

# LAS SANTAS DE ZURBARÁN Y EL CONCEPTO DE PERSUASIÓN EN EL SIGLO XVII

## THE FEMALE SAINTS OF ZURBARÁN AND THE CONCEPT OF PERSUASION IN THE XVII CENTURY

**Benito Navarrete Prieto**

Universidad de Alcalá  
Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla  
b.navarreteprieto@gmail.com

*RESUMEN: Las series de Santas de Zurbarán han tenido siempre una funcionalidad asociada a su carácter devocional y persuasivo. Las “santas vírgenes”, como se las denominaba en la documentación, eran realizadas por Zurbarán y su obrador para dar satisfacción a una clientela devocional que quería decorar las naves de las iglesias. La representación de las santas como ricas damas, ha sido siempre uno de los mayores atractivos de la obra del pintor de Fuente de Cantos. Quizás la mayor originalidad y grandeza de estas vírgenes mártires resida en mostrarlas a las puertas del cielo, elegantemente vestidas y sin evidenciar ningún atisbo de dolor o sufrimiento. La captación de ese momento efímero en el que quedan sorprendidas, hace de estas obras creaciones únicas que consiguen sublimar lo humano a la categoría de lo divino, y permiten dar un nuevo sentido a la belleza mutable, que al santificarse se hace mucho más duradera y eterna. De este modo, la devoción se transforma en persuasión, al ser admiradas, veneradas y adoradas como santas, cuando en realidad se trata de “retratos a lo divino” de damas de la nobleza ataviadas como tal y haciendo honor a la santa de su nombre.*

*ABSTRACT: The series of Female Saints of Zurbarán have always had a functionality associated to their devotional and persuasive nature. The “virgin saints”, as they were referred to in documents, were painted by Zurbarán and his workshop in order to satisfy those devoted customers which wanted to decorate the naves of the churches. The representation of the female saints as rich ladies has always been one of the major attractions of the work of the painter from Fuente de Cantos. The greatest originality and majesty of these martyr virgins maybe remain in the fact of showing them at the gates of heaven, dressed in elegant clothes and without expressing any of sign of pain and suffering. The capture of such an ephemeral moment in which they were surprised makes these works unique creations which ennoble the human to the level of the divine. These works also provide a new sense to the changing beauty, which turns into much long-lasting and eternal when it becomes saint. In this way, devotion turns into persuasion, since they are venerated and adored as saints, but in fact the works are about “divine portraits” of ladies of the nobility dressed up as so and honouring the saint of their name.*

XV JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS  
ZURBARÁN, 1598-1664. 350 aniversario de su muerte  
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2014  
Pgs. 57-68  
ISBN: 978-84-606-9665-0



Las Santas mártires o Vírgenes representan una de las temáticas más características de Francisco de Zurbarán. Podemos decir sin temor a equivocarnos que el artista las puso de moda en un deseo claro de persuadir al fiel, de modificar su voluntad con el deseo de que éstas sirvieran de vehículo para mover su fe persuadiendo su oración con la elegancia. De esta forma el recurso de la mundanidad será un elemento consustancial en la visualización de la santidad, exaltando de un lado a un personaje idealizado y por otro lado subrayando la cercanía en su visión cotidiana<sup>1</sup>.

Sus obras fueron demandadas sobre todo por conventos femeninos y por una clientela femenina también que usaban estas imágenes con fines propagandísticos y decorativos y en otros casos como un auténtico retrato divinizado. Por tanto la recepción por parte del público de este tipo de imágenes suscitó sentimientos encontrados: sorpresa, estupor, devoción, deseo. Una suerte de sensaciones al poder presenciar la visión de una virgen ataviada con las más ricas y elegantes ropas portando en ocasiones coronas de flores y que están perfectamente descritas en *De Virginitate* de San Ambrosio de Milán, donde describe a la iglesia como una zona rural en la que las Vírgenes son los huertos que contienen flores y frutos, subrayando su carácter puro, como ha señalado Vincent-Cassy. Aquí tenemos la explicación de por qué pinta a algunas de ellas portando ofrendas florales y frutos. Pero estas santas son además ejemplos de virtud y santidad por haber entregado su vida a Dios, uniendo a la pureza su singular belleza. Es precisamente esta excesiva belleza y elegancia en los atributos con los que se las representaba, y quizás más en el caso de las Vírgenes en esculturas policromas, lo que hizo que en el Sínodo provincial de Sevilla de 1604, el cardenal arzobispo don Fernando Niño de Guevara llamara la atención sobre el abuso en ataviar a las imágenes de forma excesiva con ropas llamativas y lujosas y justificaba su crítica: “en la persuasión de que con ellos se confundía a los fieles al no establecer una rigurosa separación entre el retrato profano y la imagen sagrada”. Esta confusión, la modificación de la conducta, que en definitiva es producida por la seducción o persuasión que ofrecían al público estas imágenes, es una de las principales razones tanto del éxito de estas santas como de las críticas que fueron vertidas por los sectores más conservadores de la iglesia, que lógicamente querían controlar la imagen. Pero quizás lo que las hizo más cercanas y reales fue su individualización física, su retrato, que como estudió Emilio Orozco se terminaron convirtiendo en “retratos a lo divino”. Tenemos un texto bastante elocuente en el que Sor Juana de San Antonio en 1629 ensalza la visión de este tipo de santas ataviadas con ricas galas:

---

<sup>1</sup> Este texto está basado en el nuestro publicado en el catálogo de la exposición *Santas de Zurbarán. Devoción y Persuasión*, Sevilla, ICAS, 2013, pp. 17-34.

“No se usan ropillas, todo es sayas grandes; ropas de gloria; tiene la gran Emperatriz soberana aquel vestido entero; saya grande de blanco y encaramado, todo de piedras preciosas, como tengo dicho; y las santas vírgenes con ellas todas de la misma librea, la cosa más hermosa que ojos humanos ha visto; una gentileza de cuerpos, una bizarría de talles ¡Qué cabezas tan aderezadas, qué tocados y rosas enlazadas de perlas y piedras preciosas, y qué belleza de coronas imperiales en ellas...!”

En cambio, también conservamos testimonios como el de 1635 de Bernardino de Villegas por el que se criticaba abiertamente el hecho de que las santas se vistieran como mujeres mundanas:

“¡De la afición a las galas, que diximos arriba, nace en algunas personas un abuso digno de remedio, y es, que como por una parte tienen esta aficiónzilla arraigada en el corazón, y por otra su estado no permite la superfluidad de las galas y dices que apetecen para parecer bien, viene a ser, que a las santas que tienen en sus oratorios, las visten de damas muy bizarras y compuestas; y si bien suele ser este abuso más ordinario y común en el mundo, y trueco muy usado, en que a las imágenes las visten de damas, y a las damas las visten de imágenes: pero también suele aver en esta materia algun abuso en personas virtuosas; de las quales algunas, como traen el alma galana allá dentro, visten a los santos de sus oratorios con tantos dices y galas, que es cosa indecentissima; y a vezes les da a un hombre gana de reir, viendo las bujerías que ponen a los santos; y otras de llorar, mirando la indecencia con que los santos y santas son tratados ¿Qué cosa más indecente, que una imagen de nuestra Señora con saya entera, ropa, copete, valona, arandela, gargantilla, y cosas semejantes? ¿Y unas santas vírgenes vestidas tan profanamente, y con tantos dices y galas que no traen mas las damas mas bizarras del mundo? Que, a vezes, duda un hombre, si las adorará por Santa Lucía, o Santa Catalina, o si apartará los ojos, por no ver la profanidad de sus trajes: porque en sus vestidos y adorno no parecen santas del cielo, sino damas del mundo: y a no estar Santa Catalina, con su espada en la mano, y Santa Lucía con sus ojos en el plato, por lo que toca al vestido y traje galán con que las visten, nadie dixera que eran santas, ni vírgenes honestísimas, como lo fueron”

En el deseo de acentuar el realismo a la hora de la indumentaria de las santas hay una clara voluntad de llegar a un gran número de personas que veían estas representaciones como cercanas y aquí se explica la indudable conexión que encontramos entre este tipo de pintura y el teatro sagrado o autos sacramentales. El asunto es clave para entender la funcionalidad de la obra de Zurbarán y esta asociación entre teatro y pintura ya fue citada por María Luisa Caturla al señalar la relación entre las “máscaras” y autos sacramentales constituidos en desfiles de patriarcas, reyes y “hombres insignes” o personificaciones alegóricas que vestían con rasos tafetanes gironados de plumas, joyeles y estrafalarios tocados.

Siempre he mencionado en mis trabajos desde que preparé la exposición sobre *Zurbarán y su Obrador* el lienzo que representa *La procesión de la Virgen de los Reyes con motivo de la fiesta de la Asunción en las gradas de la catedral de Sevilla* de 1662 (fig. 1) y su semejanza en cuanto a funcionalidad con la procesión del Corpus Christi

en el Cuzco. En ambas obras se usaron pinturas claramente derivadas del ideario zurbaranesco que sirvieron como elemento de atrezzo o decoración de las arquitecturas efímeras ideadas para la fiesta sagrada. Es muy probable que estos cuadros fueran realizados por el obrador de Zurbarán, sobre todo en el primer caso. Así, los tipos de ángeles que se ven engalanando las arquitecturas efímeras son los propios de Bernabé de Ayala, documentando de esta forma la colaboración de los discípulos del artista en las festividades religiosas con un componente teatral, como es el caso.

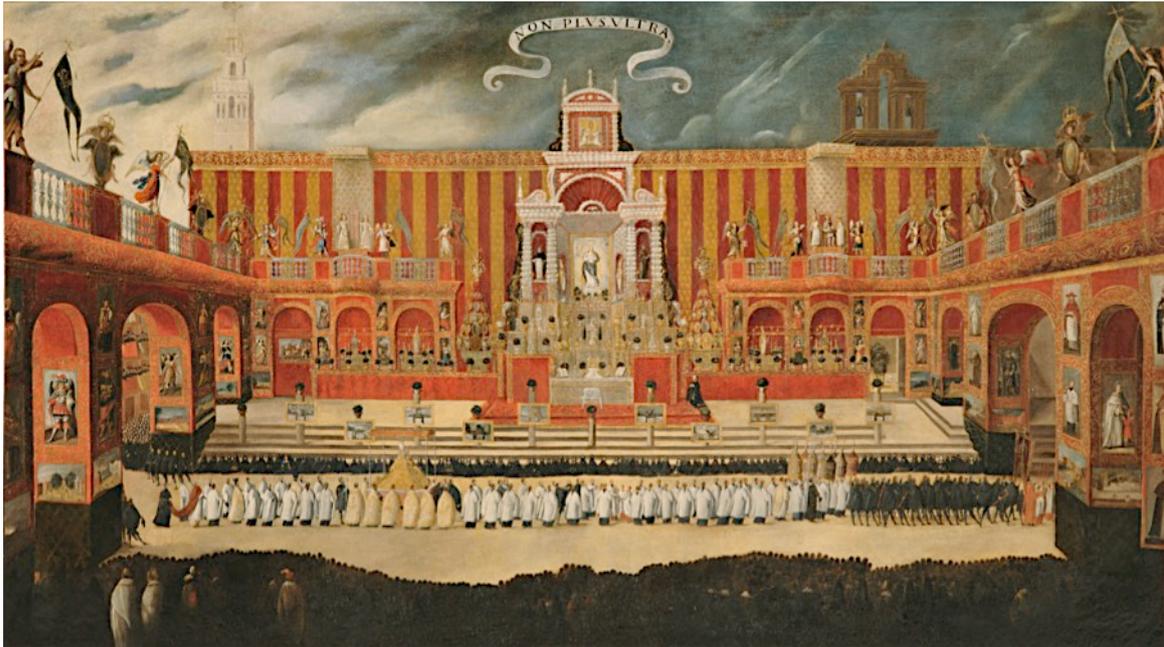


Fig. 1: Anónimo, *Procesión de la Virgen de los Reyes con motivo de la fiesta de la Asunción en las gradas de la Catedral de Sevilla*, ca. 1662, Sevilla, Catedral

La pintura por tanto funcionó como un elemento más del espectáculo persuasivo, tal y como describía Sánchez Arjona al describirnos los autos sacramentales:

“En el siglo XVII, terminada la procesión, se representaban los autos sacramentales frente a la puerta grande de la Catedral, o sea del Perdón, en la que, para que los cabildos pudiesen ver las representaciones, se levantaban dos tablados, uno destinado al cabildo de la ciudad, en el lado opuesto, o sea hacia la puerta del Bautismo. Colgábanse las paredes, y se cubrían con alfombras los asientos de los tablados que estaban puestos en forma de gradas”.

Pero el conjunto que mejor representa el uso que tenía este tipo obras lo tenemos en la iglesia de las clarisas de Carmona (Sevilla) (fig. 2) donde se conserva un conjunto de santas y ángeles debidos a un pobre imitador de Zurbarán, ofreciéndonos un claro ejemplo de la misión que tenían estas pinturas y donde se subraya el

sentido procesional de la serie. Para Cecile Vincent Cassy (2002) las santas de Carmona forman un conjunto homogéneo que representan modelos de santidad y su martirio, ejemplos de *virtus christiana* como intercesoras de la divinidad. Para esta autora hay una clara interconexión entre las vírgenes de la primera línea y los ángeles y arcángeles músicos que se encuentran en el nivel superior, desfilando encima de las mártires. Lorenzo de Zamora explica los fundamentos de la Virginitad en la *Septima Parte de la Monarchia Mystica de la Iglesia*. En esta obra las santas vírgenes aparecen como el anverso, o al menos las parejas más inmediatas de los ángeles, figuras que están más próximas a la divinidad. Sin embargo, este conjunto nos trae a primer plano un asunto que no puede ser obviado y es el de la calidad intrínseca de la obra de arte, el impacto de los modelos del maestro y la diferencia de maestría en las mismas hasta llegar a ejemplos ínfimos.



Fig. 2: Interior de la iglesia de Santa Clara de Carmona (Sevilla) con la procesión de Santas y Ángeles debidas a un imitador zurbaranesco

Pasamos por tanto a lo que María Luisa Caturla definió con gran acierto como los cinco círculos zurbaranescos: el diferente estatus en la obra del maestro que comprendería: la obra autógrafa pintada por el propio Zurbarán, las versiones de sus pinturas realizadas por el propio maestro, las pinturas que han sido ideadas por él pero ejecutadas en colaboración con sus oficiales, las de sus oficiales en solitario

siguiendo patrones del maestro y finalmente las de los imitadores que se hacen eco de sus composiciones, desvirtuando los modelos del maestro y sin ningún interés por individualizar a las protagonistas. Es en este último estadio donde se encuentran las pinturas de las clarisas de Carmona.

Desde 1995 en que hicimos nuestro trabajo sobre *Las doce Tribus de Israel* venimos estudiando el desarrollo de la producción zurbaranesca, hasta el punto de que pocos artistas como el de Fuente de Cantos desarrollaron un estilo tan personal y con tanta capacidad de ejercer influencia en el espacio y en el tiempo, trasladándose este influjo incluso al mundo novohispano. Hoy afortunadamente ha cambiado notablemente el conocimiento que tenemos tanto de Zurbarán como de su obrador, gracias en buena medida al monumental estudio que le ha dedicado Odile Delenda (2009 y 2010). De igual modo, la producción de su obrador se entiende mucho mejor cuando se analizan sus obras intentando conocer la labor de sus oficiales, discípulos e imitadores.

Una de las fortalezas del pintor reside en su capacidad para crear modelos y estereotipos príncipes, que luego serían los responsables de las versiones, copias, derivaciones e imitaciones. Serán las primeras las que tengan una fuerza y originalidad propias y perpetúen su estilo, cumpliendo por tanto sus pinturas una función religiosa, cultural y persuasiva. En muchas ocasiones, los espectadores que recibían estas obras no tenían la cualificación suficiente para apreciar su calidad, por tanto les importaba bien poco que los lienzos fueran de mano de Zurbarán, de su obrador o de imitadores, pasando a considerar estas “vírgenes de cuerpo entero” como pintura devocional.

Las santas que conserva el Museo de Bellas Artes de Sevilla procedentes del Hospital de la Sangre de Sevilla estaban asociadas a un hospital femenino, por tanto es probable que el encargo estuviera asociado a esta función. Sin embargo también apreciamos una clara intencionalidad en el coleccionismo de estas obras por parte de mujeres. Es así como su presencia en algunos de los inventarios nos hacen pensar en el rol que ocupaban las mujeres en la sociedad del antiguo régimen al identificarse algunas de sus poseedoras con esas santas. Ahondando en esta idea, Antonio Palomino recomendaba en su tratado la idoneidad de este tipo de temas en las alcobas femeninas.

También es posible asociar determinadas obras con autos sacramentales o comedias de santos. No es casualidad que cuando Zurbarán pinta su Santa Isabel de Portugal, en torno a 1635 se estrenara justo ese año la obra de Francisco de Rojas Zorrilla, *Santa Isabel, Reina de Portugal*, por encargo de los diputados de Aragón, que sabemos fue representada el 18 de septiembre de 1635 en el Alcázar de Madrid ante la reina Isabel de Portugal. Cécile Vincent Cassy ha subrayado la doble “santidad”, virtuosa y política, de Santa Isabel de Portugal y su posible parangón con Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, por lo que en la obra hoy conservada en el Prado

podríamos estar ante un verdadero retrato a lo divino de Zurbarán dedicado a la reina. Está claro que Zurbarán debió de estar familiarizado con el comercio de telas y tejidos desde que era un niño, pues su padre había regentado una mercería en Fuente de Cantos, lo que lo familiarizaría con las texturas y calidades de las telas. En cualquier caso su trabajo de fijación de unos estereotipos y de configuración de los modelos visuales partió por un complejo proceso creativo en el que ideó personalmente los modelos príncipes de determinadas composiciones usando las estampas como punto de partida para configurar sus obras. Así ocurrió con Alberto Durero y su monumental *Arco de Maximiliano I* de hacia 1515-1517 donde se encuentran sin dificultad el tipo de figuras femeninas que inspiraron a la *Santa Isabel de Portugal* del Museo del Prado (figs. 3 y 4) y la *Santa Casilda* del Museo Thyssen Bornemisza (figs. 5 y 6) en las figuras de *El matrimonio de Felipe el Hermoso y Juana la Loca* y en los esponsales de *Maximiliano I y María de Borgoña*.



Fig. 3: Francisco de Zurbarán, *Santa Isabel de Portugal*, Madrid, Museo del Prado

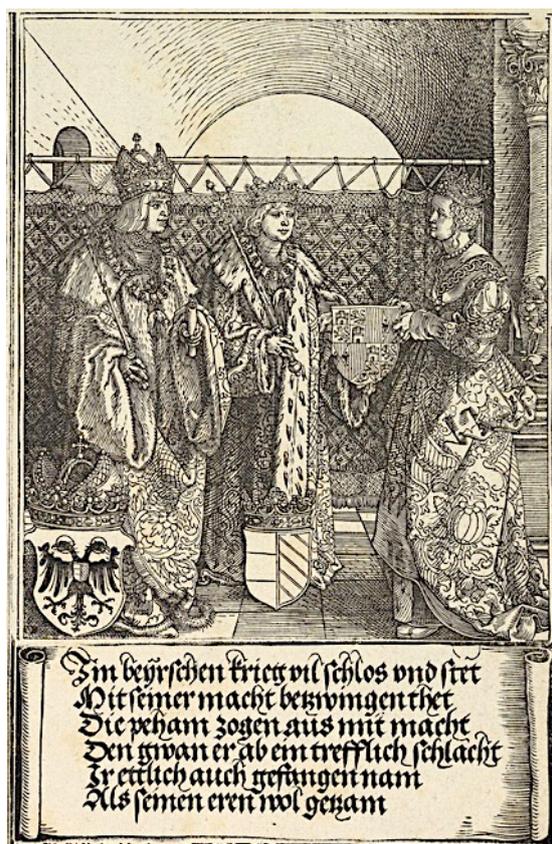


Fig. 4: Alberto Durero, detalle de Juana la Loca en el *Matrimonio de Felipe el Hermoso y Juana la Loca en el Arco de Maximiliano I*, 1515-1517. Grabado calcográfico. Nueva York, Metropolitan Museum of Art



Fig. 5: Francisco de Zurbarán, *Santa Casilda*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza



Fig. 6: Alberto Durero, detalle de María de Borgoña en *Los esponsales de Maximiliano I y María de Borgoña en el Arco de Maximiliano I*, 1515-1517. Grabado calcográfico. Nueva York, Metropolitan Museum of Art

Esta razón de uso de una misma fuente es lo que nos hace pensar que formaron parte del mismo proceso creativo y por tanto fueron concebidas por los mismos años. De esta forma vemos tanto en el hilo de perlas, los apretadores de las mangas de las santas u otros detalles de abullonamiento de las telas una hermandad con Durero que explica mucho las fuentes originarias. Algunas figuras femeninas de las citadas estampas incluso mantienen una directa relación con la *Santa Catalina* de la colección Masaveu, advirtiendo la procedencia de la forma de solucionar los brocateles y damascos de la saya abullonada.

También el uso de la estampa se advierte en la *Santa Margarita de Antioquía* de la National Gallery de Londres tal y como ya señalamos en nuestra tesis doctoral (figs. 7 y 8). En este caso el punto de partida es el grabado de Hans Springinkle de *Santa Margarita* cuyo uso invirtiendo la estampa explica la misma posición de

brazos, la forma de asir la cruz en el grabado y el garfio en la pintura de Zurbarán aunque la indumentaria es radicalmente diferente.



Fig. 7: Francisco de Zurbarán, *Santa Margarita de Antioquía*, Londres, The National Gallery



Fig. 8: Hans Springinklee, *Santa Margarita de Antioquía*, Grabado calcográfico perteneciente al Hortulus Animae, ca. 1550

Las santas de Zurbarán presentan además un elemento clave en el terreno persuasivo o de comunicación con el espectador, como es el gesto y su pose. Su mano levantada en actitud de mirar a los cielos, de comunicación gestual, añade una gran carga de recogimiento trascendente al valor escultural y simbólico de las santas. De esta forma el tratado de Lomazzo de 1584 ya suministraba recomendaciones interesantes para el lenguaje gestual que fueron adoptadas, por ejemplo, en los *Diálogos* de Vicente Carducho. Y es que, como recordaba André Chastel: “la interpretación de la obra pictórica puede y debe hacerse a partir de la gestualidad” y hay un deseo expreso de fijar un lenguaje corporal de la devoción. Uno de los puntos más altos de mostrar la santidad lo tengamos en la santa conservada en la Hispanic Society de Nueva York procedente de la colección del mariscal Soult, que realmente creemos que representa a *Santa Emerenciana* (fig. 9) por lo que lleva encima del

libro ya que no son restos de cerámica sino piedras, el atributo de la lapidación. En ella queda de manifiesto el elegante sentido religioso que impera en su imagen de santidad, con la cabeza alzada a los cielos y su apostura inerte, imperturbable, que se subraya en el plegar de las telas de su manto de tafetán rosado o en los brocateles de damasco de su traje, recordando los dibujos de las telas de algunas de las santas del obrador y hoy conservadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y ya citadas. Sin embargo, por las medidas y procedencia es más probable que formaran serie con la *Santa Eufemia* y *Santa Úrsula* que se conservan en el Palazzo Bianco de Génova y con la *Santa Casilda* del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.



Fig. 9: Francisco de Zurbarán, *Santa Emerenciana*, Nueva York, The Hispanic Society

Estas santas difieren completamente de las que el obrador exportó al Nuevo Mundo y que tuvimos ocasión de estudiar en otro marco diferente y que eran serias y pintadas por docenas y enviadas a tierra firme sin que el criterio de la calidad realmente importara. La grandeza del pintor de Fuente de Cantos reside en haber creado un modelo propio y singular que sus oficiales consiguieron repetir y seriar pero partiendo de su maestro. Es él quien las puso de moda a estas santas y el que consiguió con su peculiar forma de interpretar la santidad traspasar los límites de lo divino para descender a lo mundano. En muchas de ellas se representan a mujeres

que quieren representar con su tormento y martirio el ejemplo de santidad, pintándolas Zurbarán a las puertas del cielo para conseguir con su imagen elegante persuadir al receptor de la imagen sagrada en un intento de modificar su voluntad y conducta en favor de la santidad, no sin antes confundir en su visión si lo que veía realmente era una imagen natural o sobrenatural.

## **COMUNICACIONES**

