la humilde luz del sueño*:

Mi devoción hacia este pintor está en todas mis películas, a nivel plástico, en la medida que puedas trasladar esos espacios de luz y blancos, o de color ya últimamente. Bueno, y cuando se da ya la coincidencia que es el sueño de poder realizar una película sobre su mundo¹⁵¹.

Regueiro ha messo in scena l'umanità di Zurbarán, facendolo dialogare nel monastero di Guadalupe con uno dei suoi amati monaci, Padre Fruttuoso, a cui confessa tutte le sue paure: del peccato, dei debiti e della solitudine. Racconta anche delle donne che gli appaiono in sogno, che per lui sono angeli e per il monaco sono Belzebù. E il monaco lo rimprovera dicendo che i sogni sono solo superstizioni. Così Zurbarán smorzava i suoi sogni dipingendo bellissime donne vestite da sante¹⁵².

¹⁵⁰ BARBÁCHANO 1988-1989, p. 85. Più correttamente è stata invece messa in evidenza da TERRASA 1999 l'influenza di due quadri in particolare, la *Santa Dorotea* e la *Santa Casa de Nazareth*, nel film del 1961 *Viridiana*.

¹⁵¹ BARBÁCHANO 1988-1989, p. 86.

¹⁵² Sulla serie di sante di Zurbarán come "retratos a lo divino" si veda NAVARRETE PRIETO 2013.

3. María Luisa Caturla: una vita dedicata a Zurbarán

3.1. Note biografiche

Viaggiatrice instancabile, innamorata delle città italiane, in particolare di Venezia, cosmopolita e poliglotta, María Luisa Caturla fu inclusa da Gaya Nuño tra gli storici dell'arte non incardinati in ruoli accademici ma il cui lavoro poteva essere considerato altrettanto valido, se non superiore in certe occasioni (Figg. 47-48). La descriveva come una “dama de extraordinaria competencia y sensibilidad, ayudada por increíble paciencia investigadora”¹, che aveva contribuito con risultati eccellenti all'avanzamento degli studi, sia per l'arte contemporanea, con le idee originali espresse in *Arte de épocas inciertas*, sia per la pittura del Seicento. Le lunghe ricerche su Zurbarán l'avevano condotta a scoprire anche la sua data di morte, che aveva poi reso possibili le celebrazioni per il III centenario nel 1964².

L'unica vera mancanza che Gaya Nuño le addebitava era la monografia sul pittore *extremeño*, la quale in effetti non vide mai la luce, se non in una forma rielaborata da Odile Delenda³. Il figlio di Caturla, Julio del Val, dopo la morte della madre nel 1984, si rivolse alla studiosa francese per completare idealmente il lavoro iniziato, che si tradusse in un catalogo pubblicato nel 1994 con il contributo del Wildenstein Plattner Institute⁴.

L'apprezzamento di Gaya Nuño, reiterato in più occasioni, e la stima di cui godeva presso il mondo degli storici dell'arte, non ripagarono Caturla di quel sentimento di esclusione che l'accompagnò per tutta la sua vita professionale, generato dal rifiuto del mondo accademico al suo ingresso nelle istituzioni ufficiali.

Nata a Barcellona nel 1888, la sua giovinezza si svolse nella Madrid della Edad de Plata, in quell'orizzonte europeo caratterizzato da un'inquietudine comune e da grande vivacità culturale⁵. Si sposò molto

¹ GAYA NUÑO 1975, p. 247. Oltre a Caturla, l'altra storica dell'arte citata è María Elena Gómez Moreno, ricordata soprattutto per i suoi lavori sulla scultura del Siglo de Oro.

² Solo negli ultimi anni gli studi su di lei hanno finalmente conosciuto una rapida accelerazione, facendola emergere come una presenza originale e determinante all'interno della vita intellettuale spagnola degli anni Trenta e Quaranta del XX secolo: MOLINS 2012, JÁCOME GONZÁLEZ 2019, GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ 2019, BOLAÑOS 2021. Si veda in particolare la tesi di dottorato discussa da Sara Jácome González presso la Facoltà di Filosofia di Salamanca nel settembre 2024: JÁCOME GONZÁLEZ 2024.

³ Delenda, nell'introduzione, ammetteva di aver lavorato su un manoscritto molto incompleto: “Le manuscrit qui est à l'origine du présent ouvrage, daté de 1983, pour intéressant qu'il fut, était malheureusement encore incomplet: des passages manquants, des répétitions, l'absence totale de notes et de références bibliographiques, rendaient très difficile la parution du livre en l'état, dix années après le décès de l'auteur”, in *Zurbarán* 1994, p. 9.

⁴ Un anno dopo la sua uscita, il catalogo fu oggetto di critiche da parte di Peter Cherry, il quale scriveva in una recensione che prevaleva l'aspetto descrittivo su quello interpretativo e che la struttura del lavoro così concepita non aveva permesso di approfondire alcune interessanti tematiche sul pittore, come ad esempio la sua resa scultorea: CHERRY 1995.

⁵ Sul vivace periodo storico del primo trentennio del XX secolo in Spagna, analizzato da una prospettiva di genere, si veda GÓMEZ-BLESA 2019.

giovane con l'imprenditore tedesco Kuno Kocherthaler, con cui nel 1921 (qualche anno prima del tormentato divorzio del 1927) andò a vivere in un palazzetto a Madrid sul Paseo della Castellana (Fig. 49). La residenza Kochertaler divenne sede di una selezionata raccolta di libri e di opere d'arte, frutto delle amicizie con importanti galleristi e mercanti d'arte, tra cui Alfred Flechtheim e Paul Rosenberg, ma anche di acquisti durante i numerosi viaggi. La collezione, andata dispersa in tutto il mondo, era molto varia e rifletteva i molteplici interessi di Caturla, spaziando da dipinti del gotico tedesco a quelli del Quattrocento italiano, da un quadro di Courbet ad alcune opere di Van Gogh (Figg. 50-52). Tra tutte le opere in possesso dei Kochertaler si distingueva *La Veronica* di El Greco, perché opera di uno dei suoi artisti preferiti ma anche per la forte attrazione esercitata dall'iconografia⁶.

Gli anni Venti furono quelli della partecipazione alle riunioni in casa della contessa di Yebes, la marchesa di Villavieja e la contessa di Cuevas de Vera, frequentate da Ortega y Gasset, Manuel García Morante e Antonio Marichalar. Da questi incontri nacque, come spiegava Caturla in un'intervista rilasciata a Mercedes Formica nel 1958 sull'inserto *Blanco y Negro* di «ABC», la *Sociedad de Cursos y Conferencias*, che funzionò per parecchi anni come polo di attrazione per gli intellettuali europei, tra cui Einstein (Fig. 53), Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius e Frobenius, e da stimolo per il progetto della mostra sui giovani artisti spagnoli residenti a Parigi:

De las tertulias nació también la idea de exponer en el pabellón de Juan de Villanueva, junto al Jardín Botánico, lo más audaz de los jóvenes artistas españoles residents en París, y exhibimos algún pequeño Picasso, obras de Juan Gris, Miró, Cossío, Gargallo y el primer Dalí⁷.

Sempre agli anni Venti risalgono i primi scritti di Caturla incentrati sull'arte contemporanea e destinati molto probabilmente alle lezioni che avrebbe impartito alla *Residencia de Señoritas* tra il 1931 e il 1932, istituzione fondata a Madrid nel 1915 dalla pedagoga María de Maetzu per accogliere le ragazze che venivano a studiare nella capitale e che cessò di esistere con l'avvento del regime (Fig. 54)⁸.

La *Residencia* divenne un centro di primo livello anche per l'ampia offerta formativa e la partecipazione di Caturla alla vita dell'istituzione dovette essere molto preziosa, come si deduce dall'entusiasmo di de

⁶ Allo stato attuale degli studi, le uniche informazioni aggiornate sulla collezione Kochertaler sono ricavabili dalla pagina <https://www.artedeepocasinciertas.com/caturla-coleccionista>. Si tratta della "stanza virtuale" dedicata a Caturla, complemento della mostra *Arte de épocas inciertas* organizzata presso il Museo Nacional de Escultura di Valladolid nel 2021, che rende possibile un'incursione nella sua biografia attraverso frammenti di fotografie, lettere e passaggi del libro *Arte de épocas inciertas*, rieditato per l'occasione con un'introduzione della direttrice del museo María Bolaños, a cui va il merito di aver squarciato il velo di quell'ingiustificato silenzio che aveva fatto scomparire il nome di Caturla dalla cultura spagnola del XX secolo: BO-LAÑOS 2021.

⁷ FORMICA 1958.

⁸ Il primo di questi scritti si conserva in un manoscritto allegato ad una lettera inviata a Ortega y Gasset. Si tratta di un breve testo che comincia con la domanda "¿Dónde comienza el arte moderno? Antes de él, ¿cómo era el arte?" in cui si affrontano alcuni temi che poi saranno sviluppati negli anni successivi: © Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), Lettera di Caturla a Ortega, C-6/2, 1920.

Maetzu, che in una lettera a María Martos de Baeza confidava che “María Luisa Kocherthaler cada vez me gusta más: muy inteligente, muy comprensiva y muy humana”⁹. Nell’Archivio della *Residencia*, in deposito presso la Fundación Ortega-Marañón, si conservano alcuni documenti di quegli anni relativi alla diffusione di inviti alle sue conferenze sull’arte contemporanea, oltre che alle sue visite guidate al Prado, in cui viene descritta come “persona eminente en cuestiones de Arte”¹⁰.

Allo scoppio della guerra civile si rifugiò in Svizzera e gli anni successivi segnarono una nuova fase nella biografia di Caturla. Dopo la decisione di abbandonare i due cognomi, quello paterno (Levi) e quello del marito (Kochertaler), tornò a vivere a Madrid in casa della madre, convertendo la sua residenza in un punto di ritrovo degli intellettuali madrileni. Cominciò a scrivere per la rivista falangista «Santo y Seña», diretta da Eduardo Lloset e Adriano del Valle e diventò una delle figure fondamentali del gruppo *Correo Erudito*, fondato nel 1940 da Mercedes Gaibrois, accademica e moglie dello storico Antonio Ballesteros e a cui prendevano parte anche molti critici d’arte, tra cui Angulo, Lafuente Ferrari, el marqués de Lozoya e Sánchez Cantón. I risultati di quelle riunioni confluivano in una pubblicazione periodica, in cui compariva anche la firma di Caturla. E un giorno al mese era concesso anche alle donne di partecipare; tra le più assidue Teresa Ozores, Carmen Muñoz, la condesa de Campo Alange, tutte donne con cui Caturla era entrata in contatto prima della guerra¹¹.

Nella fitta rete di amicizie coltivata da Caturla, le più profonde furono sicuramente quelle con Sánchez Cantón e Ortega y Gasset. Mentre il primo costituì una guida letteraria a cui fare costantemente riferimento, fu nel filosofo che Caturla riconobbe la più importante guida intellettuale, i cui incoraggiamenti la stimolarono a portare a termine, nel 1944, *Arte de épocas inciertas*. Pubblicato con la casa editrice «Revista de Occidente», fondata nel 1923 da Ortega, il testo si compone di una raccolta di frammenti scritti tra gli anni Trenta e Quaranta, in cui Caturla interpreta l’opera d’arte di varie epoche istituendo un parallelo con i momenti di crisi storiche. Prendendo spunto dalla visione della sinuosità dell’opera di Hans Arp, in cui le sembrò di intravedere il segno evidente della crisi europea, sviluppava una catena di riflessioni gravitante attorno a quelle manifestazioni artistiche che avevano trovato il segreto per esorcizzare il malessere collettivo. “Apuntar algunas de esas tendencias del actual o recién habido arte y en descubrir su esencia equivoca”¹² era l’obiettivo del suo libro, come anticipava la stessa autrice nel 1943 sul periodico «El Español» (Fig. 55). Fu la sua pubblicazione più originale, che andava al di là di una storia dell’arte

⁹ VÁZQUEZ RAMIL, PORTO UCHA 2018, p. 427.

¹⁰ “La S.ra de Kochertaler, persona eminente en cuestiones de Arte, hace a La Residencia de Señoritas el honor de acompañar a las alumnas que lo desean al Museo del Prado para servirles de guía y explicarsele algunos cuadros”, in Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, Archivo Residencias de Señoritas, 1-26-38, 1 novembre 1932.

¹¹ Il rapporto di Caturla con Sánchez Cantón e la partecipazione di entrambi alle riunioni in casa Ballesteros è oggetto del saggio di GARCÍA MONTÓN GONZÁLEZ 2019.

¹² CATURLA 1943.

organizzata per scuole, nazioni, periodi e stili. Nonostante la modernità delle idee e una scrittura a cui, come sosteneva Ortega, Caturla era capace di “regalarle alitas”¹³, il libro fu accolto nell’indifferenza. Da quel momento decise di orientare le sue ricerche verso i pittori del Siglo de Oro, dedicandosi con grande meticolosità soprattutto a Zurbarán, alla ricostruzione della sua biografia e del corpus delle opere, lavorando per più di vent’anni negli archivi di Madrid e Siviglia.

Insieme alle “cosas de arte”, come amava definirle lei stessa, l’altra grande passione furono i viaggi, soprattutto finalizzati alla visita delle mostre. Grazie alle lettere ricevute da Sánchez Cantón, a cui svelava anche i più insignificanti dettagli di ogni esperienza, si viene a conoscenza dei suoi giudizi molto precisi e originali su diversi allestimenti espositivi. Le osservazioni sulla museografia delle due mostre tenutesi rispettivamente a Milano e a Venezia, *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* (1951) e *Giorgione e i giorgioneschi* (1955), restituiscono la sua raffinata capacità critica. La prima costituì una felice occasione per riflettere sull’influsso di Caravaggio e dei caravaggesti sulla pittura spagnola, concludendo tuttavia di essere solo parzialmente d’accordo con Longhi, il quale nell’introduzione al catalogo scriveva “que Caravaggio se propone dar la verdad de las cosas en su pintura”¹⁴, sostenendo che questo poteva essere vero, in assoluto, solo per Velázquez. Alla mostra veneziana mancava invece l’ingrediente fondamentale di ogni esposizione e cioè la bellezza. La definì una mostra *esistenzialista*, per l’assenza di sette quadri di Giorgione e per la mancanza di qualsiasi effetto decorativo; l’allestimento si concentrava al centro di una sala, con i dipinti poggiati su cavalletti di metallo. Le cattive impressioni sulla mostra, scriveva Caturla all’amico, erano condivise anche dalla “nuestra gran Fernanda”¹⁵, incontrata nel treno diretto a Genova. Fernanda non poteva essere che Fernanda Wittgens, un’altra personalità con cui Caturla venne in contatto e che va ad aggiungersi a quella fitta rete di relazioni intellettuali intessute nel corso della sua vita, di cui qualcuna anche oltre i confini europei.

Amica di Archer Milton Huntington, fondatore della *Hispanic Society* di New York di cui entrò a far parte come “corresponding member”, Caturla fu invitata anche negli Stati Uniti; una prima volta dall’ispanista Walter Cook, nel 1950, per tenere numerose conferenze su Zurbarán e due su Goya, in diverse università e musei degli Stati Uniti, dalla National Gallery di Washington fino alle università di Yale, Harvard e Cambridge¹⁶. Come si legge in una lettera di Cook destinata a Carlos Cañal, a cui allegava anche il curriculum di Caturla, le sue lezioni entusiasmarono tutti, lasciando “a wonderful impression on

¹³ © Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), CD -C/115, Lettera di Ortega a Caturla, 9 ottobre 1942, in BOLAÑOS 2021, p. 11.

¹⁴ AMP, Fondo Sánchez Cantón, Lettera di Caturla a Sánchez Cantón, 107-93, 14 luglio 1951, cit. per la prima volta in GARCÍA MONTÓN GONZÁLEZ 2016, p. 342, nota 18.

¹⁵ AMP, Fondo Sánchez Cantón, Lettera di Caturla a Sánchez Cantón, 110-43, 3 agosto 1955, cit. per la prima volta in GARCÍA MONTÓN GONZÁLEZ 2019, p. 206, nota 91.

¹⁶ Sui viaggi di Caturla negli Stati Uniti: GARCÍA MONTÓN GONZÁLEZ 2019, pp. 210-211.

our American public and deserves the greatest praise for her work”¹⁷. La seconda occasione si presentò nel 1954, quando Caturla fu invitata al Metropolitan Museum, insieme a Sánchez Cantón, per partecipare all’*International Congress on Art History and Museology* patrocinato dall’ICOM, in cui le fu offerta la possibilità di includere qualche sua lezione nel ciclo *Mathews Lectures* presso la Columbia University¹⁸.

La sua presenza negli Stati Uniti costituì anche l’occasione per rilasciare un’intervista sul prestigioso settimanale «The New Yorker» (Fig. 56), in cui tuttavia non fu invitata a parlare di arte ma della donna nordamericana, riportando che la storica dell’arte la trovava particolarmente efficiente come “ama de casa”¹⁹. Caturla veniva quindi presentata come un’autorità in fatto di pittura spagnola ma dedicarle troppo spazio come studiosa sarebbe stato impensabile, nell’universo della storia dell’arte dominato prevalentemente dagli uomini²⁰. In una recensione apparsa sul periodico dell’Ambasciata degli Stati Uniti in Spagna, «Noticias de actualidad», si legge infatti che “en la dinámica América ha causado estupor el dinamismo de una española, menuda e incansable, que compaginando mil actividades, se lia recorrido los Estados Unidos de sur a norte”²¹. Negli anni Cinquanta Caturla era ormai considerata una delle migliori specialiste di Zurbarán, sia all’estero che in patria, dove fu nominata nel 1950 anche *hija adoptiva* della città di Llerena (Fig. 57). Eppure non le fu mai concessa l’opportunità, tanto desiderata, di entrare nell’ingranaggio istituzionale. Nel 1935, durante la Seconda Repubblica, ci era riuscita la scrittrice Mercedes Gaibrois ad occupare un posto nella Real Academia de la Historia, ma nella sua nomina avevano sicuramente contato non solo i suoi meriti personali ma anche quelli “familiari”: era infatti la moglie del professore Antonio Ballesteros. A Caturla non era toccato lo stesso destino e a nulla servirono gli appoggi di quegli storici dell’arte che avevano sostenuto la sua candidatura, nel 1955, a membro dell’Accademia di Belle Arti di Madrid. Più di dieci anni dopo, nel 1968, ancora la sua amica Formica recriminava la sua ingiusta esclusione dall’Accademia, che durante il franchismo aveva stabilito il principio che le donne non potessero essere elette accademiche:

¹⁷ AMP, Fondo Sánchez Cantón, Lettera di Walter Cook a Carlos Cañal, Direttore Generale di Relazioni Culturali- Ministero degli Affari Esteri, 22 novembre 1950.

¹⁸ “The theme of Senora Caturla’s lectures will be Spain between the Orient and Occident. The subjects of her lectures are as follows: Introduction to Spanish Medieval Architecture, on March 6; Romanesque Architecture in Spain, March 13; Early Gothic Architecture in Spain, March 20; Architectural Sculpture and Murals of Medieval Spain, March 27”: The Metropolitan Museum of Art Archives, 1954. *Series of Mathews Lectures to be given by Señora Caturla at Columbia University*, 6 marzo 1954. Il segno lasciato da Caturla nella cultura statunitense e l’influenza da lei esercitata su studiosi di fama internazionale con cui entrò in contatto durante le due tappe americane (Anne Hyatt Huntington, José López Rey, Kate Steinitz e Harold Wethey) sono stati oggetto di una mia relazione dal titolo “*A wonderful impression on our American public*”. *La storica dell’arte María Luisa Caturla negli Stati Uniti*, presentata al Convegno Internazionale “La proyección de España en el mundo. Pasado, presente y futuro (siglos XV-XXI)” organizzato dalle Universidad Rey Juan Carlos e Universidad Carlos III di Madrid tra il 21 e il 23 ottobre 2024 e i cui atti saranno pubblicati prossimamente.

¹⁹ BRENDAN, COUGHLAN 1954.

²⁰ Per una panoramica sulle prime storiche dell’arte in Spagna: ORDIERES DIÉZ 2019.

²¹ [S.A.] 1955, p. 6.

a pesar de sus meritos tengo la impresione de no haberse premiado su trabajo, ni reconocido su talento, como se merecen. Nos gustaria saberla en posesion de la Cruz de Alfonso X el sabio o sentada en un sillón de la Academia de Bellas Artes. Que el talento que se le ha reconocido en el mundo se viese confirmado en su patria²².

Nel frattempo per Caturla arrivò dal Museo del Prado, nel 1960, la nomina a *vocal*, ruolo che le consentì di sentirsi parte di un'istituzione a cui teneva molto e proprio negli anni in cui il museo era guidato da Sánchez Cantón. Eppure nel 1968, dopo la nomina di Angulo a direttore del Prado e la fine dell'incarico del suo amico, che si ritirò in Galizia, Caturla fu informata della sua uscita dal Patronato del Museo; quando le fu offerto di restarvi come componente onorario rifiutò, poiché, come scrisse all'amico, il ruolo che le avevano sottratto era l'unico che le piacesse davvero²³.

Solo nel 1979, ormai novantunenne, arrivò la tanto attesa nomina come membro dell'Accademia di Belle Arti (Fig. 58). Fino a un anno prima, erano state alcune delle sue amicizie femminili a non arrendersi perché si decidesse per la sua elezione. Tra queste Teresa de Bustos y Figueroa, che lamentava la mancanza di riconoscimento del suo talento sottolineando che “es indudable que el día que falte María Luisa Caturla habrá desaparecido una autoridad ejemplar en el divino y noble mundo del Arte”²⁴. Nell'anno della sua morte, la si ricordava, in un appassionato necrologio, come colei che aveva reso possibili le mostre su Zurbarán nel 1953 e 1964, riconoscendole una certa discriminazione in vita, forse per il suo essere donna²⁵. Se Caturla non assunse mai una posizione pubblica apertamente femminista, come Mercedes Formica o Campo Alange, lo fece implicitamente, conquistando, anche se a fatica, un piccolo spazio tutto per sé, prima come promotrice di eventi culturali e poi come studiosa²⁶.

Alla sua scomparsa, lo storico dell'arte Ángel González García considerò scandaloso il silenzio che era caduto su una mente brillante come quella di María Luisa Caturla, che “en una época en que D. Manuel Gómez Moreno recorría en burro la provincia de Toledo, [ella] hablaba de la *Baubaus*”²⁷.

3.2. *Querido meditador*. Il sodalizio intellettuale con José Ortega y Gasset

Il 9 ottobre 1963, Caturla scrisse una breve e intensa lettera alla figlia di Ortega y Gasset, Soledad, raccomandandole di distruggere tutte le lettere inviate al padre. Si giustificava scrivendo che rivederle le avrebbe procurato troppa “incomodidad spiritual”²⁸. Il filosofo era morto nel 1955 e dopo una lunga

²² FÓRMICA 1968. Un primo riferimento all'importanza di quest'articolo si trova in MOLINS 2012, p. 94 nota 41.

²³ MP, Fondo Sánchez Cantón, 116-11, Lettera di Caturla a Sánchez Cantón, 25 agosto 1968, cit. in GARCÍA MONTÓN GONZÁLEZ 2019, p. 217.

²⁴ DE BUSTOS Y FIGUEROA 1978.

²⁵ CANOVAS DEL CASTILLO 1984.

²⁶ MOLINS 2012, p. 82.

²⁷ GONZÁLEZ GARCÍA 1987, p. 385.

²⁸ © Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), Lettera di Caturla a Soledad Ortega Spottorno, C-6/52, 9 ottobre 1963.

amicizia iniziata negli anni Venti, con una delle prime lettere in cui Ortega le scriveva, da Biarritz, di aver incontrato il pittore Zuloaga che “me habló de usted muy sorprendido sus conocimientos pictóricos”²⁹, Caturla non voleva proiettarsi nel passato. Ma Soledad, prevedendo forse l'importanza che quelle tracce avrebbero potuto avere in futuro, non diede seguito alla richiesta e conservò tutte le lettere, ora custodite presso la Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, da lei fondata nel 1978³⁰.

Non solo Soledad era a conoscenza del profondo legame che univa i due intellettuali ma anche il fratello Miguel, il quale ricordando le visite del padre a casa Kochertaler, scriveva che mentre lui e il figlio di Caturla giocavano nel giardino, i due intellettuali “hablaban de Zurbarán y de otros temas relacionados con el arte”³¹. Ortega, da lei affettuosamente chiamato *querido meditador*, rappresentò per Caturla un riferimento fondamentale, anche se i loro scambi in tema di arte furono determinanti per entrambi, soprattutto negli anni Quaranta³². Mentre lui si nutriva delle idee di Caturla e forse anche grazie a queste diede alla luce, nel 1950, *Papeles sobre Velázquez e Goya*, lei fu spinta dal filosofo a portare a termine *Arte de épocas inciertas*, testo influenzato dalle riflessioni di Ortega sul concetto di crisi. Caturla, considerata una vera e propria esperta d'arte, si profilava come la candidata ideale a scrivere un testo del genere. Era a conoscenza delle nuove tendenze artistiche che si stavano producendo in tutta Europa, padroneggiava diverse lingue e visitava assiduamente musei e gallerie di Parigi, Berlino e Zurigo³³. La redazione del testo, la cui originalità dirompente, secondo Ortega, consisteva nel nuovo impianto metodologico lontano dalla *datofagia* degli storici di quegli anni, fu oggetto di numerose lettere tra i due:

En esas “Épocas inciertas” intenté algo sobre el metodo de relacionar las formas artisticas con el momento histórico que las produce, ero era mucho tema para mí, y se me atragantó. Usted permite le enviaré las cuartillas antes nueva publicación, para que me diga si conseguí emendar sus defectos. Le envió otro ejemplar de la version primera³⁴.

²⁹ © Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), Lettera di Ortega a Caturla, CD-C/84, 18 settembre 1920.

³⁰ L'epistolario Caturla-Ortega è composto da una grande quantità di lettere, di cui circa novanta scritte da Caturla tra il 1920 e il 1950 e più di cinquanta da Ortega, inviate tra gli anni Venti e la metà degli anni Quaranta, formando una sorta di “diario sentimentale”: BENÉITEZ ANDRÉS, HERNÁNDEZ SÁNCHEZ 2022, pp. 338-339. Il carteggio è quasi del tutto inedito, a parte la pubblicazione di due lettere in <https://www.artedeepocasinciertas.com/ortega-y-gasset> e diversi riferimenti in ORTEGA 1983.

³¹ Il passo, citato da JÁCOME GONZÁLEZ 2019, p. 80, è estratto dal libro Miguel Ortega, *Ortega y Gasset, mi padre*, 1983, Barcelona, p. 74.

³² Una serie di riflessioni sulla probabile influenza di Caturla nell'estetica orteguiana degli anni Quaranta, sono offerte da JÁCOME GONZÁLEZ 2019, il cui saggio ha il pregio di mettere in luce il talento di Caturla, invitando gli studiosi ad approfondire la sua figura.

³³ BOLAÑOS 2021, p. 9. Fino al suo definitivo ritorno a Madrid dopo la guerra civile, Caturla si muoveva tra diverse città europee, da cui spediva lettere a Ortega per raccontargli dei suoi viaggi, dei personaggi incontrati o dell'atmosfera pessimista che si respirava in Germania.

³⁴ © Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), Lettera di Caturla a Ortega, 22 ottobre 1942, C-6/38.

Nel maggio del 1943 Caturla gli comunicava che il libro era ormai terminato e che sarebbe stato pubblicato dal marchese di Lozoya³⁵, riferendosi alla prima edizione incompleta, data alle stampe con il Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Fu solo con «Revista de Occidente» che *Arte de épocas inciertas* vide la luce in forma integrale, nel 1944. Nello stesso anno la casa editrice di Ortega pubblicò un altro lavoro di Caturla, *La Verónica: vida de un tema y su transfiguración por El Greco*, focalizzato sull'iconografia del dipinto *La Verónica* di El Greco. Grazie ai suggerimenti di Ortega, che la spinse ad affrontare alcuni aspetti da “tocar a fondo” per andare incontro al lettore, tra cui la “historia de la llegada de la noche en el radiante arte italiano, de su patética nocturnización”³⁶, i frammenti si convertirono in un breve e denso testo che orienterà definitivamente il cambiamento negli studi di Caturla.

L'inizio di un nuovo percorso per la storia dell'arte spagnola, non privo di difficoltà, fu segnato da una lettera del figlio di Ortega y Gasset, ricevuta mentre il filosofo si trovava in esilio volontario a Lisbona:

Desde que me comunicó José su propuesta de hacer yo un Zurbarán, estoy queriendo escribirle. Mi primera reacción fue de sorpresa, casi de sobrecogimiento; ud me creía capaz de hacer un Zurbarán!...! Me parecía empresa muy superior a mi fuerzas, pero ud la había propuesto y procederé orientarme sobre ella. Averigué sí que tres personas están actualmente trabajando sobre Zurbarán: Guinard, desde hace muchos años; además, Diego Angulo, (un muchacho sevillano que quiera acabar de hacer académico) y Lafuente. Sánchez Cantón me disuadió de acometer también yo ese trabajo, por lo mucho que los otros tres llevaban adelantados y el material inédito que poseén y, naturalmente, no me cederían³⁷.

Ortega consigliava quindi a Caturla di indirizzare le sue ricerche verso Francisco de Zurbarán. Era il 1943, anno in cui il filosofo stava lavorando al testo su Velázquez (aiutato da Caturla che gli inviava materiale utile) e Sánchez Cantón a *La sensibilidad de Zurbarán*, in quel diffuso clima di esaltazione del Siglo de Oro. Da quel momento cominciò per Caturla una nuova, intensa avventura: quella di una storia dell'arte tra storici dell'arte. Il brusco allontanamento da quell'*arte moderno* che l'aveva appassionata per circa un ventennio fu accompagnato da un certo rifiuto, almeno all'inizio, verso il nuovo settore di studi a cui l'amico e guida intellettuale consigliava invece di dedicarsi. Furono allora la delusione per l'indifferenza con cui era stato accolto *Arte de épocas inciertas*, la piena fiducia in Ortega e la possibilità di seguire una tendenza che le permettesse di muoversi indisturbata in uno spazio dominato dall'ideologia franchista, a segnare l'avvio delle sue ricerche su Zurbarán, artista che si inseriva perfettamente in quella tradizione di *españolidad* portata avanti dal regime.

³⁵ © Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), Lettera di Caturla a Ortega, 22 maggio 1943, C-6/40.

³⁶ © Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), Lettera di Ortega a Caturla, 9 ottobre 1942, CD C/115.

³⁷ © Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), Lettera di Caturla a Ortega, 22 maggio 1943, C-6/40. Per la trascrizione integrale della lettera, si veda Appendice 11a.

La maggiore perplessità manifestata in più occasioni da Caturla consisteva nel timore di non essere all'altezza di affrontare un tema su cui stavano già lavorando in troppi: Angulo, Guinard e Lafuente Ferrari. E confessava a Ortega che mentre Gregorio Marañón le suggeriva di portare avanti il lavoro, un loro amico comune, Sánchez Cantón, cercava invece di dissuaderla. A questo punto Ortega, forse con lo scopo di dissipare tutti i suoi dubbi, la mise alle strette. Il suo libro su Velázquez era stato pubblicato e ora mancava solo il suo su Zurbarán, che avrebbe annunciato nella stessa collana *Biblioteca Conocimiento del Hombre*³⁸. L'iniziativa presa dall'amico si rivelò determinante per accettare la sfida senza più troppi tentennamenti e insicurezze. Fu però, quello, anche il momento per confessargli il suo sentimento ambivalente verso il secolo XVII: “cuanto más entro en el, mayor repugnancia me causa, tanto en artes como en letras. Prefiero un manierismo honrado (!) a ese «naturalismo» convencional del XVII, espiritualmente tan turbio cuando se acerca a lo religioso”³⁹. Zurbarán, scriveva Caturla nella stessa lettera, non è del tutto libero da quest'atmosfera oscura, ma prometteva comunque a Ortega che avrebbe portato avanti le ricerche, facendosi aiutare da Angulo e da Lafuente Ferrari.

I lunghi viaggi programmati a Guadalupe, Siviglia e Cadice “en la contemplación del Artista” e alla ricerca di tracce e documenti utili per dare forma al progetto, furono contrassegnati da momenti di euforia misti ad altri di grande sconforto. Mentre nell'ottobre del 1944 gli anticipava con grande entusiasmo le sue future tappe a Siviglia e Cadice, pronta a “zurbaranecer por all”⁴⁰, solo due mesi dopo, nonostante le fosse ormai chiara tutta la traiettoria artistica di Zurbarán, era di nuovo assalita dal timore di non riuscire a portare a termine il libro. Dietro la difficoltà nella redazione di una monografia, si nascondeva chiaramente un atteggiamento contraddittorio verso il pittore di Fuente de Cantos. Non intravedeva ancora in Zurbarán quella sensibilità che aveva invece colto Sánchez Cantón, addirittura inserendolo tra i grandi maestri, accanto a Goya e Velázquez:

no pienso, como en cambio sí nuestro amigo Sánchez Cánton en el folleto bastante extenso que acaba de publicar, titulado “La sensibilidad (!) de Zurbarán” que merezca ser nombrado, ni con Velázquez y con Goya, el que esté ahora “a la moda”, no pienso necesariamente que su puesto esté entre los “Dioses mayores” de la pintura española como afirma ese folleto. Dígame por favor, si no quedará ud disgustado al verle menos renombrado⁴¹.

Insieme a queste considerazioni, Caturla sembrava preoccupata del fatto che ormai si stava

³⁸ “Lo siento mucho, María Luisa, pero en el anuncio que ahora publica la mi «Biblioteca Conocimiento del Hombre», va anunciado junto a mi Velázquez su Zurbarán. Ahora, arrégleselas usted como pueda”, in © Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), Lettera di Ortega a Caturla, CD-C/116, 15 dicembre 1943.

³⁹ © Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), Lettera di Caturla a Ortega, C-6/42, 20 dicembre 1943. Per la trascrizione integrale della lettera, si veda Appendice 11b.

⁴⁰ © Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), Lettera di Caturla a Ortega, C-6/44, 5 ottobre 1944.

⁴¹ © Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), Lettera di Caturla a Ortega, C-6/45, 14 dicembre 1944. Per la trascrizione integrale della lettera, si veda Appendice 11c.

diffondendo ovunque la notizia del suo progetto; incontrava molte difficoltà nella ricerca, in particolare nell'Archivo de Palacio di Madrid e negli archivi parrocchiali, dove si stava lavorando sul pittore e non si gradiva certamente la sua presenza⁴². Un incontro con Ortega a Lisbona, città dove lo aveva raggiunto nell'estate nel 1945, servì solo a farla sentire ancora più demoralizzata, come scriveva a Sánchez Cantón:

Insiste en que haga el Zurbarán y le gustó lo que tengo pensado para ello. Sin embargo, sigo muy desanimada. Tengo el convencimiento de que, siendo mujer, y sin apoyo ni poder de ninguna especie, todo esfuerzo es inútil⁴³.

Ma la scoperta, dopo anni di intense e pazienti ricerche d'archivio, del testamento del pittore e di alcuni documenti che attestavano l'autografia del ciclo pittorico *Los Trabajos de Hércules*, confluiti in alcuni saggi usciti su «Archivo Español de Arte», le restituirono quella fiducia che era diventata vacillante ma in cui Ortega aveva sempre creduto⁴⁴. Dopo queste prime e importanti pubblicazioni, Caturla cominciò a essere considerata una specialista di Zurbarán, ponendosi l'obiettivo di ricostruirne la biografia. E proprio mentre il filosofo le confessava della difficoltà, dovuta alla malattia che incombeva, di finire il progetto per un testo su Goya, artista che trovava difficile da raccontare per la sua “caprichosidad”, le raccomandava, per il suo futuro articolo, di non cadere nella trappola di ridurre i personaggi al loro momento storico, ricordandole che i nuovi metodi imponevano, al contrario, di sottrarre il tempo:

sus palabras podrían hacer sospechar que interpretaba usted los nuevos métodos que intentamos ofrecer a la historia se proponen reducir la persona a su tiempo, cuando por vez primera se trata de intentar en serio todo lo contrario: más, repita para hacerlo en serio hay que restar antes el tiempo⁴⁵.

Caturla assorbiva così gli insegnamenti di Ortega, fornendogli molti spunti preziosi sulla pittura del Siglo de Oro, in particolare su Velázquez⁴⁶. Analizzando la documentazione dei protocolli notarili,

⁴² Nello stesso anno confidava anche all'amico Sánchez Cantón delle sue difficoltà nell'intraprendere questo lavoro: “Como sabes, yo no me he buscado ese trabajo; y casi puede decirse que me han forzado a aceptarlo. Haré lo que pueda; y si resulta una «birria» el fracaso me servirá de acto de humildad...”, in AMP, Fondo Sánchez Cantón, Lettera di Caturla a Sánchez Cantón, 103-57, sabato 25 [1944], cit. in GARCÍA MONTÓN GONZÁLEZ 2019, p. 200

⁴³ AMP, Fondo Sánchez Cantón, Lettera di Caturla a Sánchez Cantón, 104-4, 25 luglio 1945, cit. in GARCÍA MONTÓN GONZÁLEZ 2019, p. 199.

⁴⁴ “[...] No me habla usted de sentir desgana o falta de gusto para el trabajo puro, no sé porque, he creído entreverlo en lo que me dice. Mi caso entonces sería idéntico. Por vez primera en mi vida he percibido falta de ilusión, voluptuosidad por el trabajo, que para mí ha tenido siempre tan fuerte sex appeal. No habrá tras todo esto causas generales consecuentes de un lado en la anormalidad climática de este año? De otro en la inquietud del horizonte histórico universal?”, in © Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), Lettera di Ortega a Caturla, CD- C/117, 3 luglio 1945.

⁴⁵ © Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), Lettera di Ortega a Caturla, CD-C118, 28 agosto 1946.

⁴⁶ In una lettera in cui le parlava del testo di Angulo incentrato sulla composizione in Velázquez, le comunica che sarebbe rimasto in attesa dei suoi commenti, così come aveva fatto anche in altre occasioni: “[...] lo que verdaderamente me interesa es la sinceridad de su impresión y de su opinión”, in © Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), Lettera di Ortega a Caturla, CD-C119, 21 novembre 1947. Il libro a cui si riferisce Ortega è quello pubblicato da Diego Angulo nel 1947, *Velázquez: Cómo compuso sus principales cuadros*.

vennero infatti alla luce alcune informazioni molto importanti su uno dei quadri più controversi, noto come *Las Hilanderas* e che stava animando un grande dibattito tra gli esperti del pittore, poiché non si riusciva a chiarire cosa Velázquez avesse deciso di rappresentare sulla tela. Angulo era stato uno dei primi a ipotizzare che il soggetto principale raffigurato fosse il mito di Aracne, ma fu solo grazie a Caturla che l'ipotesi si convertì in certezza. Fu lei a scovare l'inventario di Pedro de Arce, *montero* del re Filippo IV, in cui il dipinto era descritto come “pintura de Diego Belazquez de la fabula de aragne”.

Il Seicento spagnolo e Zurbarán avevano ormai preso, nella vita di Caturla, il posto delle avanguardie, e nonostante nel 1951 comunicasse a Ortega che la monografia non era ancora pronta, non trapelava più dalle sue ultime lettere alcuna traccia di quel travaglio intellettuale degli anni passati⁴⁷. Si stava avvicinando la mostra del 1953 a Granada, aveva in cantiere molti lavori inediti sul pittore *extremeño* e non era più il momento di guardarsi indietro.

3.3. Il “mio” Zurbarán

“He viajado mucho para ver Arte, y donde me señalan un Zurbarán, allí voy de cabeza”. Così si raccontava Caturla nell'intervista pubblicata il 7 giugno del 1958 sulla rivista *Blanco y Negro*, dove Mercedes Formica la inseriva nella sua *Galería de mujeres interesantes*, accompagnata da una foto in cui la studiosa è sorpresa a consultare un polveroso faldone d'archivio (Fig. 59)⁴⁸. Il suo programma seguiva questo schema: tutte le mattine in casa a scrivere, il pomeriggio, dalle quattro alle sette, nel madrilenno Archivo de Protocolos e in primavera verso gli archivi sivigliani. Ci teneva però a precisare che non tutte le sue scoperte erano frutto di lavoro d'archivio, nonostante si fosse definita già tempo addietro una *cazadora de documentos*⁴⁹. Per molte attribuzioni non c'era stato bisogno dell'ausilio dei documenti, ma solo di una profonda sensibilità artistica per tutto ciò che riguardava il pittore e che lei ormai sentiva vicina. Così era accaduto, per esempio, per il retablo di Zafra, o per il dipinto con *Santo Domingo de Guzmán*; per quest'ultimo era stata incaricata di stimarne il valore e solo grazie alla sua intercessione, il quadro fu acquistato dalla Fondazione Casa de Alba nel 1957.

Negli anni Cinquanta la sua esperienza sul pittore era ormai nota, tra gli amici come Sánchez Cantón, che non poteva fare a meno di chiedere il parere a Caturla prima di azzardare attribuzioni sui lavori di quello che Caturla ormai definiva “mi pintor”, ma anche tra i non specialisti, come Luis Araquistáin.

⁴⁷ © Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), Lettera di Caturla a Ortega, C-6/51, 23 maggio 1951. Per la trascrizione integrale della lettera, si veda Appendice 11d.

⁴⁸ FORMICA 1958.

⁴⁹ L'espressione l'aveva mutuata da Carl Justi: «Un historiador, por ejemplo, como Carlos Justi, que a archivos y a quienes allí investigan- debía el fundamento de sus libros sobre Arte español, en alguno de ellos alude zumbón al «Dokumentenjaeger» que, traducido, resultaría un «cazador de documentos...», in CATURLA 1947a, p. 9.

Lo scrittore, nel 1955, scriveva da Ginevra a Gregorio Marañón, storico e medico che su una ricetta aveva incoraggiato Caturla a lavorare su Zurbarán⁵⁰, che considerava la studiosa “una autoridad en la materia” e che forse un giorno le avrebbe chiesto il parere per alcuni dipinti problematici⁵¹. La sua consulenza veniva richiesta anche per luoghi molto remoti, come le Ebridi. L’esperto di pittura veneziana James Byam Shaw le aveva inviato il disegno di un’opera conservata in un eremo dell’isola di Eigg che si considerava di Zurbarán, ma che per l’ospitalità del territorio non si riusciva a fotografare. Dopo un viaggio molto difficoltoso, Caturla riuscì a raggiungere l’isola ma purtroppo dovette constatare che non si trattava dell’opera dell’artista *extremeño* ma di un dipinto di scuola milanese del XVII secolo o di Annibale Carracci. Non si pentiva tuttavia di essersi spinta così lontano; d’altronde, concludeva Caturla nell’intervista di Formica, “mi trabajo sigue siendo siempre Zurbarán, y he de terminarlo si Dios me da vida para ello”.

Che la decisione di scrivere una monografia avesse avuto origine da un’idea di Ortega, nata dal crescente interesse che si nutriva in Spagna verso il pittore, Caturla lo dichiarò apertamente nell’introduzione al catalogo della mostra granadina del 1953. Intanto, per colmare le grandi lacune su Zurbarán, era necessario tornare a “una interpretación del Arte menos formalista y más humana”⁵². Non si trattava di abbandonare o disprezzare i metodi usati durante la prima metà del XX secolo sul perfezionamento della contemplazione estetica, ma di esaminare le opere d’arte e la loro cronologia con un solo scopo: la conoscenza approfondita del percorso di un essere umano che era diventato artista. Furono queste le premesse con cui Caturla si era avvicinata allo studio dell’artista, con l’obiettivo principale di ripercorrerne la “biografia umana”, non solo in vista del libro commissionato da Ortega ma anche dei numerosi lavori, oltre trenta, pubblicati dalla metà degli anni Quaranta fino alla fine della sua vita. Caturla aveva deciso che tra i primi documenti che avrebbe voluto trovare c’erano “el testamento, la partida de defunción y las cuentas del Buen Retiro”, documenti che vennero alla luce grazie al suo paziente lavoro, alla sua perspicacia e al desiderio di affermarsi come storica dell’arte.

Già il suo primo saggio *Zurbarán en el Salón de Reinos*, pubblicato su «Archivo Español de Arte» nel 1945, risultò di grande importanza, poiché stabiliva per la prima volta che i dodici dipinti del ciclo *Los Trabajos de Hércules* erano ascrivibili al pittore, oltre a *Defensa de Cádiz contra los ingleses*⁵³. Solo

⁵⁰ «Marañón, enterado, creo por el propio Cantón, del encargo de José, al margen de unas recetas me recomendaba el otro día: escriba el Zurbarán...», in © Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), Lettera di Caturla a Ortega, C-6/40, 22 maggio 1943.

⁵¹ © Archivo Gregorio Marañón (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), Lettera di Luis Araquistáin a Gregorio Marañón, CA1/S55-7, 4 giugno 1955.

⁵² CATURLA 1953, p. 24.

⁵³ CATURLA 1945a. Nel 1947, sul «Burlington Magazine» fu pubblicata la versione inglese: CATURLA 1947c

due anni dopo usciva, sulla stessa rivista, *Zurbarán en Llerena*, in cui Caturla, come il risultato di un difficile gioco di incastri, ricomponeva in un insieme tutte le tessere della giovinezza del pittore, spiegando così come alcuni episodi della sua biografia avessero condizionato il suo stile, caratterizzato nella prima fase da un certo arcaismo⁵⁴. Questo lavoro ebbe un discreto successo, anche dopo tempo dalla sua pubblicazione, e venne molto apprezzato anche dagli storici dell'arte che si occupavano del pittore, tra cui Guinard, che Caturla aveva visto passeggiare a La Granja (dove lei aveva l'abitudine di trascorrere la stagione estiva) “con 20 separatas de ‘Zurbarán en Llerena’ bajo el brazo”⁵⁵. Constatate con i propri occhi che l'ispanista francese (che da più di vent'anni si occupava di Zurbarán) apprezzava il suo lavoro al punto da comprarne venti copie, costituì per Caturla un grande segnale positivo.

Non era certamente l'unica a occuparsi del pittore e, come già scriveva a Ortega, tra i suoi timori c'era proprio quello di entrare, con Zurbarán, in un mondo troppo competitivo. Se la sua paura non si concretizzò con *Monsieur Guinard*, con cui si stabilì una buona relazione professionale (come con Angulo e Lafuente Ferrari) non fu così nel rapporto con l'ispanista nordamericano Soria, da cui aveva addirittura ricevuto una curiosa minaccia, nella primavera del 1956, durante un convegno presso l'Università di Siviglia. Dopo aver saputo della scoperta del testamento e dell'inventario dei beni di Zurbarán da parte di Caturla, Soria la accusò di arrecare un grave danno alla storia dell'arte, continuando a tenerli per sé, intimandole di pubblicarli il prima possibile; se non l'avesse fatto, lui avrebbe scritto una lettera aperta contro di lei, costringendola a farla uscire allo scoperto⁵⁶. Il ricatto non fu accolto e Soria non diede seguito alle sue minacce ma l'episodio, insieme ai numerosi ostacoli incontrati anche nel lavoro d'archivio, è sintomatico di quanto le sue paure iniziali fossero fondate.

Nonostante l'atmosfera competitiva che si respirava attorno al pittore, Caturla riuscì a ricavarsi il suo spazio e a portare avanti le ricerche con originalità, seguendo sempre quell'insegnamento di Ortega che suggeriva di allontanarsi dalla descrizione formalista dell'opera e di ricostruire la biografia artistica e vitale del pittore. Dopo il successo di *Zurbarán en Llerena*, Caturla pubblicò nel 1948 un importante lavoro sulla giovinezza del pittore dal titolo *Bodas y obras juveniles de Zurbarán*, rielaborazione di una lezione tenuta nello stesso anno presso l'Università di Granada e introdotto da una lunga e acuta prefazione che affrontava il tema della progressiva fama dell'artista, ripreso successivamente anche nel lungo saggio del catalogo della mostra da lei curata nel 1953. Prima della celebre esposizione al Casón del Buen Retiro, Caturla pubblicò in «*Varia Velazqueña*» un articolo in cui

⁵⁴ CATURLA 1947d.

⁵⁵ AMP, Fondo Sánchez Cantón, Lettera di Caturla a Sánchez Cantón, 105-88, 22 agosto 1948.

⁵⁶ Sull'aneddoto, ricavato ancora una volta dalle confidenze di Caturla a Sánchez Cantón attraverso le lettere, si veda GARCÍA MONTÓN GONZÁLEZ 2019, p. 200.

analizzava, per la prima volta in maniera sistematica, i rapporti stilistici tra Zurbarán e Velázquez, concludendo che se il primo aveva attinto pochissimo dal secondo, nel maestro sivigliano non si avvertiva nessuna traccia del pittore *extremeño*⁵⁷.

Nel saggio della mostra del 1964, Caturla, riconosciuta anche da Gratiniano Nieto come uno dei pochi studiosi che conosceva a fondo il pittore, farà confluire tutte le sue pazienti ricerche. Zurbarán era barocco ma di un barocco tutto suo, sosteneva la storica dell'arte. Lo era per la sua estrema spiritualità, per il silenzio emanato dai grandi ritratti isolati, dove le figure sembrano incedere lentamente come in una processione, ma anche in quella diagonale usata nelle ultime composizioni, dove una certa morbidezza penetra nei contorni e nelle espressioni.

Il “Barroco turbulento”⁵⁸ era estraneo al pittore di Fuente de Cantos e nessuno meglio di Caturla ha saputo raccontarlo. Con una prosa fluida e avvincente ci ha restituito la storia di un artista fedele alla sua essenza semplice e profonda, la stessa che ne decretò la modernità.

⁵⁷ CATURLA 1960b.

⁵⁸ CATURLA 1964b, p. 55.

Appendice

Nota alla trascrizione dei documenti:

Si è provveduto a rispettare, nella trascrizione di tutti i documenti, criteri conservativi. Vengono indicate con (...) parole non chiaramente leggibili a causa della grafia indecifrabile o danneggiamento del testo e con [...] le parti omesse perché ritenute di scarso interesse.

1. Bozza di lettera di Gregorio Prieto a Sabino Alonso Fueyo, direttore di «Arriba», sull'apertura della Sala Zurbarán al Prado

(AMGP, Valdepeñas, GP01/11, 8-9 settembre 1964)

Muy estimado y querido Director de ARRIBA: Le ruego perdone el mucho tiempo en que no he podido enviarle ningun escrito. Con las obras y arreglos de mi Museo, no he tenido tiempo para nada, ahora que todo, gracias a Dios va bien, empezados otra vez con mi colaboración, y quiera Dios que todo lo que emprendamos tenga el exito extraordinario, como hemos logrado con esto de la Sala de Zurbarán en el Museo del Prado, hemos tenido un triunfo total. Con mi saludo mas afectuoso en su s.s.

Creo que este articulo por todo lo conseguido mereceria reproducirlo con sus dibujos que adjunto le envio, y de destacada manera, pues Zurbarán en su tricentenario, bien que se lo merece.

2. Lettera di una studentessa francese che chiede a Gratiniano Nieto, Direttore Generale di Belle Arti, informazioni sull'apertura della mostra di Zurbarán al Casón

(AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, *Zurbarán 1964-1965*, caja 82819, 25 gennaio 1964)

Garche, 25 de enero 1964

Monsieur,

Estoy estudiante en la Escuela del Museo del Louvre, y este año estudiamos la vida y las obras del pintor Francisco de Zurbarán. Yo sé que este año es el tricentenario de este pintor, y el señor Quintadilla, attaché culturel á l'ambassade de Paris, me ha dicho que hay una gran Exposición sobre Zurbarán en Madrid este año. Puede ud. Hacerme el favor de decirme que epoca será esta exposición. Una amiga y yo, desearemos ir en España por una semana para ver el más grande numero de obras de este gran pintor, pronto si es posible, porque nuestro examen está en mayo. Con muchas gracias, quedo de ud. (...) y s.s.

Madame E. Jacobsen.

3. Documento sulla concessione del credito straordinario di 2.600.000 pesetas per l'organizzazione della mostra al Casón del Buen Retiro

(AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, *Zurbarán 1964-1965*, caja 82819, 4 giugno 1964)

Memoria-Estudio sobre petición de un credito extraordinario para sufragar los gastos que se originen con motivo de la conmemoración del III Centenario de la muerte del pintor Don Francisco de Zurbarán

En el artículo segundo del Decreto de 18 de Marzo del corriente año, publicando en el B.O. del Estado el 11 de abril siguiente, se dispone que para conmemorar el III Centenario de la Muerte del Pintor Francisco de Zurbarán, se organice, dentro del corriente año, por este Ministerio, en el Casón del Retiro de Madrid, una Exposición de obras del citado pintor y que se anuncia en dos concursos para premiar respectivamente al mejor estudio monográfico y el mejor artículo periodístico que se publiquen a lo largo de 1964 sobre Zurbarán y su obra, disponiéndose en el artículo tercero de dicho Decreto, que para cuanto se relacione con la organización de los actos conmemorativos de dicho centenario, se constituye una comisión integrada por las personas que allí se indican. Pues bien, para que puedan llevarse a efecto con la dignidad y decoro que corresponde a la personalidad artística del que fue ilustre pintor Francisco de Zurbarán; para que en la Exposición que se organice en el Casón del Retiro, pueden reunirse el mayor número de obras del eximio artista, se hace necesario disponer del numerario suficiente con que atender esta clase de atenciones, y como quiera que en el Presupuesto del Estado, no se consigna cantidad alguna que pueda cubrir los gastos que con tal motivo se originan, es por lo que se solicita la concesión de un crédito extraordinario por un importe de 2.600.000 pesetas, cantidad que aunque a primera vista pudiera considerarse elevada, no lo es si se tiene en cuenta que algunas de las importantes obras de Zurbarán se encuentran en el extranjero, cuyo transporte, seguros, etc. etc. resultarán muy elevados y estudio monográfico ha de ser considerable si se quiere que ellos respondan a la altura con que ha de ser tratada la obra del fallecido pintor. Con el fin de que pueda servir de orientación para la concesión del crédito que se solicita, consignamos a continuación la forma en que habría de invertirse dicha cantidad.

- a) Para gastos de embalaje, transportes y seguros de las obras que han de figurar en la Exposición, teniendo en cuenta que algunas de ellas han de ser traídas del extranjero, edición del Catálogo, diapositivas y carteles: 1.500.000 Ptas.
- b) Para premios del estudio monográfico y artículo periodístico: 100.000.
- c) Para gastos de instalación de la Exposición, material necesario de la misma, finido eléctrico, ect.: 800.000.
- d) Para gastos del personal, técnico y de vigilancia que ha de intervenir en la Exposición: 200.000.

Total: 2.600.000 Ptas.

Madrid, 4 de junio de 1964. El Director General

4. Verbale della giuria per l'assegnazione agli studenti dei premi per i migliori lavori su Zurbarán

(AMP, Fondo Sánchez Cantón, *Congresos, Exposiciones y Actos Conmemorativos*, 49.4, 7 giugno 1965)

En Madrid a 7 de Junio de 1965, se reunieron en la Sala de Juntas del Museo del Prado, a las doce horas, los Sres. que al margen se indican y que forman parte del Jurado designado para premiar los mejores trabajos presentados por estudiantes de Enseñanza Superior, Preuniversitario, Enseñanza Media y Enseñanza primaria, a los Concursos anunciados con motivo de la Conmemoración del III Centenario de la Muerte de Zurbarán. [...] los asistentes por unanimidad, acordaron lo siguiente:

- 1) Proponer a la Superioridad que los cinco Premios de 1.000 Ptas. Cada uno, dotados por la Dirección General de Enseñanza Primaria, para las mejores crónicas que se presenten por alumnos de Enseñanza Primaria, sean concedidos a los alumnos del Grupo Escolar "Islas Filipinas" de Madrid, Da. Maria Teresa Otero, D. Carlos Mora, Da. Josefa Pérez Santofimia, D. Manuel Casillas y D. Miguel Angel Lopez, por los trabajos presentados por los mismo titulados respectivamente "Zurbarán y sus pinturas", "Exposición Zurbarán" y Exposición Francisco de Zurbarán", únicos trabajos presentados al Concurso por alumnos de Enseñanza Primaria, y aún considerando que el presentado por D. Augusto F. de Avilés Delgado es interesante, no ha podido ser tenido en cuenta por faltar a la base del Concurso, de ser presentado por el Colegio donde realiza sus estudios.
- 2) Proponer, así bien, que los dos premios de 3.000 Ptas. cada uno, dotados por Dirección General de Enseñanza Media, para las dos mejoras crónicas comentadas que se presenten por Estudiantes de Enseñanza Media (Grado Elemental y Superior), sean concedidos a D. Eduardo Madirolas Isasa y D. Juan Carlos Ramírez Llach, ambos del Colegio de Nuestra Señora del Recuerdo, de Madrid, por sus trabajos titulados "Francisco de Zurbarán" y "Zurbarán", respectivamente, cuyos trabajos han sido seleccionados de entre los 21 de esta clase, presentados al Concurso, ya que, aún cuando, el presentado por D. Arnulf J. Meyer, tiene suficiente interés, no ha podido ser tenido en cuenta por faltar a una de las bases del Concurso, que exige haber sido presentado por el Colegio donde cursa sus estudios.
- 3) Proponer, igualmente, que el premio de 5.000 Ptas. dotado, también, por la Dirección General de Enseñanza Media para el mejor trabajo que se presente al Concurso por estudiantes del Curso Preuniversitario, sobre Zurbarán y su época, sea adjudicado a D. Antonio García Lizana, alumno del Colegio de Nuestra Señora de las Mercedes de Alcalá la Real (Jaen), por su trabajo titulado "Zurbarán y su época" que ha sido seleccionado de entre los diez trabajos de esta clase presentados al Concurso.
- 4) Y por ultimo, proponer que el premio de 8.000 Ptas., dotado por la Comisión del Centenario de la Muerte de Zurbarán para el mejor trabajo que se presente por estudiantes Universitarios o de

Escuelas Superiores de Bellas Artes, sobre la Estética de Zurbarán, se adjudique a D. Mariano Anós Lafuente, alumno de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, por su trabajo “Estética de Zurbarán” y que ha sido seleccionado de entre los diez trabajos de esta clase presentados al Concurso [...]

5. Lettera di Gratiniano Nieto, Direttore di Belle Arti, al Direttore del Prado Francisco Javier Sánchez Cantón, sul prestito di opere per la mostra di Zurbarán al Casón

(AMNP, Caja 4, legajo 17.06, n. 12, 24 settembre 1964)

Mi querido amigo: Le ruego tenga la bontad de informarme de si el estado de los cuadros de Zurbarán que a continuación se detallan, permiten su desplazamiento de ese Centro para poder ser exhibidos en la Exposición que preparamos con motivo del III Centenario de la muerte de este artista:

- Retrato de Fray Diego de Deza
- Cristo con un pintor al pié de la Cruz
- Bodegón de la Colección Cambó
- La defensa de Cádiz
- Los Trabajos de Hércules.

La Exposición se celebrará en el Casón del Buen Retiro durante los meses de noviembre del presente año a enero del próximo. Con este motivo, reciba un cordial saludo de su afmo. amigo Gratiniano Nieto

6. Comunicazione di Alfonso de la Serna y Gutiérrez-Révide, Direttore Generale delle Relazioni Culturali del Ministero degli Affari Esteri, a Gratiniano Nieto, Direttore di Belle Arti, sul diniego di alcune opere richieste al Museo di Grenoble e al Museo del Louvre

(AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, *Zurbarán 1964-1965*, caja 82819, 21 gennaio 1965)

Ill.mo Señor: Con referencia a los antecedentes del caso, lamento comunicar a V.I. que el señor Embajador de España en París manifiesta a este Departamento que no ha sido posible obtener el préstamo de los cuatro Zurbaranes solicitados del Museo de Grenoble, ni los tres propiedad del Museo del Louvre, entre otras razones por la falta material de tiempo para proceder a resolver los trámites y permisos previos que requieren siempre este tipo de préstamos. Dios guarde a V.I. muchos años. El Director General, Gratiniano Nieto

7. Comunicazione dell’Arcivescovato di Siviglia alla Direzione Generale di Belle Arti in relazione ad alcuni prestiti di opere per la mostra al Casón

(AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, Zurbarán 1964-1965, caja 82819, 23 settembre 1964)

De orden del Ill.mo Señor Vicario General de este Arzobispado de Sevilla, tengo el honor de comunicar a V.E., en contestación a su acta del pasado día 15 que, dadas las garantías y condiciones que V.E. indica en su comunicación a Su Sría Ill.ma PUEDE CONTAR para la Exposición conmemorativa del III Centenario de la muerte de Zurbarán a celebrar en Madrid con los CUADROS: - “Curación milagrosa del Beato Reginaldo de Orleans” – “Entrega milagrosa del Retrato de Santo Domingo a los religiosos de Soriano” de la PARROQUIA DE SANTA MARIA MAGDALENA de Sevilla. En cuanto a los cuadros de la Iglesia de San Esteban titulados “San Pedro” y “San Pablo” no pueden ser enviados, pues dichos cuadros forman parte de un retablo, del que no pueden separarse sin destruir el mismo (por este motivo la misma Dirección de Bellas Artes desistió de llevarlo a Madrid, cuando se celebró la Exposición de cuadros de San Pablo). En cambio pueden contar con otros dos cuadros de Zurbarán, que representan a San Fernando y San Hermenegildo, que por estar sueltos pueden trasladarse fácilmente, pertenecientes a la referida Iglesia de SAN ESTEBAN, si la Dirección de la Exposición lo juzga necesario. Lo que pongo en conocimiento de V.E. a los efectos (...). Dios guarde a V.E. muchos años. Sevilla 23 de Octubre de 1964.

8. Relazione sugli interventi di restauro dei dipinti provenienti dal Monastero di Santa María de Guadalupe (Cáceres) in occasione della mostra al Casón

(IPCE, Memorias de intervención, BM 258 /1)

[...] El Instituto Central del Ministerio de Educación Nacional, cumpliendo el plan de trabajo formulado por la Dirección General de Bellas Artes, ha tratado en sus talleres veinte lienzos del Monasterio: cuatro del Coro y dieciseis de la Sacrestía. Por primera vez estos cuadros han viajado desde Extremadura a Madrid, convenientemente embalados y protegidos. Nueve se devolvieron una vez restaurados y se colocaron en sus sitios por personal especializado del Instituto. Los restantes han quedado expuestos, en su mayor parte ya tratados totalmente, en las salas del Casón, como exponente grandioso de la obra de Zurbarán. Los cuadros de Guadalupe fueron en su mayor parte observados por Rayos X, luz ultravioleta y se obtuvieron fotografías con infrarrojos y luz tangencial. De estas observaciones se derivaron datos de mucho interés para el estudio del gran pintor extremeño. Las radiografías nos han permitido observar la trama de la tela utilizada, la calidad insuperable del diseño de las formas y el estado en que se encuentra la capa pictórica, la imprimación y el soporte. Con la luz ultravioleta fue posible apreciar que no existían repintes, al menos de materia fluorescente. Esto se ha confirmado después y durante el

tratamiento. Las fotografías de la luz tangencial han delatado sin embargo que el barniz y superficie pictórica de todos los de la Sacristía estaban cuarteados (Figs. 1 y 2) estado que no se ponían de manifiesto con la luz normal. Después de estas observaciones generales se procedió a desmontar en los ocho grandes de la Sacristía las maderas que cubrían el reverso de la tela. El espacio entre ésta y las tablas estaba relleno de polvo y suciedad de siglos. Era un foco que podría ser peligroso si por humedad u otras razones se depositaban hongos o parásitos. Se juzgó conveniente, por tanto, suprimir este entablillado dejando la tela libre. Al descubrir la tela original aparecieron las primeras sorpresas agradables. En los lienzos “Tentación de Fray P. de Salamanca”, “Tentación de Fray Diego de Orgaz” y “Aparición al P. Salmerón” existen, pintadas tal vez por el propio Zurbarán, las fechas de terminación, los diseños de carteles o marcos, y restos de pintura procedentes de la limpieza de los pinceles (Fig. 3). Seguidamente se procedió al reentelado de todos ellos en bastidores nuevos, operación delicada que exigió antes un engasado de la capa pictórica para prevenir cualquier deterioro durante esta operación (Fig. 4). Cuando se concluyó el forrado, al levantar la gasa, quedaron los lienzos libres de las capas de suciedad más importantes, terminándose la limpieza posteriormente con bisturi. La reintegración de las faltas de pintura y el barnizado fueron las últimas operaciones (Fig. 5). Los cuadros del Retablo de San Jerónimo estaban también sujetos a una tabla. El proceso seguido en ellos ha sido el mismo que en los grandes. El estado de conservación era malo: el barniz estaba enranciado y la suciedad cubría por completo estas deliciosas pinturas. Ahora pueden contemplarse en toda su belleza (Figs. 6 y 7) y al figurar en la Exposición, ha constituido un motivo más de la admiración hacia la obra del genial pintor de Fuente de Cantos, altamente representado ya por los cinco de la Sacristía, tratados en el Instituto.

Arturo Díaz Martos, Secretario del Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte.

9. Lettera di Alfonso de la Serna y Gutiérrez-Répide, Direttore Generale delle Relazioni Culturali del Ministero degli Affari Esteri, a Gratiniano Nieto, Direttore di Belle Arti, sulla diffusione della notizia del Centenario di Zurbarán a livello mondiale

(AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, *Zurbarán 1964-1965*, caja 82819, 9 maggio 1964)

Ilmo. Señor: Con referencia al escrito de V.I. de 27 de abril (...) comunicarle que esta Dirección General de Relaciones Culturales ha remitido a todas nuestras Representaciones en el extranjero fotografías de obras de Zurbarán, así como una sinopsis de su vida y en breve enviará bibliografía y diapositivas sonorizadas en cinta magnetofónica, para la mayor difusión del centenario de la muerte del ilustre pintor. Se ha tenido conocimiento de que esa Dirección General ha publicado un cartel anunciando la

Exposición que de las obras del referido pintor se llevará a cabo en el Casón del Retiro de esta capital en el mes de octubre próximo y mucho agradecería a V.I. de las órdenes oportunas para que sean remitidos a esta Dirección General unos quinientos ejemplares de dicho cartel, para su difusión en todo el mundo a través de nuestras Representaciones en el extranjero. Sí, además, esta Dirección General hubiese publicado cualquier folleto u otra clase de propaganda sería muy conveniente la enviase, en cantidad suficiente, para el mencionado fin. Dios guarde a V.I. muchos años.

10. Lettera di José Pedro Sebastián de Erice, ambasciatore spagnolo a Bonn, a Fernando María Castiella y Maíz, Ministro degli Affari Esteri, sulla stampa tedesca interessata alla mostra di Zurbarán al Casón

(AGA, Fondo 110 (3), Cultura-Exposición, Zurbarán 1964-1965, caja 82819, 10 dicembre 1964)

Envío recortes prensa sobre Exposición Zurbarán, 1964

Excmo. Señor:

Tengo la honra de remitir adjunto a V.E. los siguientes artículos y noticias aparecidos en diversos órganos de la prensa alemana acerca de la Exposición de Zurbarán, presentada en el Casón del Buen Retiro de Madrid:

- 1) OTRO ZURBARÁN. La exposición de Madrid presenta su obra completa. Artículo del correponsal Werner Schulz (Frankfurter Allgemeine, de 5 de diciembre de 1964)
- 2) EL ZURBARÁN DESCONOCIDO. La primera exposición de conjunto en Madrid. Otro artículo sobre el mismo tema, publicado por el mismo correponsal (Stuttgarter Nachrichten, de 23 de noviembre de 1964)
- 3) ESPAÑA HONRA A ZURBARÁN. Madrid conmemora el tercer centenario de su muerte-Un contemporáneo de Velázquez- Noticia de la agencia de prensa dpa. (Glessener Anzeiger, de 23 de noviembre de 1964)
- 4) ESPAÑA HONRA A ZURBARÁN. La misma noticia (Oberhessische Presse, Marburgo, de 23 de noviembre de 1964)
- 5) MADRID: EL TERCER CENTENARIO DE LA MUERTE DE ZURBARÁN. Información sobre el mismo tema (Nordsee-Zeitung, Bremerhaven, de 23 de noviembre de 1964)

Dios guarde muchos años. El Embajador de España. Marqués de Bolárque.

11. Quattro lettere di María Luisa Caturla a José Ortega y Gasset, su Zurbarán
(© Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón),
C-6/40 (22 maggio 1943); C-6/42 (20 dicembre 1943); C-6/45 (14 dicembre 1944); C-6/51 (23
maggio 1951)

11a

Querido meditador,

Desde que me comunicó José su propuesta de hacer yo un Zurbarán, estoy queriendo escribirle. Mi primera reacción fue de sorpresa, casi de sobrecojimiento; ud. me creía capaz de hacer un Zurbarán!!...! Me parecía empresa muy superior a mi fuerzas, pero ud la había propuesto y procederé orientarme sobre ella. Averigué entonces que tres personas están actualmente trabajando sobre Zurbarán: Guinard, desde hace muchos años; además, Diego Angulo, (un muchacho sevillano que quiera acabar de hacer académico) y Lafuente. Sánchez Cantón me disuadió de acometer también yo ese trabajo, por lo mucho que los otros tres llevaban adelantados y el material inédito que poseen y, naturalmente, no me cederían. Ha, decía el, un libro que por fuerza tenía que quedar incompleto mientras no hubieran publicado los suyos los que están preparándolos. Me desanimé; y contesté a José que acaso convendría mucho a ud encargar el libro a Guinard o Angulo; pero José insistió en su primera proposición. Entre tanto, hablando con Lafuente, me convencí de que este no piensa dedicar ningún libro a Zurbarán; Marañón, enterado, creo por el propio Cantón, del encargo de José, al margen de unas recetas me recomendaba el otro día: escriba el Zurbarán...Y yo miro de reojo a Santa Casilda, un ancho paso junto a ella, y los botijos que donó Cambó, y pienso en el libro; y me pregunto si sería capaz de hacerlo...No lo sé; desde luego necesitaría para ello, solo para intentarlo, dos o tres años; pasarme en Guadalupe, Sevilla y Cádiz largas temporadas, y ver, en la contemplación del Artista, si se me ocurre algo que valga la pena...Estoy acabando ahora las “Épocas Inciertas”. No las reconocería ud.; de tanto que las he rehecho. Publiqué un trozo en El Español, este invierno; y gustó, y me animaron a terminarlo. Creo que estará listo en julio; Lozoya me dijo se ocuparía de editarlo. Cuando me haya quitado encima esa “vejez” me sentiré aliviada. Lafuente, hace tres o cuatro días, en conferencia del Museo del Prado, anunció el libro de ud. sobre Velázquez. Me emociona pensar en ello...entre tanto, dicen que salió el suyo, para el cual hizo ud. un prólogo, pero aquí no ha llegado ningún ejemplar. No podría usted enviar algún prestado y que se le dividirá sin falta en la primera ocasión [...].

11b

[...] En cambio el pequeño cohecho de “anonciar” mi Zurbarán en un prospecto me asustó no poco - pero:¿ que remedio me queda ahora, sino intentar el libro!? Voy a dejar a Juni, y demás trabajillos que tenía

entre mano, para dedicarme a prepararlo. A ver si quieren ayudarme Lafuente y Angulo, que tienen “cositas”. Aunque ya imagino que no es un documento más o menos lo que a ud importa, desearía recoger cuanto coloque el libro, al día? ¿Va a ser grande o chico? A charlar con ud. de todo esto quisiera ir en este proximo año..., veremos si consigo arreglarlo, y de todos modos, lo intentaré. Cuando he leído lo que escribe ud. sobre las “tapadas” me ha maravillado: ¿sabe ud que existe una “tapada” de Zurbarán, un cuadro capaz de hacer enloquecer...acaso su mejor cuadro? Solo lo conozco de fotografía, Sánchez Cantón se la dió a Marañon cuando este estaba en Paris, por si lograba averiguar su paradero con el fin de comprarla para el Prado; la tiene ahora sobre la chimenea de su despacho de consulta, pero Sánchez Cantón conserva el cliché y vaya a pedirselo para sacar copias para ud....ya verá...!!! Le confieso que luego de contemplar esa tapada toda blanca – dicen que se trata de la hija de un virrey – fue cuando por primera vez me sentí arrebatada desde la idea de “Zurbarán”...y es que el siglo XVII, cuanto más entro en el, mayor repugnancia me causa, tanto en artes como en letras. Prefiero un manierismo honrado (!) a ese “naturalismo” convencional del XVII, espiritualmente tan turbio cuando se acerca a lo religioso. Zurbarán no siempre se halla libre de todo esto. ¿Será muy terrible decirlo en el libro? Cuando S.C. me refirió a su vuelta visita y conversaciones en casa de ud., a través de su relato adivinaba yo, en secreto grandemente divertida, los pequeños entorpecimientos que la carta de ud. confirma. El volvió entusiasmado. Es admirable, me decía, como se sabe a Velázquez, y casi sin medios. Para emprender lo de Zurbarán, es una suerte que haya terminado al fin *Épocas Inciertas* cuya existencia fragmentaria me extorbaba para trabajar en otra cosa. Están entregados en el Consejo Superior de Investigación, que saldrá, creo, en primavera, pero, que apuro pensar que he de poner un ejemplar en mano de ud.! Acabo de hablar por telefono con José! Me dice que va el 1º de año a Lisboa, si la consigo a tiempo, le traerá la tapada; y algun folleto sobre Velázquez que puede servirle. Pero me dice ud. que este descansa hace unos meses y me habla de otro trabajo para el cual necesita ud. mucha salud...Yo se le deseo y todo bien para ud. y los suyos, en este 1944, de todo corazón. Le envío mi viejo cariño, y una infinita gratitud más nueva.

11c

[...] Quisiera también hablarle un poco de Zurbarán. Estuve el mes pasado en Sevilla y Cádiz y de esa excursión a través de Zurbarán salió encajado el libro. Cambiado de lugares cronológicos dos grandes cuadros del Museo de Sevilla. San Hugo en el Refectorio y San Bruno, ante el Papa Urbano II- y antepuestos a todo lo demás (salvo la Virgencita primerita) se consigue una trayectoria clarísima. Es un secreto que le confío. No sabe ud. como anda aquí todo el mundo tras Zurbarán desde que saben que ud. me lo ha encargado. Y no porque yo se lo cuenta a nadie, sino porque salió la noticia en todos los periodicos la primavera pasada. Creo que esto influyó también en la decisión repentina del Consejo de

sacar edición de las *Épocas inciertas*, tomado por aquellos días. Pero, sobre todo, andan por ahí tan deseos de decir cada cual poquito que supe o crea saber de Zurbarán, que yo no cuento ni a mi sombra lo que voy pensando o hallando sobre el y no por falta de generosidad, sino porque he prometido a ud. hacer el libro; y debo poner de mi parte cuanto pueda para que salga bien. Por desgracia, encuentro mucha dificultad, como siempre, para redactarlo y espero al fin lograr decir lo que quisiera, pero no estoy muy segura de ello. Lo que desearía me dicese ud. es la extensión aproximada que debe tener el libro; y si voy bien fijandome, sobre todo, en la esencia humilde de Zurbarán a través de la artística, puesto que es para una Biblioteca “Conomiento del Hombre”...no pienso, como en cambio sí nuestro amigo Sánchez Cánton en el folleto bastante extenso que acaba de publicar, titulado “La sensibilidad (!) de Zurbarán” que merezca ser nombrado, ni con Velázquez y con Goya, el que esté ahora “de moda”, no pienso necesariamente que su puesto esté entre los “Dioses mayores” de la pintura española como afirma ese folleto. Dígame por favor, si no quedará ud. disgustado al verle menos renombrado. Sigo buscando la partida de defunción, el testamento y las cartas de Palacio que permiten asegurar lo que yo sospecho que las fuerzas de Hercules no son suyas: me avisaron de Simancas que había allí legajos de obras y bosques cuentos de tesorería, y fui a Valladolid, y les ví todos, a pesar que eran muchísimas, en una semana, las perdidas cuentas del Buen Retiro. Allí estaba todo lo gastado en la obra, desde el primer ladrillo hasta el alpiste para los pajaritos, pero no había cuentas de pintura -sin duda la pagaban de otros fondos. Sigo buscando: en el Archivo de Palacio encuentro bastante resistencia porque, según parece, (...) tiene reservadas noticias importantes sobre el pintor y teme que yo las halle. como ve ud., no encuentro grandes facilidades pero me hago la desentendida y sigo adelante. Por las tardes trabajo en Protocolos, por ver si encuentro allí el testamento; y en los archivos parroquiales de Madrid no encontré la partida de defunción, conseguí que anunciaran en el Boletín del Obispado, por sí la halla alguien parroco de la provincia. Zurbarán debió morir bastante olvidado, y acaso pintando en provincia, porque en Madrid agradaba otra clase de pintura [...]

11d

Querido meditador, José Gudiol del Institut Amatller me ha comunicado que va a publicar un libro de divulgación sobre Zurbarán, con breve texto y gran cantidad de espléndidas ilustraciones. Me ofrece que yo misma sea quien ministre el texto, pero si no acepto, lo escribirá otro, utilizando lo que hasta ahora he investigado yo. Me gustaría aceptar. Podría aprovechar para ello las conferencias sobre Zurbarán que he dado en Chicago y Harvard, es decir que tengo ya, poco descubriendo, el trabajo hecho. El libro definitivo, en cambio, no está listo. Necesito ir a Milan a ver con todo detenimiento la Mostra di Caravaggio y pienso hacerlo próximamente; pero además he de pasar en Sevilla más meses, para buscar

allí cierta documentación sin la cual no quisiera de ningún modo publicar el Libro mío (...) como usted me encargó este, no aceptaré la oferta de Gudiol sin que me diga ud. si puedo hacerlo o no, y le ruego contestar lo antes posible por teléfono, quizá a través de su hijo José. La vieja amiga María Luisa.

Bibliografia

ALARES LOPEZ 2017

G. Alares Lopez, *Políticas del pasado en la España franquista (1939-1964)*, Madrid, 2017.

ALBERTI 1953

R. Alberti, *A la pintura*, Buenos Aires 1953 (poi Madrid 1989).

ALTARRIBA, BUJ, CAMPOS 2014

A. Altarriba, S. Buj, R. Campos [et al.], *Los intelectuales y la dictadura franquista: cultura y poder en España de 1939 a 1975*, Madrid 2014.

ANDURA VARELA 2000

F. Andura Varela, *Calderón en la escena española, 1900-2000*, in J.M. Díez Borque, A. Peláez Martín (a cura di), *Calderón en escena: siglo XX*, Madrid 2000, pp. 123-156.

ARANGUREN 1937

J.L. Aranguren, *El arte de la España nueva*, in «Vértice», (Ottobre) 1937, 5.

ARBUSTI 2020

I. Arbusti, *Miti, simboli e linguaggi del franchismo*, Chieti 2020.

AREAN 1965

C.A. Arean, *Zurbarán*, in «Arbor», LX, 1965, 231, pp. 117-122.

Arte de épocas inciertas 2021

Arte de épocas inciertas, mostra virtuale, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 5 marzo -27 giugno 2021, <https://www.artedeepocasinciertas.com/> (22 giugno 2023).

Atín Aya 2013

Atín Aya, a cura di M. Aya, Madrid 2013.

AZORÍN 1941

Azorín (pseud. di J. A. Trinidad Martínez Ruiz), *Ignacio Zuloaga*, in «Vértice», 1941, 45.

BARBÁCHANO 1988-1989

C. Barbáchano Gracia, *Tres miradas cinematográficas sobre Francisco de Zurbarán*, in «Los Cuadernos del Norte. Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias», X, 1988-1989, 52, pp. 84-87.

BARREIRO LÓPEZ 2014

P. Barreiro López, *Reinterpreting the Past. The Baroque Phantom during Francoism*, in «Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America», XCI, 2014, 5, pp. 715-734.

BARREIRO LÓPEZ 2023

P. Barreiro López, *Compagnons de lute. Avant-garde et critique d'art en Espagne pendant le franquisme*, Paris 2023.

BASILIO 2002

M. Basilio, *Genealogies for a New State: Painting and Propaganda in Franco's Spain, 1936–1940*, in «Discourse», XXIV, 2002, 3, pp. 67–94.

BENÉITEZ ANDRÉS, HERNÁNDEZ SÁNCHEZ 2022

R. Benéitez Andrés, D. Hernández Sánchez, *Confidencias estéticas. Sobre María Luisa Caturla y José Ortega y Gasset*, in *Mujer y filosofía en el mundo iberoamericano*, a cura di R. Albares Albares, D. Hernández Sánchez, J. L. Mora García [et al.], Salamanca 2022, pp. 333-340.

BENEYTO PÉREZ 1940

J. Beneyto Pérez, *Genio y figura del Movimiento*, Madrid 1940.

BERMEJO 1963

E. Bermejo, *La creación del Instituto Central de Restauración y Conservación*, in «Archivo Español de Arte», 1963, 36, pp. 87-88.

BOLAÑOS 2021

M. Bolaños, "Presentación", in María Luisa Caturla, *Arte de épocas inciertas*, ed. científica a cura di M. Bolaños, Valladolid 2021, pp. 7-12.

BRENDAN, COUGHLAN 1954

G. Brendan, P. Coughlan, *The Talk on Town (Interview with María Luisa Caturla)*, in «The New Yorker», 10 aprile 1954, p. 26.

BROWN 1964

J. Brown, *Zurbaran's claims to fame*, in «American Art News», gennaio 1965, pp. 31-33, 65-66.

BRUQUETAS GALÁN 2021

R. Bruquetas Galán, *Paul Coremans y el Instituto Central de Conservación y Restauración. Informe de la Unesco 1963*, in «Pátina» (numero dedicato al Cincuentenario de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales), 2021, 22, pp. 47-73.

BRUQUETAS GALÁN, ANTELO, GÓMEZ 2011

R. Bruquetas Galán, T. Antelo, M. Gómez [et al.], *La Série Jerónima de Zurbarán en el Monasterio de Guadalupe (Cáceres). Estudio de sus Restauraciones*, in *ICOM Committee for Conservation 16th Triennial Meeting* (atti del convegno, Lisbona, 19-23 settembre 2011), Lisbon 2011, pp. 1-9.

CABAÑAS BRAVO 1991

M. Cabañas Bravo, *El ideal del Siglo de Oro español en la política artística de postguerra y su crisis hacia 1950: notas aproximadas para una interpretación*, in *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de arte*, Madrid 1991, pp. 441-449.

CABAÑAS BRAVO 1996

M. Cabañas Bravo, *La política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid 1996.

CABANILLAS CASA FRANCA 2007-2008

Á. Cabanillas Casafranca, *Las mujeres y la crítica de arte en España (1875-1936)*, in «Espacio, Tiempo y Forma», serie VII, 2007-2008, 20-21, pp. 363-389.

CALVO 2024

B. Calvo, *La fortuna de la pintura barroca comisionada por el VI conde de Monterrey, durante el siglo XX. Dos espacios, dos consideraciones*, Torino 2024.

CALVO SERRALER 2015

F. Calvo Serraler, *Un hito excepcional*, in «El País», 5 giugno 2015.

CAMÓN AZNAR 1964

J. Camón Aznar, *Evocación de Zurbarán*, in «ABC», 17 novembre 1964.

CAMÓN AZNAR 1965

J. Camón Aznar, *Modernidad de Zurbarán*, in «Goya», 1965, 64-65, pp. 306-311.

CANOVAS DEL CASTILLO 1984

J.A. Canovas del Castillo, *Luisa Caturla en el recuerdo*, in «ABC», 31 agosto 1984.

CARRASCO 2024

M. Carrasco, *Manuel Salinas, el pintor abstracto nacido del Barroco*, in «ABC», 8 maggio 2024.

CARRILLO CASTILLO 2009

J. Carillo Castillo, *Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo*, in «Identidades Periféricas», I, 2009, *Arte y Políticas de Identidad*, pp. 1-22.

CASCALES Y MUÑOZ 1905

J. Cascales y Muñoz, *Francisco de Zurbarán y la exposición de sus cuadros*, in «La España Moderna», 1905, p. 21.

CASINI 2019

G. Casini, *Morandi y la tradición del bodegón*, in *Una mirada atrás. Giorgio Morandi y los Maestros Antiguos*, a cura di P. Joos in collaborazione con G. Casini e la consulenza di V. Greene (catalogo della mostra, Bilbao, Guggenheim Museum, 12 aprile – 6 ottobre 2019), Bilbao 2019, pp. 90-97.

CASTRO 1964

C. Castro, *Zurbarán, pintor de libros*, in «La Vanguardia Española», 30 dicembre 1964.

Catalogo de la Exposición Homenaje a Zurbarán 1964

Catalogo de la Exposición Homenaje a Zurbarán en el III Centenario de su muerte, Sevilla 1964.

CATURLA 1943

M. L. Caturla, *Arte de épocas inciertas*, in «El Español», 5-9 gennaio 1943.

CEJADOR AMBROJ 2022

M.A. Cejador Ambroj, *Museografía e identidad: arquitecturas para exponer una imagen renovada de España (1940-1965)*, Tesi di dottorato, Università di Saragozza, 2022.

CHERRY 1995

P. Cherry, *Reviewed Work(s): Francisco de Zurbarán by María Luisa Caturla and Odile Delenda*, in «The Burlington Magazine», CXXXVII, 1995, 1110, pp. 627-628.

COLORADO CASTELLARY 1991

A. Colorado Castellary, *El Museo del Prado y la Guerra Civil: Figueras-Ginebra, 1939*, Madrid, 1991.

DALÍ 1951

S. Dalí, *Genio y figura de la pintura española*, in G. Marañón (a cura di), *El alma de España*, Madrid 1951, pp. 54-57.

DALÍ 1980

S. Dalí, *La rivoluzione paranoico-critica. L'arcangelismo scientifico*, introduzione di P. Schmitt, traduzione di M. Manghi e L. Xella, Milano 1980 (ed. Orig. *Oui. La revolution paranoïaque-critique. L'archangelisme scientifique*, Paris 1979).

DE BUSTOS Y FIGUEROA 1978

T. De Bustos y Figueroa, *Un homenaje a María Luisa Caturla*, in «ABC», 3 novembre 1978.

DE HARO GARCÍA 2016

N. de Haro García, *Banal art history. Baroque, modernization and official cinematography in Franco's Spain*, in «Journal of Art Historiography», 2016, 15, pp. 1-25.

DE HARO GARCÍA 2017

N. de Haro García, *Velázquez y lo velazqueño en las producciones de NO-DO*, in M. Cabañas, W. Rincón (a cura di), *Imaginarios en conflicto: lo español en los siglos XIX y XX* (atti delle Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, 14-16 settembre 2016), Madrid 2017, pp. 291-306.

DE LUCENA 1964

A. De Lucena, *Zurbarán no seu III Centenário*, in «Diário de notícias», 29 ottobre 1964.

DE PANTORBA 1950

B. de Pantorba, *Guía del Museo del Prado. Estudio histórico y crítico*, Madrid, 1950.

DE PANTORBA 1964

B. de Pantorba, *Zurbarán en el Museo del Prado*, in «Mundo Hispánico», XVII, 1964, 197, pp. 21-28.

DE SALAS BOSCH 1956

X. de Salas Bosch, *Zurbaran. Study and Catalogue of the Exhibition Held in Granada in June 1953 by María Luisa Caturla*, in «The Burlington Magazine», XCVIII, 1956, 635, pp. 58-59.

DE SALAS BOSCH 1964

X. de Salas Bosch, *Proyección en Europa*, in «Mundo Hispánico», XVII, 1964, 197, pp. 29-38.

DEL PUPPO 2013

A. Del Puppo, *Qualche caso nella moderna fortuna visiva di Zurbarán*, in *Zurbarán (1598-1664)*, a cura di I. Cano (catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 febbraio 2013 - 6 gennaio 2014), Ferrara 2013, pp. 99-111.

DELENDÁ 2003

O. Delenda, *Zurbarán y la crítica francesa de arte en el siglo XIX*, in *El arte español fuera de España* (atti delle XI Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, 18-22 novembre 2002), Madrid 2003, pp. 513-530.

DELENDÁ 2009

O. Delenda, *Francisco de Zurbarán 1598-1664*, Madrid 2009.

DELENDÁ [S.D.]

O. Delenda, *Zurbarán en el III centenario de su muerte* (exposición 1964), in Enciclopedia Museo Nacional del Prado (<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/zurbaran-en-el-iii-centenario-de-su-muerte/559ca827-144b-4659-8540-515b107adfa6>).

DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA 1988

L. Delgado Gómez-Escalonilla, *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica: 1939-1953*, Madrid 1988.

DÍAZ SÁNCHEZ 2013

J. Díaz Sánchez, *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid 2013.

DÍAZ SÁNCHEZ, LLORENTE HERNÁNDEZ 2004

J. Díaz Sánchez, Á. Llorente Hernández, *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid 2004.

DÍEZ CRESPO 1963

M. Díez Crespo, *Sevilla desde Madrid ante el Centenario*, in «ABC de Sevilla», 26 ottobre 1963.

El defecte barroc 2010

El defecte barroc. Polítiques de la imatge hispàica (catalogo della mostra, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 9 novembre 2010 - 27 febbraio 2011, Barcelona 2010; catalogo anche online, https://www.soymenos.net/el_d_efecto_barroco.pdf, 23 maggio 2023), Barcelona 2010.

Exposición Zurbarán 1953

Exposición Zurbarán, acompañada de 8 cuadros de Fr. J. Sánchez Cotán, a cura di M.L. Caturla, F.J. Sánchez Cantón, E. Orozco Díaz [et al.] (catalogo della mostra, Granada, Palacio de Carlos V, giugno 1953), Madrid 1953.

FEIJÓO 2018

L. Feijóo, *De lo fotográfico en lo barroco*, in *InvestigArt*, <https://www.investigart.com/2018/11/30/de-lo-fotografico-en-lo-barroco/> (20.12.2023).

FLORES 2005

A. Flores, *Entrevista a Consuelo Sanz-Pastor Fernández de Piérola*, in «Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales», 2005, 1, pp. 182-193.

FÓRMICA 1958

M. Fórmica, *La señora Doña María Luisa Caturla, investigadora*, in «ABC Blanco y Negro», 7 giugno 1958, pp. 92-93.

FÓRMICA 1968

M. Fórmica, *Doña María Luisa Caturla. La Gran Cruz del Mérito de Alfonso X el Sabio y la Academia de Bellas Artes*, in «ABC», 24 marzo 1968.

FURIÓ 2016

M.J. Furió, *Atín Aya, más que marismas*, in «Rinconete . Centro Virtual Cervantes», 6 ottobre 2016.

GÁLLEGO 1965

J. Gállego, *El color en Zurbarán*, in «Goya», 64-65, pp. 296-305.

GARCÍA CALERO 2018

J. García Calero, *Francisco Franco, el retrato más problemático e inaccesible de Ignacio Zuloaga*, in «ABC Cultura», 23 novembre 2018 (https://www.abc.es/cultura/abci-francisco-franco-retrato-mas-problematico-inaccesible-ignacio-zuloaga-201811230815_noticia.html).

GARCÍA-LUENGO MANCHADO 2018

J. García-Luengo Manchado, *La Orden de Santo Domingo como experiencia estética en el arte del siglo XX: Gregorio Prieto*, in *Los dominicos españoles e iberoamericanos y la traducción. Vol. 3: Traducción intersemiótica y artística*, a cura di A. Bueno García, Granada 2018, pp. 1319-1331.

GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ 2016

P. García-Montón González, *Lo tenebroso está de moda. El Museo del Prado y las exposiciones del barroco italiano (1951-1968)*, in «Ars Longa. Cuadernos de Arte», 2016, 25, pp. 339-357.

GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ 2019

P. García-Montón González, *Qué hace una chica como tú en un sitio como este. María Luisa Caturla entre Zurbaranes*, in «Arenal. Revista De Historia De Mujeres», vol. 26, n. 1, 2019, pp. 185-220.

GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ 2020

P. García-Montón González, *Los escombros de Clío. Franquismo e Historia del Arte*, in «Revista de historia Jerónimo Zurita», 2020, 96, pp. 151-178.

GAYA NUÑO 1948

J.A. Gaya Nuno, *Zurbarán*, Barcelona 1948.

GAYA NUÑO 1961

J.A. Gaya Nuño, *La exposición de Goya en el Casón*, in «Blanco y Negro», 7 ottobre 1961.

GAYA NUÑO 1963-1966

J.A. Gaya Nuño, *Bibliografía crítica y antológica de Zurbarán*, in «Arte Español», XXV, 1963-1966, 1, pp.18-68.

GAYA NUÑO 1964

J.A. Gaya Nuño, *Zurbarán a la vista*, in «Blanco y Negro», 26 dicembre 1964, pp. 71-88.

GAYA NUÑO 1969

J.A. Gaya Nuño, *Historia del Museo del Prado: 1819-1969*, Madrid 1969.

GAYA NUÑO 1975

J.A. Gaya Nuño, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid 1975.

GIMÉNEZ CABALLERO 1927

E. Giménez Caballero, *Los toros, las castañuelas y la Virgen (1927)*, in *Casticismo, Nacionalismo y Vanguardia*, Antología (1927-1935), a cura di J.-C. Mainer, Madrid 2005.

GIMÉNEZ CABALLERO 1935

E. Giménez Caballero, *Arte y Estado*, Madrid 1935.

Giorgio Morandi 2012

Giorgio Morandi, a cura di M.C. Bandera, M. Francioli (catalogo della mostra, Lugano, Museo d'Arte della Città di Lugano, 10 marzo – 1 luglio 2012), Cinisello Balsamo 2012.

Giorgio Morandi Roberto Longhi 2014

Giorgio Morandi Roberto Longhi. Opere Lettere Scritti, a cura di M.C. Bandera, Firenze 2014.

Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini-Bonacossi 1930

Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini-Bonacossi, a cura di R. Longhi, A. L. Mayer (catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, maggio-luglio 1930), Roma 1930.

GÓMEZ-BLESA 2019

M. Gómez-Blesa, *Modernas y vanguardistas. Las mujeres-faro en la Edad de Plata*, Madrid 2019.

GÓMEZ MORENO 1953

M.E. Gómez Moreno, *La exposición de Zurbarán en Granada*, in «Archivo Español de Arte», XXVI, 1953, 104, pp. 356-357.

GONZÁLEZ GARCÍA 1987

Á. González García, *Recepción del concepto de vanguardia en España*, in *Lo viejo y lo nuevo en el arte español contemporáneo. Influencias foráneas y manifestaciones autóctonas (1880-1980)*, a cura di F. Español Bertrán, J. Yarza

Luaces (atti del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcellona, 29 ottobre - 3 novembre 1984), Barcelona 1987, pp. 378-394.

GONZÁLEZ RUIZ 2018

J. González Ruiz, *La iconografía del silencio impuesto. El lenguaje de José Caballero*, in «El Pájaro de Benín», 2018, 3, pp. 92-113.

GONZÁLEZ VALCÁRCEL 1959

J.M. González Valcárcel, *Exposición de Carlos V y su ambiente en Toledo*, in «Arquitectura», 1959, 1, pp. 45-48.

GUDIOL 1965

J. Gudiol, *Francisco de Zurbarán en Madrid*, in «The Burlington Magazine», CVII, 1965, 744, pp. 148, 150-151.

GUINARD 1960

P. Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Parigi 1960.

GUINARD 1965

P. Guinard, *Zurbarán, pintor de paisajes?*, in «Goya», 1965, 64-65, pp. 206-213.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ 2017

L. Hernández González, *Un genio desfigurado: Calderón de la Barca durante el Franquismo*, in «Anuario Calderoniano», 2017, 2, pp. 31-46.

JÁCOME GONZÁLEZ 2019

S. Jácome González, *Historias donde no hay más que hombres. María Luisa Caturla y José Ortega y Gasset*, in «Lecturas de nuestro tiempo», 2019, 4, pp.79-90.

JÁCOME GONZÁLEZ 2024

S. Jácome González, *María Luisa Caturla: vida y obra en épocas de incertidumbre*, Tesi di dottorato, Dipartimento di Filosofia, Logica ed Estetica, Università di Salamanca.

La Colección Longhi 1998

La Colección Longhi. Pasión por la pintura (catalogo della mostra, Madrid, 15 ottobre 1998 -7 gennaio 1999; Oviedo, 15 gennaio – 28 febbraio 1999), Madrid 1998.

LAFUENTE FERRARI 1950

E. Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, San Sebastián 1950.

LE CORRE-CARRASCO 2022

M. Le Corre-Carrasco, *Manipulación y abismación de la emblemática en Equipo Crónica (España, 1964-1981)*, in «Nierika», XI, 2022, 21, pp. 102-142.

LLORENTE HERNÁNDEZ 2002

Á. Llorente Hernández, *La construcción de un mito. La imagen de Franco en las artes plásticas en el primer franquismo (1936-1945)*, in «Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen», 42-43, 1, 2002, pp. 46-75

LONGHI 1918

R. Longhi, *Bollettino bibliografico* [recensione a M. Marangoni, *Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di "natura morta"*, Firenze 1917 (estratto dalla «Rivista d'Arte», 1917)], in «L'Arte», pp. 239-240.

LONGHI 1961

R. Longhi, *Edizione delle opere complete. Vol. I: Scritti giovanili 1912–1922*, vol. I, Firenze 1961.

LONGHI 1984

R. Longhi, *Edizione delle opere complete. Vol. XIV: Scritti sull'Otto e Novecento*, Firenze 1984.

MARTÍNEZ COUSINOU 2010

P. Martínez, *Notas para un abecedario sobre Atín Aya*, in *Paisanos. Atín Aya* (catalogo della mostra, Siviglia, Fundación Cajasol, 2010), Sevilla 2010, pp. 79-89.

MARZO 2010^a

J.L. Marzo, *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*, Madrid 2010.

MARZO 2010^b

J.L. Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, Murcia 2010.

MAYER 1926

A.L. Mayer, *A still life by Zurbarán*, in «Burlington Magazine», 1926, p. 55.

MERINO 1964

J. Merino, *El público ante la exposición de Zurbarán*, in «Arriba», 22 novembre 1964.

MICHONNEAU, NÚÑEZ, XOSÉ 2014

S. Michonneau, S. Núñez, M. Xosé, *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid 2014.

MOLEÓN GAVILANES 1996

P. Moleón Gavilanes, *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*, Madrid 1996.

MOLINS 2012

P. Molins, *La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil*, in «Desacuerdos: sobre arte, políticas y esferas públicas en el Estado español», 2012, 7, pp. 64-145.

MOLINS 2017

P. Molins, *María Luisa Caturla, Historia, invención y autoría*, conferencia tenuta alla Biblioteca Nacional de España, Madrid, 10 ottobre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=5GY2EAafW5I> (20 maggio 2023).

MONTANARI 2019

T. Montanari, *L'ora d'arte*, Torino 2019

MONTEJO PALACIOS 2021

E. Montejo Palacios, *Re-enfocando el Barroco. Lenguaje visual y reinterpretaciones estéticas en la fotografía*, in *Identidades y redes culturales* (Atti del V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano, Granada, 2021), Granada 2021, pp. 817-824.

MOZZATI 2021

T. Mozzati, *El Casón del Buen Retiro y la exposición centenaria de Alonso Berruguete en 1961: cultura y propaganda entre España, Europa y América Latina*, in «Archivo Español De Arte», XCIV, 2021, 357, pp. 281-296.

MUNTAÑOLA 1965

J. Muntañola, *El color de mi cristal*, in «La Vanguardia Española», 7 marzo 1965, p. 30.

NAVARRETE PRIETO 2013

B. Navarrete Prieto, *Santas de Zurbarán: devoción y persuasión*, in *Santas de Zurbarán: devoción y persuasión*, a cura di B. Navarrete Prieto (catalogo della mostra, Siviglia, Espacio Santa Clara de Sevilla, 3 maggio- 20 luglio 2013), Siviglia 2013.

NAVARRO 1965

L. Navarro, *Morandi y Zurbarán*, in «Boletín Cultural y Bibliográfico», VIII, 1965, 1, pp. 102-104.

NAVARRO LEDESMA 1905

F. Navarro Ledesma, *La exposición Zurbarán*, in «Blanco y Negro», XV, 1905, 734.

Novecento sedotto 2010

Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre, a cura di A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini (catalogo della mostra, Firenze, Museo Annigoni Villa Bardini, 16 dicembre 2010 – 1 maggio 2011), Firenze 2010.

ORDIERES DÍEZ 2019

I. Ordieres Díez, *Las primeras estudiosas españolas de la Historia del Arte*, in A. Torija López, I. Baquedano Beltrán (a cura di), *Tejiendo Pasado. Patrimonio cultural y profesión en género femenino*, Madrid 2019, pp. 151-179.

ORTEGA 1983

S. Ortega, *José Ortega y Gasset 1885-1955. Imágenes de una vida*, Madrid 1983.

Paisanos. Atín Aya 2010

Paisanos. Atín Aya (catalogo della mostra, Siviglia, Fundación Cajasol, 2010), Sevilla 2010.

PAN 2020

J.M. Pan, *El Pazo de Meirás ya es público*, in «La Voz de Galicia», 10 dicembre 2020.

PAREDES HERRERA 1965

C. Paredes Herrera, *Nueva Guía del Museo del Prado*. Madrid 1965

PARRA, SALAS, BRUQUETAS GALÁN 1994

E. Parra, R. Salas, R. Bruquetas Galán [et al.], *La conservación de dos pinturas de Zurbarán de la capilla de San Jerónimo del Real Monasterio de Guadalupe*, in *X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* (atti del congresso, Cuenca, 29 settembre – 2 ottobre 1994), Madrid 1994, pp. 445-453.

PEMÁN 1922

C. Pemán, *La nueva sala de Zurbarán*, in «Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz», V, 1922, 6, pp. 56-58.

PEMÁN 1953

C. Pemán, *La exposición Zurbarán, de Granada*, in «Arte Español», XIX, 1953, 3, pp. 10-14.

PEMÁN 1961

C. Pemán, *Zurbarán en la hora actual*, in «Revista de Estudios Extremeños», XVII, 1961, 2-3, pp. 271-284.

PEMÁN 1965

C. Pemán, *La exposición homenaje a Zurbarán en el Museo de Sevilla*, in «Goya», 1965, 64-65, pp. 312-315.

PÉREZ-NIEVAS 2023

F. Pérez-Nievas, *La maestría, el silencio y el "feísmo desasosegante" de la obra del fotógrafo Atín Aya llegan a Tudela*, in «Noticias de Navarra», 22 giugno 2023.

PORTÚS 1998

J. Portús, *La idea nacional en la historiografía artística de postguerra española*, in R. Huertas, C. Ortiz (a cura di), *Ciencia y Fascismo*, Madrid 1998, pp. 181-192.

PORTÚS 2012

J. Portús, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid 2012.

PORTÚS 2018

J. Portús, *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*, Madrid 2018.

PORTÚS, LUZÓN NOGUÉ 1994

J. Portús, J.M. Luzón Nogué, *Museo del Prado, memoria escrita, 1819-1994*, Madrid 1994.

PORTÚS, VEGA 2004

J. Portús, J. Vega, *Cossío, Lafuente, Gaya Nuño. El descubrimiento del arte español. Tres apasionados maestros*, Madrid 2004.

PORTÚS PÉREZ 2003

J. Portús Pérez, *La colección de pintura española en el Museo del Prado*, Madrid 2003.

PRIETO 1950

G. Prieto, *Homenaje a Zurbarán, en desagravio*, in «Arriba», 18 ottobre 1950.

PRIETO 1960

G. Prieto, *Carta a Francisco de Zurbarán*, in «Arriba», 30 ottobre 1960.

PRIETO 1961

G. Prieto, *Líneas sobre la vida de Zurbarán en homenaje y desagravio*, in «Revista de Estudios Extremeños», XVII, 1961, 2-3, pp. 349-362.

PRIETO 1964^a

G. Prieto, *A toda prisa y corriendo. Carta para Francisco de Zurbarán*, in «Guadalupe», XLVII, 1964, 551.

PRIETO 1964^b

G. Prieto, *Desagravio a Zurbarán*, in «El Eco de Canarias», 16 agosto 1964.

PRIETO 1964^c

G. Prieto, *El pintor mas a la última moda*, in «Arriba», 19 noviembre 1964.

QUERCI 2014

E. Querci, *Tra Parigi, Venezia e Roma: Zuloaga, i pittori spagnoli e l'Italia*, tesi di dottorato, Universidad Complutense de Madrid, 2014.

RIAÑO 2019

P.H. Riaño, *El tabú de la alianza Zuloaga y Franco, al descubierto*, in «El País», 18 ottobre 2019.

RODRIGO, RODRIGO MARTÍN, NUÑES GÓMEZ 2018

L. Rodrigo, I. Rodrigo Martín, P. Nuñez Gómez, *Propaganda y educación. Estudio de la propaganda en la historia educativa española (1900-1975)*, in «Etic@net. Revista Científica Electrónica de Educación y Comunicación en la Sociedad del Conocimiento», XVIII, 2018, 1, pp. 133-172.

[S.A.] 1905

[S.A.], *La exposición de Zurbarán*, in «Blanco y Negro», 27 maggio 1905, p. 13.

[S.A.] 1955

[S.A.], *New Yorker habla de esta española*, in «Noticias de Actualidad», VII, 1955, 4, p. 6.

[S.A.] 1962

[S.A.], *Zurbarán a la vista*, in «El Alcázar», 6 febbraio 1962.

[S.A.] 1964

[S.A.], *Deux peintures de Zurbarán appartenant au Musée Fabre sont exposée a Madrid*, in «Midi Libre», 19 novembre 1964.

[S.A.] 1964^a

[S.A.], *Nuevas salas en el Prado*, in «ABC», 22 novembre 1964, p. 55.

SAMPER 1965

P. Samper, *Zurbarán, III Centenario*, in «Mundo Hispánico», pp. 32-37.

SÁNCHEZ 2021

D.V. Sánchez, *Isabel la Católica en la memoria histórica franquista, “Fundadora de España” y modelo de feminidad para la mujer del franquismo*, in *XIII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, a cura di M. Cabrera Espinosa, J. A. López Cordero, Jaén, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano, 15-31 ottobre 2021, Jaén 2021, pp. 573-590.

SÁNCHEZ CANTÓN 1942

F.J. Sánchez Cantón, *El donativo de Cambó al Museo del Prado*, in «Arte Español», XIV, 1942, pp. 7-14.

SÁNCHEZ CANTÓN 1944

F.J. Sánchez Cantón, *La sensibilidad de Zurbarán*, Granada 1944.

SÁNCHEZ CANTÓN 1954

F.J. Sánchez Cantón, *Las adquisiciones del Museo del Prado en los años 1952 y 1953*, in «Archivo Español de Arte», XXVII, 1954, 105, pp. 1-14.

SÁNCHEZ CANTÓN 1967

F.J. Sánchez Cantón, *Guía completa del Museo del Prado, Madrid*, Madrid 1967.

SÁNCHEZ DE PALACIOS 1964

M. Sánchez de Palacios, *Un cuadro desconocido de Zurbarán*, in «ABC», 5 luglio 1964.

SEBASTIÁN Y BANDARÁN 1935

J. Sebastián y Bandarán, *La nueva sala de Zurbarán en el Museo de Sevilla*, in «Boletín de Bellas Artes», 1935, 2, pp. 75-79.

SORIA 1953

M. Soria, *The paintings of Zurbarán*, London 1953.

TERRASA 1999

J. Terrasa, *Les citations picturales dans Viridiana, de Luis Buñuel*, in «Cahiers d'Études Romanes – Revue du CAER» [online] II, 1999, <http://journals.openedition.org/etudesromanes/3372> (27 dicembre 2023).

THORÉ 1835

T. Thoré, *Zurbaran, dit le Caravage espagnol*, in «L'Artiste», 1835, 9, pp. 325-326.

TOVAGLIERI 2022

T. Tovaglieri, *I Contini Bonacossi e l'arte barocca*, Torino 2022.

ÚBEDA DE LOS COBOS 2008

A. Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*, Madrid 2008.

VÁZQUEZ RAMIL, PORTO UCHA ANXO 2018

R. Vázquez Ramil, S. Porto Ucha Anxo, *Desde el castillo interior. Cartas de María de Maeztu a María Martos de Baeza*, in «Historia de la Educación», 2018, 37, pp. 417-443.

VEGA 2018

J. Vega, *Franco, sus retratos y los años cuarenta: revisar el archivo visual*, in «Hispanic Research Journal – Iberian and Latin American Studies», XIX, 2018, 5, pp. 513-536.

VINCENT-CASSY 2022

C. Vincent-Cassy, *Zurbarán y la pintura española. Una mirada desde la hispanomanía francesa*, in *Antes y después de Antonio Palomino. Historiografía artística e identidad nacional*, a cura di J. Riello, F. Marías, Madrid 2022, pp. 363-387.

VINIEGRA 1905

S. Viniegra, *Catálogo oficial ilustrado de la exposición de las obras de Francisco de Zurbarán*, Madrid 1905.

VIVANCO 1940

L.F. Vivanco, *El arte humano*, in «Escorial», 1940, 1, pp. 141-151.

ZAMBRANO 1965

M. Zambrano, *Francisco de Zurbarán*, in «Educación», 1965, 15, pp. 90-94.

ZAMBRANO 2013

M. Zambrano, *Dire luce*, Milano 2013.

Zurbarán 1953

Exposición Zurbarán, acompañada de 8 cuadros de Fr. J. Sánchez Cotán, a cura di M.L. Caturla, F.J. Sánchez Cantón, E. Orozco Díaz [et al.] (catalogo della mostra, Granada, Palacio de Carlos V, giugno 1953), Madrid 1953.

Zurbarán en el III Centenario de su muerte 1964

Zurbarán en el III Centenario de su muerte (catalogo della mostra, Madrid, Casón del Buen Retiro, novembre 1964 – febbraio 1965), Madrid 1964.

Zurbarán 1988

Zurbarán (catalogo della mostra, Madrid, Museo del Prado, 3 maggio – 30 luglio 1988), Madrid 1988.

Zurbarán 1994

Francisco Zurbarán, traduction, adaptation et appareil critique par O. Delenda, Paris 1994.

Zurbarán y su Obrador 1999

Zurbarán y su Obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo (catalogo della mostra México D.F., Museo Nacional de San Carlos, 21 luglio - 19 settembre 1999), Valencia 1999.

Zurbarán 2013

Zurbarán (1598-1664), a cura di I. Cano (catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 febbraio 2013 – 6 gennaio 2014), Ferrara 2013

Principali testi di Caturla su Zurbarán

CATURLA 1945

- a. *Zurbarán en el Salón de Reinos*, in «Archivo Español de Arte», XVIII, 1945, 71, pp. 292-300.
- b. *New facts on Zurbarán*, in «The Burlington Magazine», LXXXVII, 1945, 513, pp. 303-304.

CATURLA 1947

- a. *Pinturas, Frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid 1947.
- b. *Los retratos de los reyes del "Salón dorado" en el antiguo Alcázar de Madrid*, in «Archivo Español de Arte», XX, 1947, 77, pp. 1-10.
- c. *Zurbarán at the hall of the Realms at Buen Retiro*, in «The Burlington Magazine», LXXXIX, 1947, 527, pp. 42-45.
- d. *Zurbarán en Llerena*, in «Archivo Español de Arte», XX, 1947, 80, pp. 265-284.

CATURLA 1948

- a. *Bodas y obras juveniles de Zurbarán*, Granada 1948.
- b. *El coleccionista madrileño Don Pedro de Arce, que poseyó "Las Hilanderas"*, in «Archivo Español de Arte», XXI, 1948, 84, pp. 293-304.
- c. *Conjunto de Zurbarán en Zafra*, in «ABC», 14 dicembre 1948.
- d. *Noticias sobre la familia de Zurbarán*, in «Archivo Español de Arte», XXI, 1948, 82, pp. 125-127.

CATURLA 1949

Noticia sobre el Retablo de Nuestra Señora de la Fuencisla, in «Estudios Segovianos», I, 1949, 1-3, pp. 247-250.

CATURLA 1951

Zurbarán exporta a Buenos Aires, in «Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas», 1951, 4, pp. 39-43.

CATURLA 1951-1952

Nuevos documentos referentes a Bartolomé de Cárdenas, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», 1951-1952, 18, pp. 69-78.

CATURLA 1952

- a. con F.J. Sánchez Cantón, *Un pintor gallego en la Corte de Felipe IV: Antonio Puga. Seguido del apéndice Los libros que poseía el pintor*, Santiago de Compostela 1952-
- b. *A retable by Zurbarán*, in «The Burlington Magazine», XCIV, 1952, 587, pp. 45-49.

CATURLA 1953

Catalogo de las obras expuestas de Zurbarán, in *Exposición Zurbarán, acompañada de 8 cuadros de Fr. J. Sánchez Cotán*, a cura di M.L. Caturla, F.J. Sánchez Cantón, E. Orozco Díaz [et al.] (catalogo della mostra, Granada, Palacio de Carlos V, giugno 1953), Madrid 1953, pp. 23-71.

CATURLA 1957

Don Juan de Zurbarán, in «Boletín de la Real Academia de la Historia», CXLI, 1957, 1, pp. 269-278.

CATURLA 1959

Ternura y primor de Zurbarán, in «Goya», 1959, 30, pp. 342-345.

CATURLA 1960

- a. *Cartas de pago de los doce cuadros de Batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro*, in «Archivo Español de Arte», XXXIII, 1960, 132, pp. 333-356.
- b. *Velázquez y Zurbarán*, in *Varia Velazqueña*, vol. I, Madrid 1960, pp. 463-470.

CATURLA 1961

Zurbarán, las Casas de Morales y la pleiteadora Paula, in «Revista de Estudios Extremeños», XVII, 1961, 2-3, pp. 415-421.

CATURLA 1964

- a. *Fin y muerte de Francisco de Zurbarán*, Madrid 1964.
- b. *Vida y evolución artística de Zurbarán*, in *Zurbarán en el III Centenario de su muerte* (catalogo della mostra, Madrid, Casón del Buen Retiro, novembre 1964 – febbraio 1965), Madrid 1964, pp. 15-57.
- c. *Síntesis biográfica*, in *Zurbarán en el III Centenario de su muerte* (catalogo della mostra, Madrid, Casón del Buen Retiro, novembre 1964 – febbraio 1965), Madrid 1964, pp. 61-63.
- d. *Sobre la ordenación de las pinturas de Zurbarán en la Sacristía de Guadalupe*, in «Archivo Español de Arte», XXXVII, 1964, 146, pp. 185-186.
- e. *Zurbarán en Llerena, ¿camino de Guadalupe?*, in «Guadalupe», DLI, 1964, 47, pp. non num.

f. *Zurbarán en San Pablo de Sevilla*, in «Revista de Estudios Extremeños», XX, 1964, 2, pp. 289-301.

CATURLA 1965

a. *La Santa Faz de Zurbarán, "trompe l'oeil" a lo divino*, in «Goya» pp. 202-205.

b. *Otros dos cesares a caballo zurbaranescos*, in «Archivo Español de Arte», XXXVIII, 1965, 151, pp. 197-202.

CATURLA 1979

Dos documentos sobre los descendientes de Zurbarán, in «Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», 1979, 49, pp. 113-119.

CATURLA 1994

Francisco Zurbarán, traduction, adaptation et appareil critique par O. Delenda, Paris 1994.

Immagini



Fig. 1. I. Zuloaga y Zabaleta, *Ritratto di Francisco Franco*, 1940, collezione famiglia Franco

EXPOSITION
DES CHEFS-D'OEUVRE DU
MUSÉE DU PRADO

SOUS LE HAUT PATRONAGE DU GOUVERNEMENT ESPAGNOL, DU CONSEIL
FÉDÉRAL, DES AUTORITÉS CANTONALES ET MUNICIPALES DE GENÈVE

MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE
GENÈVE
JUN, JUILLET, AOÛT 1939

ÉCOLE ESPAGNOLE: CEUVRES DE VELASQUEZ, GRECO, GOYA, MURILLO, RIBERA, ZURBARAN, ETC.
AUTRES ÉCOLES: CEUVRES DE MANTEGNA, RAPHAËL, TITIEN, TINTORET, VÉRONÈSE,
ROGER VAN DER WEYDEN, BREUGHEL, RUBENS, ETC.

OUVERTURE : 1^{er} JUIIN

VOYAGES COLLECTIFS ET TRAINS A PRIX RÉDUITS PENDANT L'EXPOSITION
S'ADRESSER POUR RENSEIGNEMENTS AUPRÈS DES GARES C.F.F.

SONOR S.A. - GENÈVE

Fig. 2 Manifesto della mostra di capolavori del Prado a Ginevra, 1938



Fig. 3 Antonio Saura, *Crocifissione, numero 12* e *Ritratto immaginario di Goya*, esposti alla mostra *New Spanish Painting and Sculpture*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1960

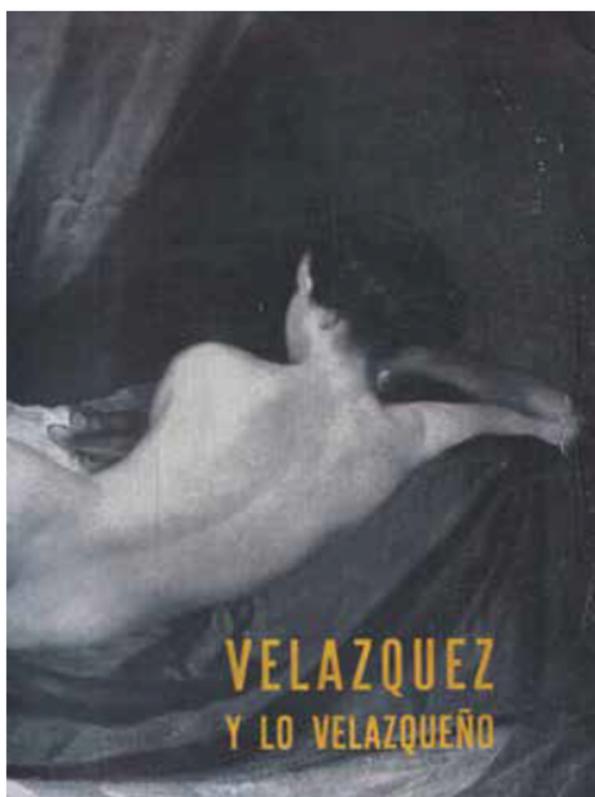


Fig. 4 Catalogo dell'esposizione *Velázquez y lo velazqueño*, 1961, Casón del Buen Retiro

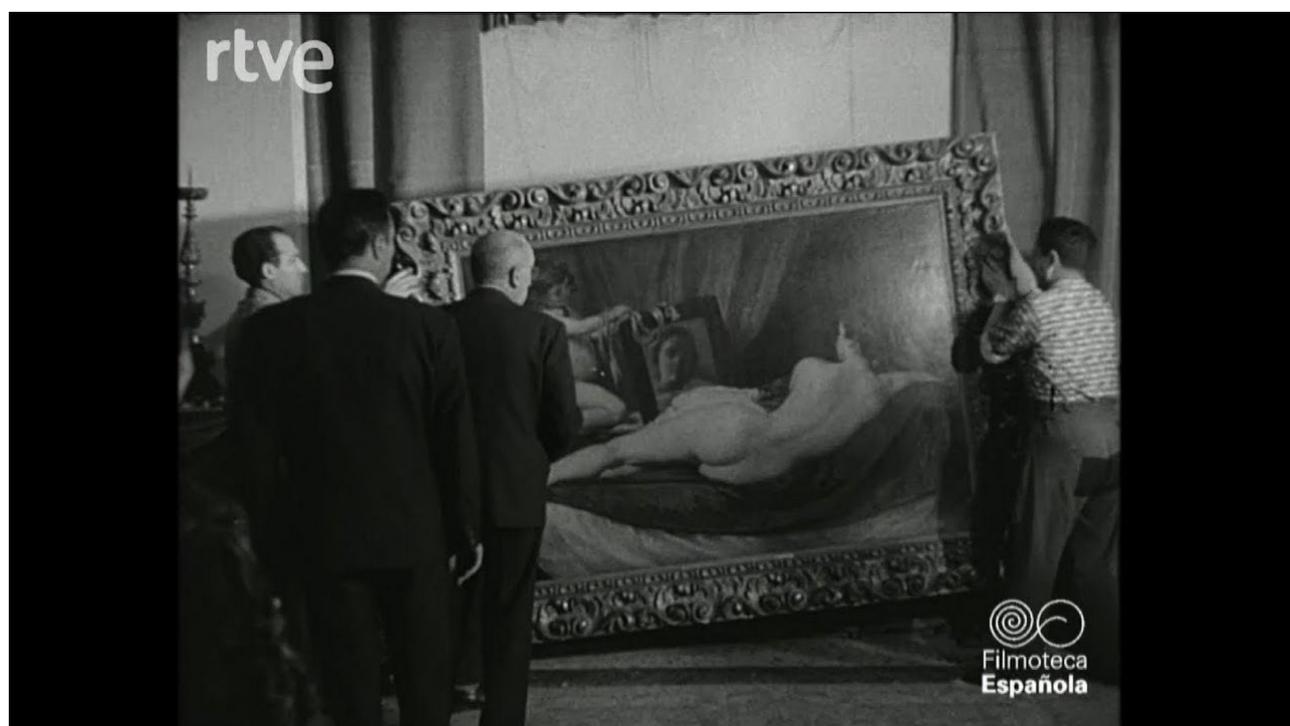


Fig. 5 Preparativi per l'esposizione *Velázquez y lo velazqueño*, 1961, NO-DO, Filmoteca Española

La mencionada Orden ha permitido conseguir una mejor ordenación de los transportes terrestres en ambas provincias, como se desprende de los informes recibidos de los distintos organismos provinciales encargados de su aplicación, procediendo únicamente a extender la limitación fijada en su norma primera a los vehículos comprendidos entre diez y veinticinco plazas, incluido el conductor.

En consecuencia de lo anterior, este Ministerio se ha servido disponer que en las provincias de Las Palmas y Santa Cruz de Tenerife se apliquen las siguientes normas:

1.ª Queda suspendida la concesión de nuevas autorizaciones de transportes por carretera para servicios públicos discretionales de viajeros con vehículos de menos de veinticinco plazas, incluida la del conductor, salvo en el caso de que se trate de mera sustitución de un vehículo por otro de igual o menor número de plazas y a nombre del mismo titular.

Queda autorizada la Dirección General de Transportes Terrestres para conceder nuevos servicios previa propuesta de la Comisión de Transportes y Comunicaciones, Delegada de los Servicios Técnicos de la provincia.

2.ª Para autorizar nuevos servicios públicos de mercancías será preciso el informe previo de la Delegación Provincial de Sindicatos, quedando facultada la Jefatura Regional de Transportes Terrestres para otorgar o denegar dichas peticiones, salvo en el caso de que se trate de sustitución de vehículos a nombre del mismo titular, en que se concederá sin limitación.

3.ª Las autorizaciones para servicios públicos de mercancías tendrán radio de acción provincial y podrán transportar carga fraccionada sin limitación de itinerario.

4.ª Queda facultada la Dirección General de Transportes Terrestres para autorizar cambios de titularidad en las autorizaciones de servicios públicos por carretera en casos excepcionales, debidamente justificados, previo informe del Sindicato Provincial de Transportes.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y efectos.
Dios guarde a V. I. muchos años.
Madrid, 31 de marzo de 1964.

VIGON

Ilmo. Sr. Director general de Transportes Terrestres.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL

DECRETO 874/1964, de 18 de marzo, por el que se crea el «Museo Sefardí en Toledo».

El interés que ofrece la Historia de los judíos en nuestra patria es doble, pues si, por una parte, su estudio es conveniente para un buen conocimiento de lo español, dada la presencia secular en España del pueblo judío, también es esencial a la entidad cultural e histórica de este pueblo la asimilación que una parte de sus linajes hizo del genio y la mente hispanos a través de una larga convivencia. Sin la referencia a este hecho no pueden entenderse los variados aspectos que ofrece la personalidad de los sefardíes en las distintas comunidades que formaron al dispersarse por el mundo.

En el deseo de mantener y estrechar los lazos que secularmente han vinculado a los sefardíes a España, parece singularmente oportuna la creación de un Museo destinado a los testimonios de la cultura hebraico-española, y para ello no existe marco más adecuado que el venerable recinto de la Sinagoga de Samuel Levi, hoy conocida con el nombre de Sinagoga del Tránsito, en Toledo, ciudad que como ninguna otra en España se halla impregnada de elementos hebraicos.

En atención a lo expuesto, a propuesta del Ministro de Educación Nacional y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día seis de marzo de mil novecientos sesenta y cuatro.

DISPONGO:

Artículo primero.—Se crea en Toledo el «Museo Sefardí, con la misión de exhibir en él cuantos elementos de la cultura hebraico-española puedan recogerse y para que en torno a él se constituya un centro de estudio e irradiación de la misma.

Artículo segundo.—El «Museo Sefardí» tendrá como sede la Sinagoga de Samuel Levi y aquellos otros edificios que el Ministerio de Educación Nacional estime oportuno habilitar para este fin en la ciudad de Toledo.

Artículo tercero.—El fondo base del Museo Sefardí se constituirá con el material histórico, arqueológico, artístico y bibliográfico que se conserve en Centros del Estado y que a propuesta del Patronato se adquiera mediante Orden ministerial, en cada caso, al Museo que por este Decreto se crea, así como por los donativos o depósitos que puedan hacer instituciones o particulares de España y del extranjero.

Artículo cuarto.—Anejal al Museo se organizará una Biblioteca representativa de la cultura judeo-española, que será la base del Centro de Cultura Hebraico-Española que deberá funcionar vinculada al Museo.

Artículo quinto.—De la organización y futuro desenvolvimiento de este Centro se ocupará un Patronato, compuesto de la siguiente forma:

Presidente: Director general de Bellas Artes.
Vicepresidente: Director general de Relaciones Culturales.

Vocales:

Director del Instituto de Cultura Hispánica.

Inspector de Museos de Bellas Artes.

Un representante de la Real Academia de la Historia.

Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid.

Director del Instituto Arias Montano, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Director de la Escuela de Estudios Hebraicos de Barcelona.

El Catedrático de Historia del Arte Medieval, Árabe y Cristiano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid.

El Profesor de Historia Judía Medieval y de Historia de los Judíos en España de la Universidad de Jerusalén.

El Catedrático de Historia Universal Medieval de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid.

El Director del Museo Casa del Grego.

Presidente de la Comunidad Israelita de Madrid.

Seis personalidades relevantes que nombra el Ministerio de Educación Nacional a propuesta del Patronato, de ellas tres pertenecientes a instituciones sefardíes, y que se renovarán por mitad cada tres años.

El Director del Museo, que actuará de Secretario.

Artículo sexto.—El Patronato someterá a la aprobación del Ministerio de Educación Nacional el Reglamento que regule el funcionamiento del Museo.

Así lo dispongo por el presente Decreto, dado en Madrid a dieciocho de marzo de mil novecientos sesenta y cuatro.

FRANCISCO FRANCO

El Ministro de Educación Nacional
MANUEL LORA TAMAYO

DECRETO 875/1964, de 18 de marzo, sobre conmemoración del III centenario de la muerte de Zurbarán.

Se cumple este año el III centenario de la muerte de Francisco Zurbarán, uno de los grandes pintores españoles cuya significación en la Historia Universal de la Pintura merece ser especialmente destacada y exaltada en esta coyuntura. Por ello, en homenaje al ilustre pintor de Fuente de Cantos, y con el fin de atraer hacia su obra, cuya importancia se perfila con caracteres más vigorosos cada día, la atención y el interés generales, a propuesta del Ministro de Educación Nacional y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día seis de marzo de mil novecientos sesenta y cuatro.

DISPONGO:

Artículo primero.—A lo largo del año mil novecientos sesenta y cuatro, en Universidades, Escuelas Superiores de Bellas Artes y Centros de Enseñanza Media se dictarán lecciones especiales dedicadas a Zurbarán.

Artículo segundo.—Dentro del año mil novecientos sesenta y cuatro, el Ministerio de Educación Nacional organizará en el Casón del Retiro de Madrid una Exposición de obras del ilustre pintor y anunciará dos concursos para premiar, respectivamente, el mejor estudio monográfico y el mejor artículo periodístico que se publiquen a lo largo de mil novecientos sesenta y cuatro sobre Zurbarán y su obra.

Fig. 6 Decreto di commemorazione per il III Centenario della morte di Zurbarán, *Boletín Oficial del Estado*, 11 aprile 1964



ASPECTO DE UNA DE LAS SALAS DE LA EXPOSICIÓN

LA EXPOSICIÓN DE ZURBARÁN

Los que os complacéis melancólicamente en recordar las épocas de la finura y de la fortaleza castellanas, los que gustáis con fruición íntima, contemplando las grandes cosas que nuestra raza produjo, en la Exposición de las obras de Zurbarán reunidas en el Museo del Prado, habéis podido satisfacer vuestras aficiones.

Zurbarán, á lo que puede juzgarse por lo visto en esta Exposición, donde faltan cuadros importantes como los de Guadalupe y el *Santo Tomás* de Sevilla, no es Velázquez, ni Ribera, ni Murillo, y tiene algo de los tres. En diferentes cuadros se ve el trabajo considerable, el tenacísimo esfuerzo y empeño que le costó crearse una personalidad robusta y clara. Aquí y allá se ven cabezas de Vírgenes y de Cristos de color de polvo y de madera vieja, toscamente, fieramente esculpidos como los de Luis de Morales, paisano, quizás maestro ó inspirador de Zurbarán. Más adelante,



UN SANTO MÁRTIR CARTUJO, DEL MUSEO DE CÁDIZ

lante, un trozo de túnica de amplios pliegues, de color vinoso, ó una larga figura de cabeza chiquita y descarnada, os dicen las vacilaciones de Zurbarán al contemplar por primera vez las perturbadoras pinturas de Teotocópulos; luego, una testa cruelmente sombreada os habla del influjo que tal vez tuvieron al gin tiempo en el ánimo de Zurbarán esos durísimos sevillanos, Herrera el viejo, Rocas; más allá os sale al encuentro un *San Francisco de Paula*, que creeríais del Españolito; poco después se os aparece el socarrón *coramón* de un fraile mercenario, cuyo entrecejo de torero sevillano y enya boca deregonador de Triana os parecen vistos y pintados por la mano del Velázquez de los pícaros; por último, no lejos de allí, la suave figura mística del beato donmimo Enrique Suzón, efcho hermosísimo que se clava en el pecho un estilete, sonríe de dolor gozoso ó de angustia placentera, la cabeza envuelta en un acaramelado matiz crepuscular, que sin vacilaciones ahlacaríais á Murillo.

Fig. 7 La exposición de Zurbarán, «Blanco y Negro», 27 maggio 1905

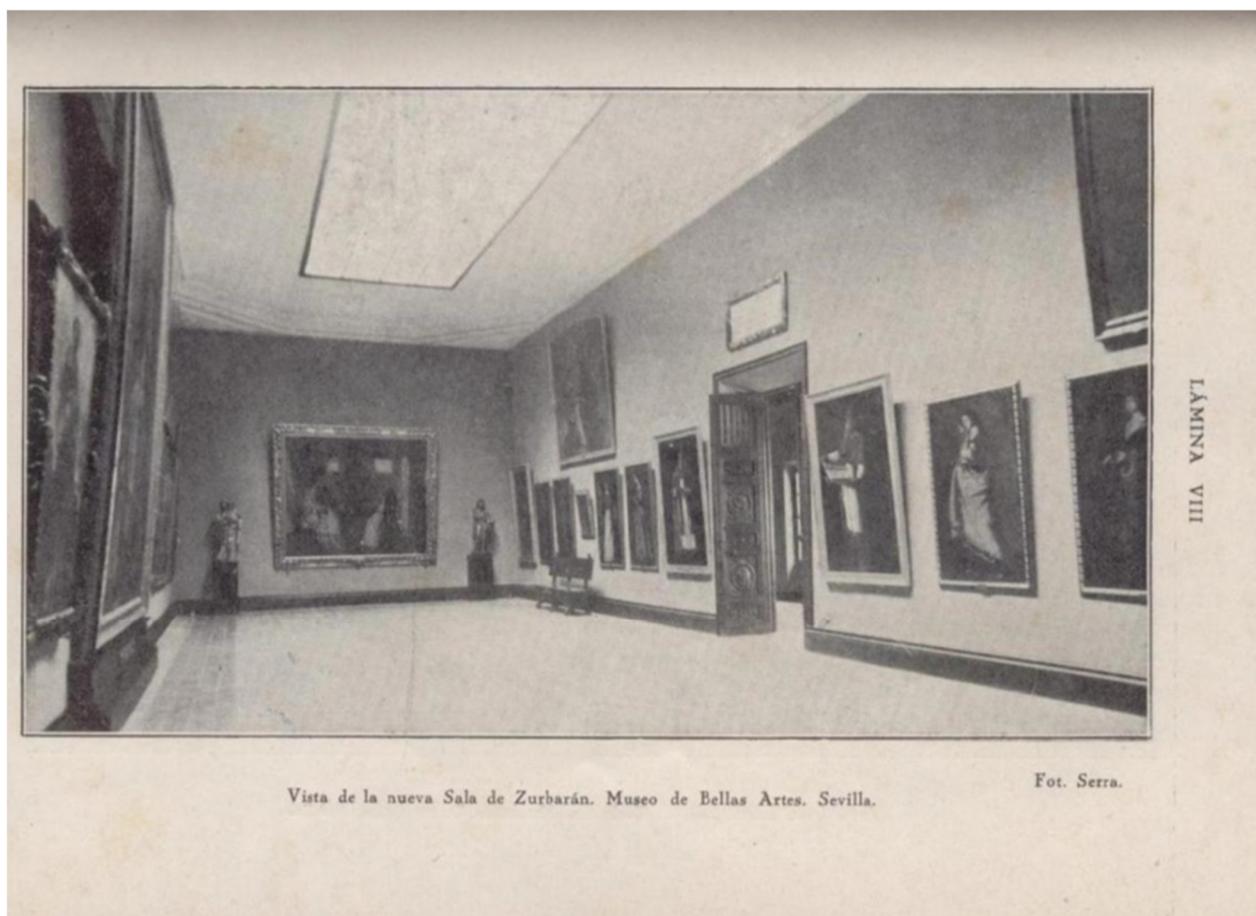


Fig. 8 Inaugurazione della Sala dedicata a Zurbarán nel Museo de Bellas Artes di Siviglia, 1935



Fig. 9 Esposizione di Zurbarán a Granada, 1953, Vista della Sala 7



Fig. 10 Esposizione di Zurbarán a Granada, 1953, Vista della Sala 3



Fig. 11 Pubblico in visita alla mostra di Zurbarán a Granada del 1953, Fotogramma del NO-DO, Filmoteca Española

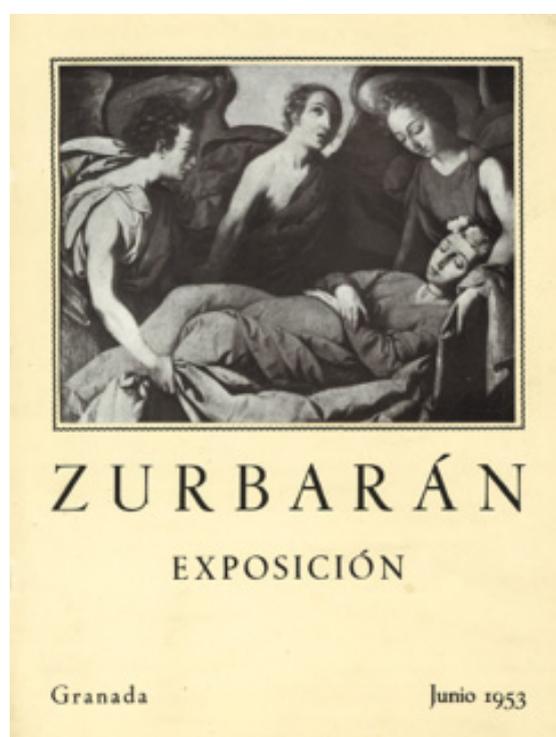


Fig. 12 Catalogo dell'esposizione di Zurbarán a Granada, 1953



Fig. 13 Francisco de Zurbarán, *Natura morta con limoni, arance e una rosa*, 1633, Norton Simon Museum, Pasadena (Ph. Marco Rinaldi)

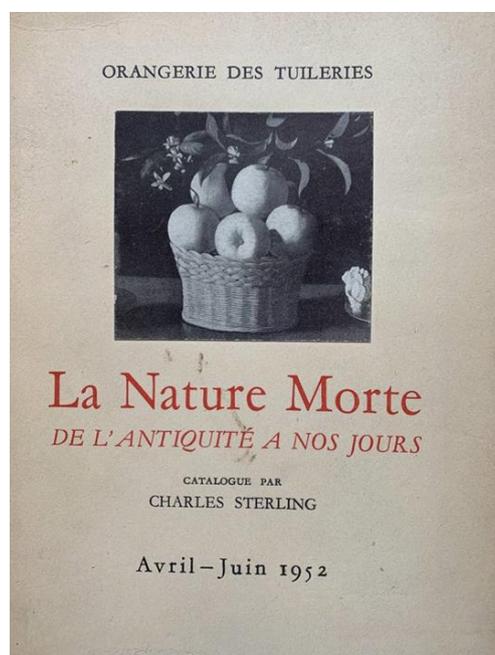


Fig. 14 Catalogo della mostra *La nature morte de l'antiquité a nos jours* presso Musée de l'Orangerie di Parigi, 1952

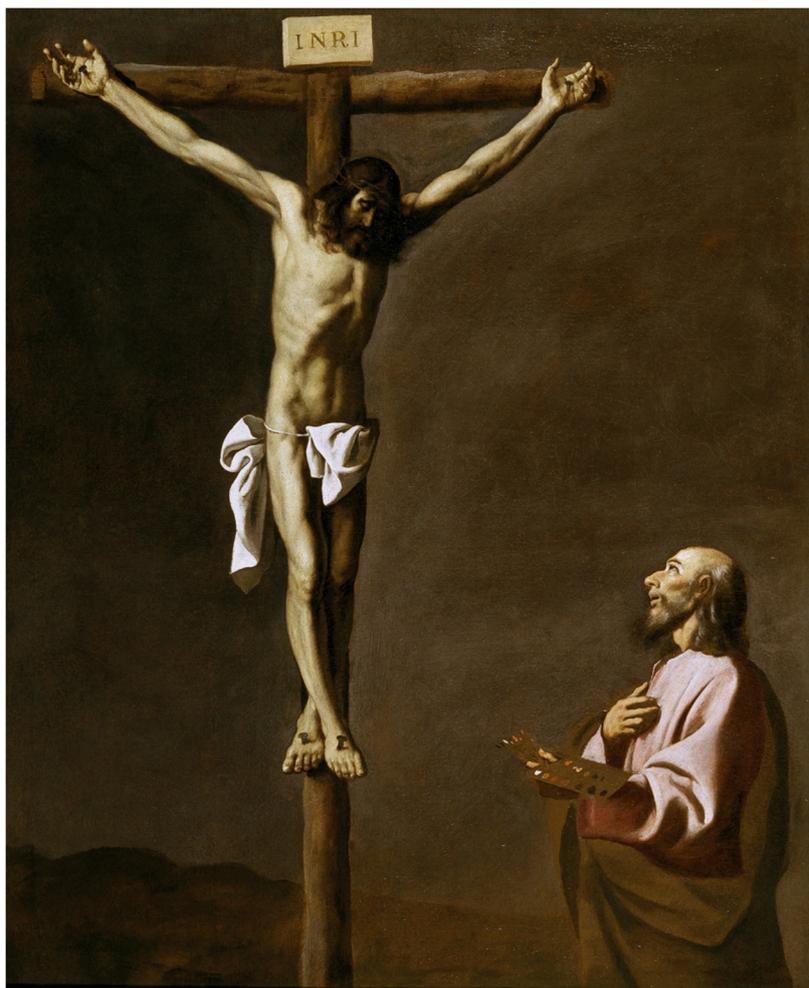


Fig. 15 Francisco de Zurbarán, *Cristo crucificado con un pintor*, ca. 1650, Museo del Prado, Madrid



Fig. 16 Inaugurazione della Sala dedicata a Zurbarán al Prado nel 1964, «ABC», 22 novembre 1964



Fig. 17 Prima pagina del quotidiano «ABC» (edizione di Siviglia) del 6 dicembre 1964

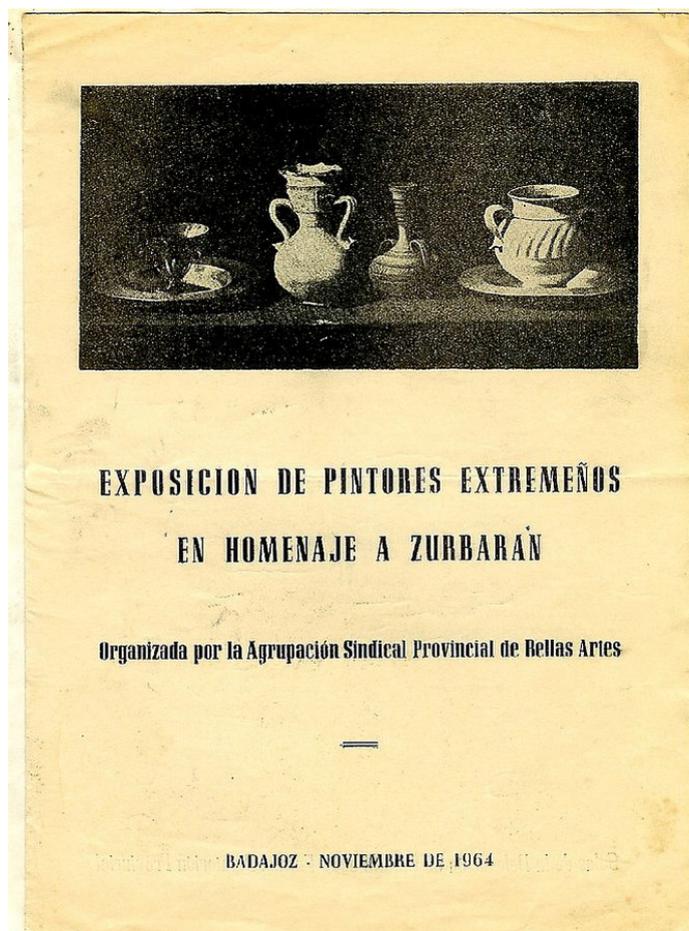


Fig. 18 Catalogo della *Exposición de Pintores Extremeños en Homenaje a Zurbarán*, Casa de la Cultura de la Diputación Provincial di Badajoz, 1964

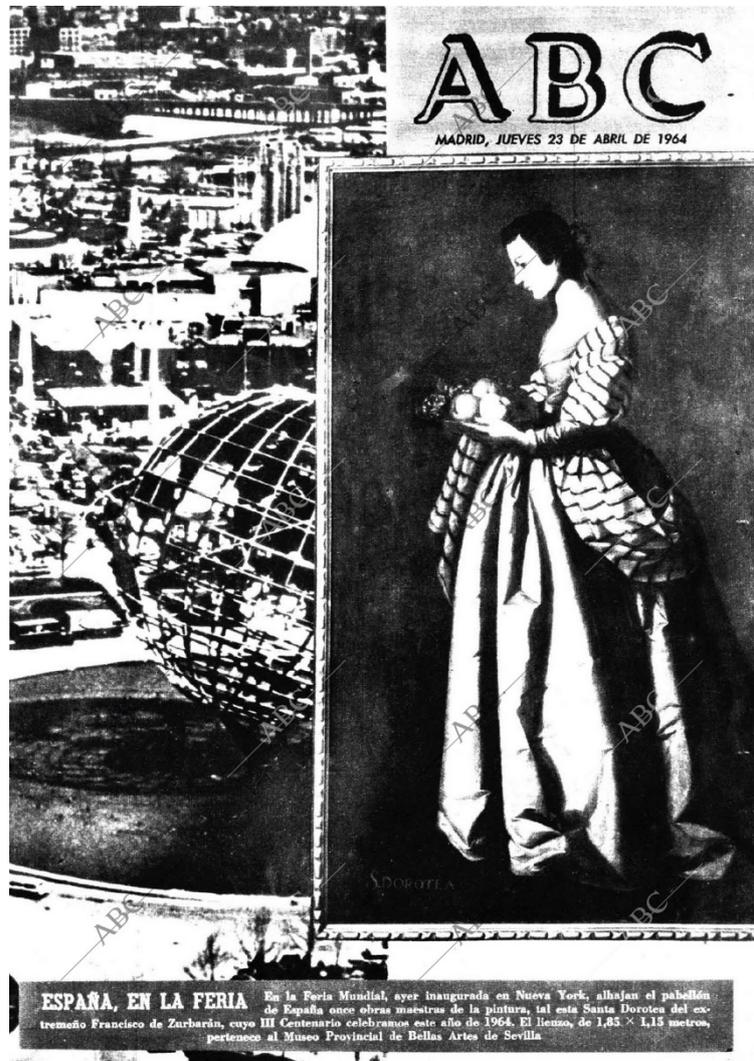


Fig. 19 Prima pagina del quotidiano «ABC» (edizione di Madrid), 23 aprile 1964

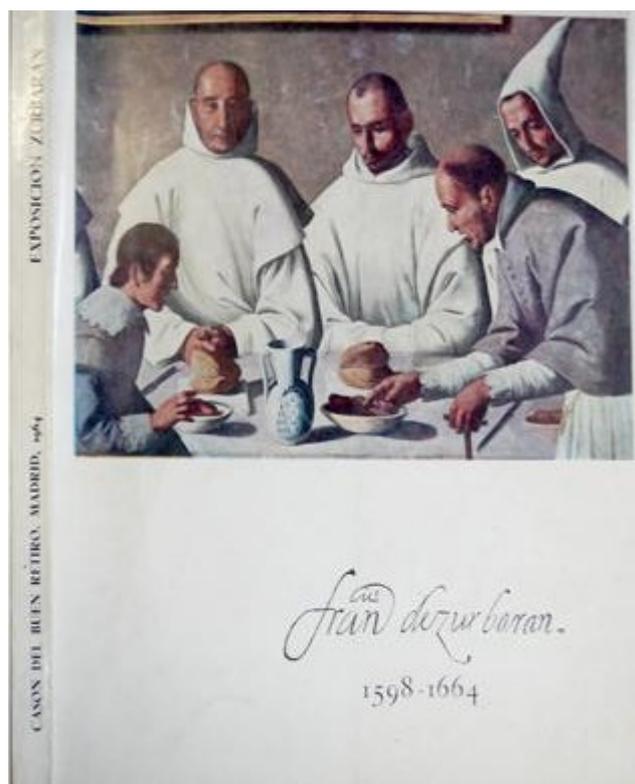


Fig. 20 Catalogo della mostra commemorativa *Francisco de Zurbarán 1598-1664* presso il Casón del Buen Retiro di Madrid, 1964

SALA CENTRAL



Fig. 21 Allestimento dell'Esposizione di Zurbarán al Casón del Buen Retiro del 1964, Sala Centrale



Fig. 22 Martín Santos Yubero, Franco, Carmen Polo e Gratiano Nieto all'inaugurazione della mostra di Zurbarán al Casón del Buen Retiro, 1964 (©Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Santos Yubero)



Fig. 23 Martín Santos Yubero, Franco, Carmen Polo e Gratiano Nieto all'inaugurazione della mostra di Zurbarán al Casón del Buen Retiro, 1964 (©Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Santos Yubero)



Fig. 24 Martín Santos Yubero, *Inaugurazione della mostra di Zurbarán al Casón del Buen Retiro*, 1964
(©Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Santos Yubero)



Fig. 25 Martín Santos Yubero, *Inaugurazione della mostra di Zurbarán al Casón del Buen Retiro*, 1964
(©Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Santos Yubero)



Fig. 26 Francisco de Zurbarán, *San Serapio*, 1628, Wadsworth Atheneum, Hartford



Fig. 27 Francisco de Zurbarán, *Virgen niña dormida*, ca. 1655-1660, Jerez de la Frontera, Capitolo della Cattedrale



Fig. 28 Francisco de Zurbarán, *Santa Agueda*, 1635-1640, Musée Fabre, Montpellier



Fig. 29 Preparativi per l'allestimento dell'esposizione di Zurbarán al Casón del Buen Retiro nel 1964, Fotogramma dal NO-DO, Filmoteca Española



Fig. 30 Preparativi per l'allestimento dell'esposizione di Zurbarán al Casón del Buen Retiro nel 1964, Fotogramma dal NO-DO, Filmoteca Española



Fig. 31 Preparativi per l'allestimento dell'esposizione di Zurbarán al Casón del Buen Retiro nel 1964, Fotogramma dal NO-DO, Filmoteca Española



Fig. 32 Preparativi per l'allestimento dell'esposizione di Zurbarán al Casón del Buen Retiro nel 1964, Fotogramma dal NO-DO, Filmoteca Española

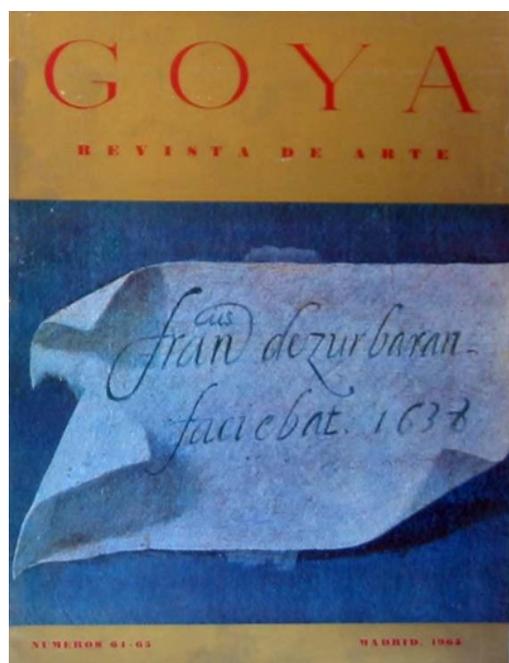


Fig. 33 «Goya. Revista de Arte», Numero 61-63 dedicato a Zurbarán, 1964

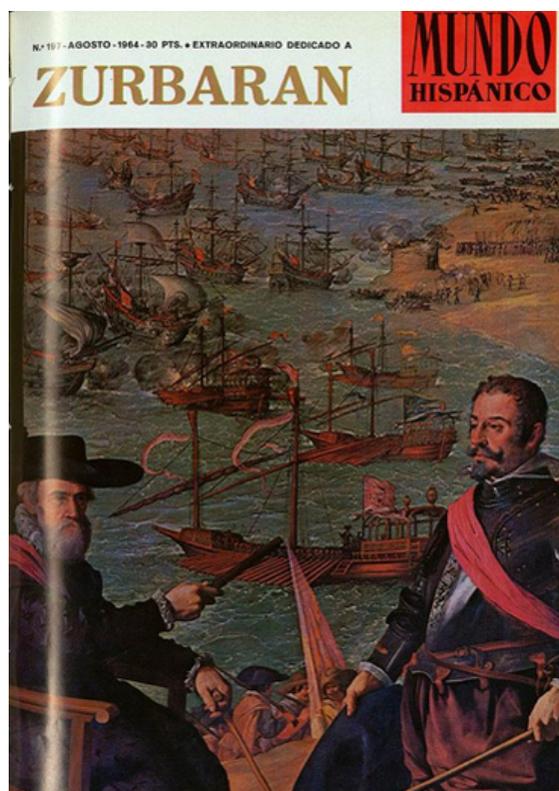


Fig. 34 «Mundo Hispánico», Edizione straordinaria dedicata a Zurbarán, agosto 1964



Fig. 35 Pubblico alla mostra di Zurbarán presso il Casón del Buen Retiro nel 1964, «Mundo Hispánico», gennaio 1965



Fig. 36 Pubblico alla mostra di Zurbarán presso il Casón del Buen Retiro nel 1964, «Mundo Hispánico», gennaio 1965



Fig. 37 Pubblico alla mostra di Zurbarán presso il Casón del Buen Retiro nel 1964, «Mundo Hispánico», gennaio 1965



Fig. 38 Pubblico alla mostra di Zurbarán presso il Casón del Buen Retiro nel 1964, «Mundo Hispánico», gennaio 1965

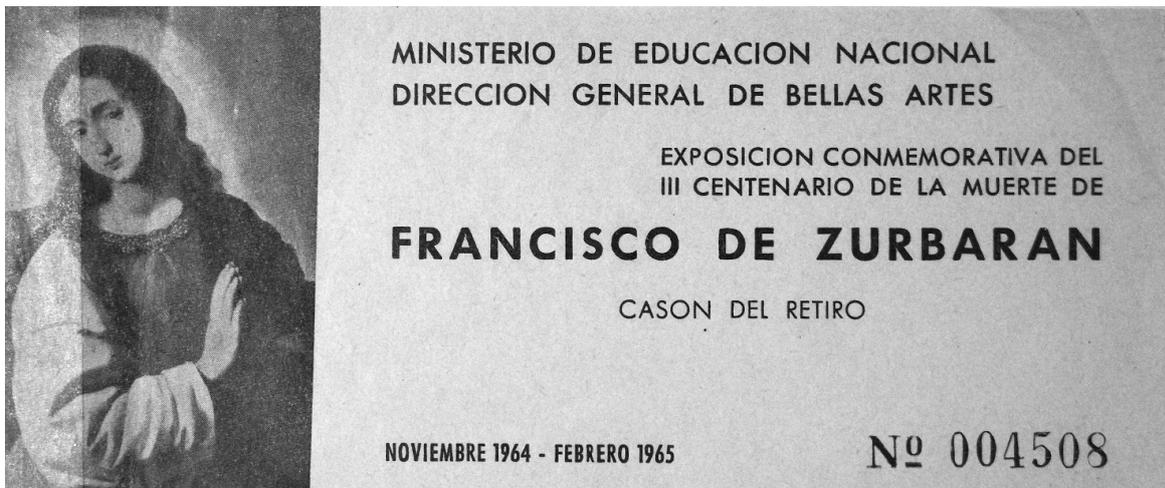


Fig. 39 Biglietto di ingresso alla mostra di Zurbarán presso il Casón del Buen Retiro nel 1964

EL PUBLICO ANTE LA EXPOSICION DE ZURBARAN

Coniestan:

NICOLAS VAN DER PUT

Intérprete. Holandés

- 1.—Pues no lo sé; hay cosas que me gustan mucho y otras cosas que no me gustan.
- 2.—Lo mejor, para mí, son las "Lágrimas de San Pedro" y la "Santa Casilda".
- 3.—No sé lo que es tenebrismo; me gusta el contraste de colores.
- 4.—Sus "Cristos" no me gustan nada. Lo mejor, para mí, son los frailes.
- 5.—Sí, me gusta, aunque no toda.

PADRE AUGUSTO ANDRES ORTEGA

- 1.—Me gusta por la enorme profundidad religiosa de su pintura. Me gusta porque ha sabido plasmar lo humano con ese reflejo religioso que hace que, por lo menos para mí, gusten más sus figuras humanas que sus figuras propiamente religiosas.
- 2.—Sí; Zurbarán ha sabido captar la luz, los matices del claroscuro, el contraste de colores, la suavidad de las líneas.
- 3.—"La misa del padre Cabanellas", "San Alfonso", "Salmeirón".
- 4.—Los frailes, indudablemente.
- 5.—Muchísimo. Lo encuentro un gran precedente de la pintura moderna.

LIDIA DEL PINAR
Licenciada en Filosofía

- 1.—A mí me gusta por su aplomo. En casi todas sus obras, Zurbarán se muestra como un hombre sencillo y seguro de sí mismo, un hombre que se siente "artista" y no duda al pintar. Claro que esto pudo ser en él también una limitación, pues le privó de ese ansia de lucha que normalmente persigue al artista. Ahí está el mismo Velázquez. Zurbarán es un hombre que no "busca", que se conforma y reera en sus formas. Por eso no avanza, por eso no se supera.
- 2.—Si seguimos las opiniones de los tenebristas, unas veces sí y otras no. Pero yo creo que sí, aunque, desde luego, en eso le supera Ribalta y Ribera. Esto es dramático, violento, atrevido... y Zurbarán, no. Zurbarán sigue siempre en su línea: observación aguda del natural, dibujo apretado, modelado concienzudo.
- 3.—El "Fray Martín de Vizcaya repartiendo limosnas" y el "Padre Illescas".
- 4.—En los frailes. Zurbarán sabe captar su espíritu, hasta tal punto, que los descubre su más escondida intimidad. Luego, modelos de tal manera sus hábitos, los humos y los repliegues, que parecen tener vida propia.
- 5.—Sí, me gusta. Pero, sinceramente, me gusta más Ribalta. El "Cristo abrazando a San Bernardo", del Museo del Prado, no tiene réplica.

ANTONIO PEREZ OTEROS
Maestro nacional

- 1.—Pues me gusta por todo. Zurbarán es un gran pintor. Sabre

«ME GUSTA POR LA ENORME PROFUNDIDAD RELIGIOSA DE SU PINTURA»

"ZURBARAN SE MUESTRA EN SUS OBRAS COMO UN HOMBRE SENCILLO Y SEGURO DE SI MISMO"

"Es un artista que da sensación de reciedumbre, pero que vuela a ras de tierra. Un místico a la española"

Hace unos días el Jefe del Estado inauguró la Exposición conmemorativa del tercer centenario de la muerte de Zurbarán, instalada en el Casón del Buen Retiro. Hacía años—desde la Exposición de obras de Zurbarán celebrada en Granada en 1953—que no se honraba la memoria del gran pintor extremeño, lo que da a esta Exposición de ahora un valor de divulgación que, por desgracia, no tiene la obra de Zurbarán. Y es que para el gran público sólo existen dos grandes pintores, que son: Velázquez y Goya. Los demás quedan en un segundo plano, que sólo se atreven a pisar los estudiosos y los profesionales.

¿Cómo ha quedado la Exposición actual? ¿Qué impresión causa en el público esa serie de frailes, vírgenes y cristos? He aquí las dos cosas que me han llevado a realizar la presente encuesta dentro mismo del Casón del Buen Retiro. Durante varias horas he permanecido sólo pendiente de las reacciones que los visitantes pudiesen tener ante alguna de estas obras poco conocidas y de difícil—por fá-

cil—catalogación. Indudablemente, Zurbarán es un pintor de "masas". Sus contrastes de luces y sombras, sus blancos tan nítidos, su religiosidad y a la vez la humanidad de sus figuras, atraen y sacian la curiosidad del aficionado visitante.

En cuanto a la primera pregunta, he de decir que la Exposición es un éxito, pues se ha logrado reunir una serie de obras que permiten estudiar fácilmente la trayectoria de Zurbarán. Aunque hay cosas que no me gustan (por ejemplo, las caras de sus "Virgenes Niñas") y otras que no me convencen. Ahí están su "San Pedro Tomás", de tan delicada hechura, su "Fray Martín de Vizcaya repartiendo limosnas", el "Padre Illescas escribiendo"... y tantas otras que completan la Exposición.

Respecto al impacto que la Exposición ha causado en el público, aún es pronto para hablar, pero en los días que lleva abierta han pasado a razón de 600 personas por día. Y se espera que la cifra vaya en aumento.

Julio MERINO

PREGUNTAS:

- 1.—¿Por qué le gusta Zurbarán?
- 2.—¿Es Zurbarán un tenebrista?
- 3.—¿Qué obra de la Exposición le ha gustado más?
- 4.—Zurbarán es un pintor de frailes, de vírgenes y de cristos. ¿Dónde cree que se muestra más artista?
- 5.—¿Es verdad que le gusta Zurbarán?

todo, sus frailes son extraordinarios.

- 2.—Creo que sí. Desde luego, en el abundante claroscuro y los contrastes de luces y sombras.
- 3.—La "Santa Casilda" y "San Francisco arrodillado".
- 4.—En los frailes. Algunas de sus figuras de santos también están muy logradas.
- 5.—Sí; me gusta.

EULOGIO RAMIREZ

Funcionario del Ministerio de Asuntos Exteriores y Licenciado en Filosofía

- 1.—Por los impresionantes efectos estéticos que logra valiéndose de escasos elementos pictóricos.
- 2.—De tenebrista está calificado por los historiadores del Arte.

- 3.—De Zurbarán, lo que más me gusta es el "San Francisco arrodillado", de la Nacional Gallery, de Londres, y el "Bodegón del Museo del Prado".

- 4.—Como pintor de frailes.
- 5.—Sí; me gusta. Zurbarán es un exponente de cómo se pueden hacer cosas nuevas en pintura, después de haberse dado en Velázquez, sin apelar a todos

los "ismos" y escuelas raras tenidas por pictóricas, que han proliferado, por malisimo, en el presente siglo.

JOAQUIN YARZA

Profesor adjunto de Historia del Arte

- 1.—Zurbarán es un hombre que nace y vive en su momento justo. Y así como otros artistas, aun sin darse cuenta, luchan por salir de la circunstancia que les rodea y dar un paso más hacia adelante, él se conforma con aprietarse esa circunstancia y perfeccionarla. Zurbarán es un artista que da sensación de reciedumbre; pero, acaso porque vuela "a ras de tierra", en él nada asciende, todo pesa, todo se aquieta. Es un místico a la española, en el que falta espíritu alado. Lo contrario del Grieco, por ejemplo, pues en éste los cuerpos, alargados, espiritualizados, se elevan como lenguas de fuego. Zurbarán es más humano, menos espiritual, a pesar de sus religiosos.

- 2.—Utiliza el tenebrismo cuando le interesa, como Ribera. Si, históricamente está encuadrado en el tenebrismo, pero no puede decirse que sea un tenebrista, sino que en él hay etapas tenebristas.

- 3.—"La Crucifixión", el "Fray Gonzalo de Illescas", de Guadalupe, y el "Beato Juan de Houghton".

- 4.—En los frailes y en las narrazas muertas.

- 5.—Sí, claro; aunque ya digo, Zurbarán es algo provincialiano. Provincialiano en el sentido de que se detiene en su circunstancia. Es español de casta, de sangre; un indígena. Un artista que no se provincializaba, ascendente a la universalidad.

EXPOSICION DE FERNANDO GILES EN ESTADOS UNIDOS

SE EXHIBIRA EN LA GALERIA DE ARTE DEL MONTICELLO COLLEGE DE ALTON, ILLINOIS

Fernando Giles, confeccionador de "El Eneido", inaugura esta semana una Exposición de pinturas, en su mayoría de tema taurino, en la galería de arte del Monticello College de Alton, Illinois, en Estados Unidos. Es ésta la primera de una serie de Exposiciones que Giles celebrará en USA organizadas por Eleanor y John McCluskey, grandes amigos de España y buenos aficionados a la fiesta de los toros. La Exposición promete ser un éxito por el interés despertado en Alton ante el anuncio de su inauguración.

Desde su última Exposición celebrada en la galería "Saleros" y anteriormente en la sala del Instituto de Cultura Hispánica, Giles ha estado ausente durante año y medio de la actualidad artística de Madrid. La razón es que Giles ha estado enviando sus obras a Suecia, donde encontró buen mercado para sus temas españoles después del viaje que a estas tierras realizó en diciembre último. Ahora Giles amplía el campo de operaciones artísticas a USA.

El día de la inauguración, y en la misma galería, dará una conferencia sobre "El arte del torero, con proyecciones, la señora Eleanor McCluskey".



Fig. 40 El público ante la exposición de Zurbarán, «Arriba», 22 noviembre 1964



Fig. 42 Salvador Dalí, *Il cestino del pane*, 1926, St. Petersburg, FL, Collection of The Dalí Museum



Fig. 43 Gregorio Prieto, *Homenaje a Zurbarán*, 1938-1939, Colección Ayuntamiento de Valdepeñas

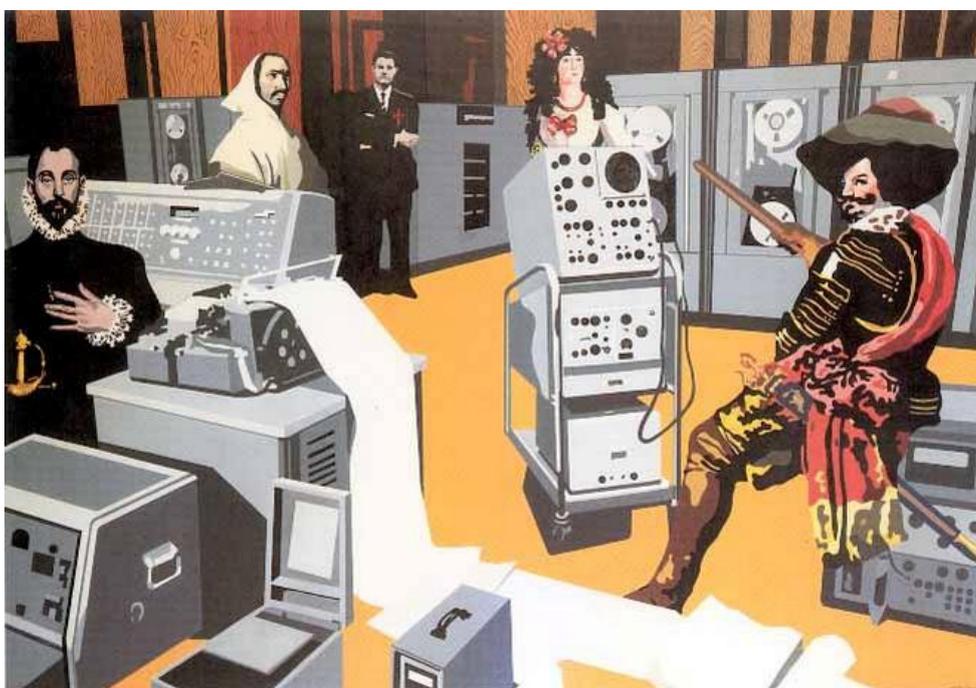


Fig. 44 Equipo Crónica, *Las estructuras cambian, las esencias permanecen*, 1968, Colección Guillermo Caballero de Luján, Valencia



Fig. 45 Atín Aya, *Concepción Martín Domínguez*, Linares de la Sierra, Huelva, 2000



Fig. 46 Atín Aya, *Padre Antonio*, Cortijo Monasterio, Cazorla de la Sierra, Jaén, 2001



Fig. 47 *María Luisa Caturla*, collezione Jaime del Val



Fig. 48 *María Luisa Caturla*, collezione Jaime del Val



Fig. 49 Residenza Kocherthaler, Madrid, collezione Jaime del Val



Fig. 50 Residenza Kocherthaler, Madrid, collezione Jaime del Val



Fig. 51 Residenza Kocherthaler, Madrid, collezione Jaime del Val



Fig. 52 Residenza Kocherthaler, Madrid, collezione Jaime del Val



Fig. 53 María Luisa Caturla con José Ortega y Gasset e Albert Einstein a Toledo, 1923,
©Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón)



Fig. 54 María Luisa Caturla con José Ortega y Gasset e María de Maetzu, ca 1925,
©Archivo de José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón)



Fig. 55 María Luisa Caturla, *Arte de épocas inciertas*, «El Español», 5-9 gennaio 1943



Fig. 57 Consegna della pergamena per la nomina di *hija adoptiva* della città di Llerena, 1950



INAUGURACION.—En un acto presidido por el arzobispo de Madrid, cardenal Enrique y Tarancón, ha tenido lugar la inauguración de la nueva parroquia madrileña de la Virgen del Coro, situada en la ampliación del barrio de la Concepción y con una feligresía de más de catorce mil personas.



EXPOSICION.—La pintora Lituca Sanz Sampelayo aparece junto a uno de los cuadros que está exponiendo actualmente en la galería de arte Durban, de Madrid. La colección presentada —que está siendo muy visitada— recoge la producción más reciente de la artista, dentro de una variada temática.



EVOCANDO LOS AÑOS DORADOS DE HOLLYWOOD.—Schiaparelli acaba de presentar en París su colección de alta costura para las próximas temporadas de primavera y verano. Destaca este conjunto que evoca la época dorada de Hollywood. El modelo, diseñado por Serge Lepage, se realiza con una capa asimétrica de plumas de avestruz imitando colas de zorro.



NOMBRAMIENTO.— María Luisa Caturla ha sido nombrada académica honoraria de la Real Academia de San Fernando. La escritora trabaja ahora en una biografía del pintor Francisco de Zurbarán



PUBLICACION.—La catedrática y musicóloga bilbaína Carmen Lecumberri Uncilla, que acaba de publicar el primer volumen de su obra «A la educación por la música», de interés para educadores.



EL BOTANICO ELIAS MAGNUS FRIES (1794-1878).—Esta personalidad, por tradición familiar, se dedicó desde muy joven al estudio de la flora de su país natal, Suecia. En 1811 ingresó en la Universidad de Lund, en la que llegó a ser catedrático en 1824. Diez años más tarde impartió sus conocimientos en la de Upsala. Autor de varios libros, el de mayor importancia es aquel en donde explica un sistema para la determinación de los hongos y setas. El sistema *Mycologia* I-III y el *Elenchus Fungorum* se publicaron en 1821 y 1832. Suecia, con ocasión del reciente centenario de su fallecimiento, le ha dedicado seis sellos, todos con la tasa de 115 öre, donde figuran diversas setas y hongos.—L. M. L.

Fig. 58 Notizia della nomina di María Luisa Caturla ad accademica onoraria de la Real Accademia di San Fernando, «ABC», 16 febbraio 1979



La señora de Caturla sorprendida en un momento de su trabajo, en el Archivo Histórico de Protocolos.

chos católicos escoceses, huyendo de la persecución protestante de siglos anteriores. El dibujo representaba una Piedad, asunto que en la obra de Zurbarán aún se desconoce. Del dibujillo no era posible deducir nada, y no hallaba fotógrafo dispuesto a acercarse al cuadro. Arreglé el pasaporte. Pero en vísperas del viaje me caí una mañana y me rompí la mano derecha. Tuve que veranear en Madrid, escayolada hasta el codo. Al verano siguiente—me habían advertido que debía efectuar el viaje en julio o agosto—lo intenté de nuevo. Mi chico me ofreció un asiento en su diminuto Fiat hasta Londres. Salimos un día tórrido de julio, pero a

los pocos kilómetros se paró el coche y no hubo quien le moviera. Regresamos a Madrid haciendo el "auto-stop". A la mañana siguiente volaba hacia Inglaterra con la decisión inquebrantable de alcanzar, costase lo que costase, la Isla del Huevo.

...Mi viaje resultó toda una odisea. Hube de aguardar quince días en Londres la llegada de un vaporcito que una vez por semana da la vuelta a las Hébridas. En la isla de Eigg no hay pueblo: sólo unas casitas desperdigadas. Tampoco existe una posada. Pero... hay teléfono, y una amiga me resolvió la cuestión del alojamiento. Nunca oí silbar el viento como entonces.

...Desgraciadamente el cuadro no era un Zurbarán. Se trataba, probablemente, de un cuadro milanés del xvii o de un Annibale Carracci. Desde luego, italiano, pero no siento haber ido hasta Eigg, por la procesión, recuerdo predilecto, y por la belleza del paisaje.

...Mi trabajo sigue siendo siempre Zurbarán, y he de terminarlo si Dios me da vida para ello.

María Luisa Caturla, con su tenacidad admirable, logrará lo que se proponga, y los años y hasta los siglos venideros dirán si los académicos de hoy estuvieron acertados al dejarla fuera de sus congregaciones.

M. F.

FOTOGRAFIA BASABE

Blanco y Negro (Madrid) - 07/06/1958, Página 93

Copyright (c) DIARIO ABC S.L, Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, tota o parcialmente, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición. Queda permitida la reproducción o uso de textos breves con fines académicos estrictamente informativos, o de citas de textos breves con fines académicos estrictamente informativos, a la que se manifiesta oposición expresa, a sal

Fig. 59 Mercedes Formica, Entrevista a María Luisa Caturla, «ABC», 7 giugno 1958

