

**Francisco de Zurbarán y el retrato sacro:
Las santas vírgenes y mártires del maestro y su taller*.**

**Francisco de Zurbarán and the Sacred Portrait:
The Virgin and Martyr Saints of the Master and his studio.**

Cécile Vincent-Cassy
Université Paris 13-Sorbonne Paris Cité

Resumen: En este artículo se examinan los *retratos* de santas vírgenes y mártires de Francisco de Zurbarán, su taller y sus seguidores, y en particular la serie de Santa Clara de Carmona. La serie muestra no sólo las imágenes presentes de las santas sino también, velado por su ausencia clamorosamente presente, a Cristo, su esposo, hacia quien las santas guían al fiel que las venera en su camino hacia el altar. Por ello estas santas, retratos en devenir de Cristo, son la definición misma de la santidad.

Palabras clave: Zurbarán, santas vírgenes y mártires, retrato, series, pintura barroca.

Summary: In this paper we offer an study of the *portraits* of virgin and martyr saints by Francisco de Zurbarán, its studio and followers, and in particular the series of the church of Santa Clara of Carmona. This series not only shows the multiple images of the saints themselves, but also evokes the saints' spouse, Christ—whose absence is striking—. The saints show the worshipper how to reach Him by indicating the path to the altar. Consequently these female martyr saints, portrayed as destined for Christ, are the very definition of sainthood.

Key words: Zurbarán, Virgin and Martyr Saints, Portrait, Series, Baroque painting.

* Artículo recibido el 25 de marzo de 2016. Aceptado el 3 de noviembre de 2016.

Francisco de Zurbarán y el retrato sacro: Las santas vírgenes y mártires del maestro y su taller

El modelo pictórico de santas vírgenes y mártires fraguado por Francisco de Zurbarán (1598-1664) desde los años 1630 ha suscitado numerosas interpretaciones y una exposición en Sevilla en 2013, sin haber agotado los comentarios¹. Bajo su aparente simplicidad, esta representación forjada por un pintor todavía muy misterioso encierra numerosas cuestiones. Exige pues que se tomen en cuenta todos sus elementos constitutivos, sin asimilar las santas representadas de modo aislado a las series. Las series, muchas de las cuales fueron exportadas a América², cuentan doce o veinticuatro cuadros. Fueron producidas o por el maestro y su taller entre 1630 y 1664 (fecha de su muerte), como es el caso del ciclo encargado para la iglesia del Hospital de la Sangre de Sevilla, o por pintores de su círculo, calificados de “zurbaranescos”, activos en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVII y a principios del XVIII. El más famoso de estos artífices es Ignacio de Ríes, quien permaneció fiel al modelo de Zurbarán a lo largo de su carrera³.

Si los lienzos de Francisco de Zurbarán (1598-1664), su taller y seguidores no tuvieran la facultad de fascinar a un público variado y numeroso, el culto y la imagen de las santas vírgenes y mártires, en la España del siglo XVII, no evocarían gran cosa a los que no son especialistas de historia religiosa o de historia del arte. Ante todo, lo que parece ser una audacia llama poderosamente la atención. En efecto, en apariencia, nada más profano que estas figuras. Como afirmó Orozco Díaz, algunas de las muchachas representadas parecen no tener de santas más que el nombre. Ni se las ve sufriendo un suplicio, ni están en postura extática, ni mirando hacia el cielo, ni situadas en un entorno que indique su pertenencia al ámbito sacro. El único elemento que nos pueda señalar su identidad sacra —aparte del lugar de exposición de los cuadros en serie, sobre lo cual volveremos— es el atributo que exhiben. Este objeto, representado con el mayor ilusionismo para dar la impresión de que es *verdadero*, según la misma técnica que los bodegones —piénsese en particular en los senos de santa Águeda en el cuadro del museo Fabre de Montpellier (Fig. 1)— evoca el martirio que ha padecido cada una de ellas según la leyenda, respetando la iconografía establecida en la Edad Media. La santa Apolonia del museo del Louvre exhibe la tenaza con la que dicen que sus verdugos le arrancaron los dientes, santa Rufina lleva las cerámicas que, según la leyenda, su verdugo quebró, santa Lucía presenta sus ojos para testificar el suplicio más conocido entre todos los que padeció (Fig. 3), santa Águeda ostenta sus senos en una bandeja, santa Eufemia lleva la sierra que la torturó, santa Catalina se nos muestra con su rueda. En definitiva, la única que escapa a esta clasificación es santa Inés, pues no ostenta un recuerdo de su martirio legendario sino que lleva en brazos el símbolo de la virginidad, el *agnelus* de cuyo nombre es ella misma la representante (Fig. 4). Pero tanto para santa Inés como para las demás santas, el

¹ Cécile VINCENT-CASSY, “Les saintes vierges et martyres de Francisco de Zurbarán” en: *Cauces. Revue d’Études Hispaniques*, 3, 2002, Valenciennes, pp. 17-30; “Casilda, Orosia, Margarita, Juana y la Ninfa: sobre las comedias de “santas” de Tirso de Molina” en: *Criticón*, 97-98, 2006, Madrid, pp. 45-60; *Les saintes vierges et martyres dans l’Espagne du XVII^e siècle. Culte et image*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011, en particular pp. 335-400; Benito NAVARRETE PRIETO, *Santas de Zurbarán. Devoción y persuasión*, exposición del 3 de mayo al 20 de julio de 2013, Sevilla, ICAS, 2013; Peter CHERRY, “¿Retratos a lo divino? Reflexiones sobre las santas de Zurbarán” en: *Santas de Zurbarán. Devoción y persuasión* [...], op. cit., pp. 37-52.

² Benito NAVARRETE PRIETO, “L’atelier de Zurbarán comme fabrique de sainteté: prototypes, séries et commercialisation” en: *Francisco de Zurbarán (1598-1664)*, Bruselas: Fonds Mercator / Bozar Books, 2014, pp. 65-66 para una breve aproximación a las series de santas vírgenes y mártires.

³ Sobre el obrador de Zurbarán, véase Benito NAVARRETE PRIETO, *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998, y sobre Ignacio de Ríes, Benito NAVARRETE PRIETO, *Ignacio de Ríes* Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001.

atributo se refiere a su condición santa, y debe ser interpretado por los espectadores para identificarlas. Por fin, una de las más célebres santas incluidas en este grupo no ha sido martirizada. Se trata de santa Casilda (Fig. 5), figura de la alta Edad Media de la que cuentan los hagiógrafos que fue hija de un rey musulmán y se convirtió al cristianismo bañándose en un pozo —hoy día es el centro de su santuario en Briviesca, cerca de Burgos—. Las flores que enseña la muchacha en su regazo remiten al famoso milagro que, al igual que san Diego de Alcalá o santa Isabel de Portugal, le permitió llevar unos panes a unos prisioneros cristianos sin que el representante del enemigo de la fe, su padre musulmán en este caso, descubriera su labor caritativa⁴.

Constatamos en definitiva que éstos no son cuadros narrativos. No *cuentan* nada. Sólo se refieren a los sucesos legendarios que los espectadores recordarán a través de sus atributos. Comparten con las figuras de los retablos el carácter icónico de la representación, pues su forma retoma los arquetipos forjados por la tradición pictórica, lo que permite que los fieles las reconozcan. Sin embargo, ni su aureola es muy visible, ni están fijadas en una “atemporalidad” de imágenes por contemplar. En los cuadros cuyas figuras son más individualizadas, y cuyo autor es indudablemente el mismo Zurbarán —como la *Santa Casilda* del museo del Prado⁵, la *Santa Casilda* del museo Thyssen-Bornemisza (Fig. 5), aquella de la colección Plandiura, la *Santa Úrsula* del Palazzo Bianco de Génova, la *Santa Margarita* de la National Gallery of London (Fig. 6), la *Santa Rufina* de la National Gallery of Dublin (Fig. 2), o la *Santa Apolonia* del museo del Louvre (Fig. 1)—, es obvio que las figuras se muestran en un movimiento suficientemente perceptible como para que no se pueda concluir que son iconos —es decir unas imágenes extraídas de toda contextualización, como las estatuas que adornan las calles laterales de los retablos— entregados a la veneración de los fieles. Las santas están caminando y fijando a los espectadores como en una instantánea de retrato hurtado. Por lo tanto, estas pinturas, que no son ni narrativas ni icónicas, quiebran las categorías genéricas que distinguen los tipos de imágenes sacras.

También hacen desvanecerse las fronteras entre lo público y privado, pues el mismo modelo ha sido utilizado para realizar series de santas o para representarlas de modo aislado, para iglesias conventuales o para oratorios aristocráticos. Por este motivo, crean en su espacio de exposición una relación nueva entre la imagen sagrada y los fieles. Así es como este

⁴ La inclusión de Santa Casilda en las series de santas vírgenes y mártires indica una asimilación de esta figura a esta categoría litúrgica. De hecho, sin ser una santa mártir, fue presentada como una doncella que había sido perseguida, pues en su leyenda hagiográfica, su padre, rey musulmán de Toledo, se había opuesto a su conversión al cristianismo, desempeñando el papel de enemigo de la fe que encontramos en las *vidas* de los mártires. Muy a menudo, en la iconografía la santa aparece con la palma del martirio, como por ejemplo en la talla del siglo XVI del retablo lateral de la iglesia de Santa María de Briviesca. Sobre la iconografía, véase René-Jesús PAYO HERNANZ, “Iconografía de santa Casilda”, *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo VI, 12, 1993, pp. 96-108. Sobre la asimilación de santa Casilda a una santa mártir, véase, por ejemplo, el sermón pronunciado en 1642 en la catedral de Toledo con ocasión de la traslación de una reliquia de la santa desde Burgos: “Que bien (y no tropiece el escrupuloso en que habló (san Ambrosio) de martyres, y yo predico de virgen : pues como dixo el mismo santo; no ay ser virgen, sin ser martyr: y aun en concurso de la virginidad, y martyrio en un sujeto, no es la virginidad loable porque se halla en los martyres, sino porque los haze. ‘Sed quia ipsa martyres facit’.”, en: Luis VELASCO DE VILLARÍN, *Laudatoria evangélica en la deseada como festiva translacion de la reliquia y hueso de un brazo de la esclarecida y gloriosa Reyna, y virgen Santa Casilda trasladada desde la muy noble ciudad de Burgos a la Imperial ciudad de Toledo, su Patria en el nacimiento, su Madre en la Fe, Toledo, Imperial Ciudad de Toledo, 1642, fol. 15v.*

⁵ El título de este cuadro generalmente propuesto es *Santa Isabel de Portugal*. Mi hipótesis es que la iconografía de Isabel de Portugal en nada era la de este cuadro en la época de Zurbarán, sino la de una mujer vestida de terciaria franciscana, con báculo y flores en el regazo. Véase por ejemplo el cuadro contemporáneo de Vicente Carducho en la iglesia de San Antonio de los Portugueses de Madrid de 1631 que respeta esta iconografía.

modelo modifica la idea de santidad de las vírgenes y mártires implicando un tipo de recepción que no es “persuasiva”, sino “retratística”. Me emplearé a definir lo que entiendo por este neologismo que parte de una constatación: La *Santa Casilda* del museo Thyssen (Fig. 5) o la *Santa Margarita* de la National Gallery of London (Fig. 6), por no citar más lienzos, se imponen como imágenes “vivas”. Zurbarán abstrae a las figuras de toda contextualización sacra presentándolas de modo aislado, sobre un fondo neutro, ni en oración ni en acción, sino simplemente suspendidas en su caminar, detenidas ante lo que el espectador percibe como una apertura, y podría ser una puerta. La ilusión de esta apertura, y de este movimiento suspendido, hace que tengamos la sensación de estar hurtando un vivo retrato de las figuras.

Lo que suscita la fascinación es precisamente lo que plantea problemas de interpretación, sobre todo si se consideran las series de santas zurbaranescas y ya no sólo las santas aisladas. ¿Cómo el “pintor de la vida monástica”, según la expresión del famoso Paul Guinard⁶, pionero de una gran tradición de estudios franceses sobre Zurbarán, cómo este pintor activo en la Sevilla de la Contrarreforma pudo adoptar tal modelo de representación, único en el mundo católico de su época, y conocer con esta propuesta el éxito que conocemos? Si seguimos la pista de estas santas, de estos lienzos, tendremos que ir tras ellas por los cuatro rincones de España. Al lado de las santas de la Iglesia universal, como santa Inés, santa Águeda, santa Lucía, santa Catalina, santa Margarita, santa Apolonia, se encuentra las santas locales, como santa Casilda, patrona de Burgos y Toledo, las santas locales santa Justa y santa Rufina patronas de Sevilla⁷, santa Marina, patrona de Orense —y con culto en Sevilla—, santa Eulalia de Mérida, y un largo etcétera⁸. Aquí vemos que las áreas de los respectivos cultos a estas figuras son de escalas diferenciables. Santa Casilda, por tomar el ejemplo paradigmático, es poco conocida fuera de los límites del arzobispado de Toledo y del obispado de Burgos. Santa Justa y santa Rufina reciben sobre todo un culto en Sevilla. Al fin y al cabo, lo que importa es que las santas locales —con oficio litúrgico propio local— se presenten a la mirada bajo la misma apariencia que sus pares de culto universal, bajo la misma forma, e incluso en unos coros⁹.

Hasta hoy día, una larga tradición historiográfica, iniciada por Emilio Orozco Díaz¹⁰ relaciona las santas del Maestro extremeño a la boga poética contemporánea del *retrato a lo divino*. Según Orozco, la individualización de los rostros, unida a la impresión de movimiento, de sorpresa, y a los atuendos de su tiempo que revisten las figuras, crean ambigüedad y equívoco. Sus textos inscribieron definitivamente a las santas de Zurbarán y sus seguidores en las prácticas del retratar iniciadas en el primer Renacimiento, que presentan a los modelos con los atributos de un santo o de otro personaje sagrado. El retrato de

⁶ Paul GUINARD, *Zurbarán et les peintres de la vie monastique*, Paris, Éditions du Temps, 1960.

⁷ Cécile VINCENT-CASSY, “La propagande hagiographique des villes espagnoles au XVII^e siècle. Le cas de sainte Juste et de sainte Rufine, patronnes de Séville” en: *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nueva serie, 33 (2), 2003, Madrid, pp. 97-130.

⁸ Para una investigación global sobre el culto y la imagen de estas santas en el siglo XVII: Cécile VINCENT-CASSY, *Les saintes vierges et martyres [...]*, op. cit., 2011. No podemos aquí detenernos en las cuestiones de cómo se combinaron los cultos locales y universales a estas santas, pero no parece que se tratara de crear una imagen de la santidad hispánica a través de ellas.

⁹ En las series, puede haber alguna variación en la disposición de las figuras de cuerpo entero. Por ejemplo, en la serie del hospital de la Sangre hoy conservada en el museo de Bellas Artes de Sevilla, santa Eulalia está presentada de frente, probablemente para romper la monotonía de la representación de las santas de perfil.

¹⁰ Emilio OROZCO DÍAZ, “Lo profano y lo divino en el retrato del Manierismo y del Barroco” en: *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso internacional de Historia del Arte (Granada, 1973)*, Granada, Universidad de Granada, t. III, 1978, pp. 155-197 y Emilio OROZCO DÍAZ, *Temas del Barroco de poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada, 1989.

Francisco I en san Juan Bautista de Jean Clouet (1518) del museo del Louvre es quizás el más famoso de ellos. Anterior a él, la representación de *Catalina de Aragón (?) como santa Catalina* por Michael Sittow (ca. 1502) del Kunsthistorisches Museum de Viena, atestigua la existencia de esta práctica entre los círculos de poder en la época de los Reyes Católicos, como en otras cortes de Europa. Esta práctica artística culta se prolongó a lo largo del siglo XVII, hasta convertirse en un tema poético. En las *Décimas a Pedro Ragis*, el poeta Carrillo y Sotomayor se dirige al pintor cuando éste se dispone a ejecutar el retrato de doña Gabriela de Loaysa y Mesía *en figura de Arcángel Gabriel*¹¹ Entre los muchos ejemplos que podríamos citar entre las obras de la época de Zurbarán, la *Santa Rufina* de Diego Velázquez de la Fundación Focus Abengoa (Fig. 7), pintada en Sevilla por el joven maestro, es sin lugar a dudas, como los cuadros de analizamos, un *retrato a lo divino*.

Sin embargo, si es indudable que para algunas de las santas, como la *Santa Catalina* y la *Santa Isabel de Turingia (?)* del museo de Bellas Artes de Bilbao (Fig. 8 y Fig. 9), o, quizás, la *Santa Casilda* del Prado, se puede hablar de unos *retratos a lo divino*, la expresión no es aplicable en el caso de las santas de las series. Estas últimas son “falsos” retratos¹². Son representaciones destinadas a dar al espectador el sentimiento de estar frente a unos retratos. No fueron realizadas con intención de que las figuras copiadas del natural fueran reconocibles. Aquí el retrato se convierte en un modo de representar a unos personajes sagrados. La mejor prueba de ello es que los modelos de las distintas santas son a menudo los mismos. Se plantea entonces el problema de la percepción de estas imágenes como de imágenes de figuras individuales, es decir el problema de la pintura de la individualidad, que es uno de los temas primordiales de la estética barroca. Las obras de Zurbarán se hacen eco de una opinión común en aquella época, y participan de los mismos cuestionamientos que las obras de sus contemporáneos. Por ejemplo, el famoso Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*, citando el *Dialogo della Pittura* de Ludovico Dolce (1557), expresa la necesidad de pintar los rostros de los personajes sacros de tal modo que los espectadores reconozcan sus virtudes interiores en sus facciones, es decir, unas imágenes de figuras individualizadas verosímiles que permitan que se perciban como verdaderas:

“Comenzando de la invención, digo, que tiene muchas partes [...]. Y, principalmente, ha de dar a Cristo un aspecto grave, acompañado de una amable benignidad y dulzura: y asimesmo, ha de hacer a S. Pablo, con el semblante que conviene a tan gran apóstol, de modo, que quien los mira le parezca que ve un verdadero retrato, así del dador de la salud, como del vaso de elección”¹³.

Es imprescindible pues tomar en cuenta el contexto en que se sitúa la invención del modelo zurbaranesco. En la época de su producción, la estética del retrato colocaba la problemática del lugar del espectador en el centro de la concepción pictórica. En este marco, Zurbarán asocia retrato y pintura religiosa. Pinta a las mismas figuras sacras, en este caso a las santas, con la estética y la técnica del retrato, individualizando sus rasgos, lo que da la ilusión, la sensación, de que es un vivo retrato suyo. La cuestión de la estética del retrato, y del sentido que se confiere a esta palabra, es crucial para entender el arte del Barroco. Sin detenerme en lo que de él formulan Francisco Pacheco y Vicente Carducho en sus respectivos

¹¹ Véase el análisis del poema por Angelina COSTA, “Las *Décimas a Pedro Ragis* de Carrillo y Sotomayor”, en: *Edad de Oro*, 6, 1987, Madrid, pp. 35-50.

¹² Gué Trapièr ya lo apuntó en su artículo de 1967. Elizabeth du GUÉ TRAPIER, “Zurbarán's Processions of Virgin Martyrs”, *Apollo*, Londres, 75(64 [nouvelles séries]), junio 1967, p. 415.

¹³ Francisco PACHECO, *Arte de la Pintura*, ed., introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, [1649] 1990, *Libro II*, p. 294.

tratados¹⁴, recordaré que el retrato, como género independiente, experimentaba entonces una auténtica expansión en la práctica, lo que le atraía las críticas de los moralistas. Afirmaba Peribáñez en la comedia epónima de Lope de Vega (1604-1614)¹⁵, que los retratos eran “fantasmas” que alentaban la adoración heterodoxa dirigida por sus comitentes a unos seres humanos, su iconoclasmo, y su consecutivo alejamiento de Dios. Pero si en los *Diálogos de la pintura* Carducho descalificaba el retrato por ser el género indigno del arte pictórico —el retratista no debía ni más ni menos que someterse a la apariencia de su modelo para copiarla—, al final de su tratado también se refería a él como a la definición misma de la pintura. En efecto, en los pasajes dedicados al origen divino de la misma, mencionaba a los mártires que accedieron a la santidad porque pintaron “imágenes de nuestro Señor, y de su santísima Madre y de los Santos, y no quisieron pintar ídolos y dioses falsos”¹⁶, convirtiendo su vida en una imitación de la perfección crística. Todo el discurso de Carducho, y toda su teoría de la imitación, se fundan en la equivalencia entre los santos y las imágenes sagradas: tanto los unos como las otras son una búsqueda de perfección crística. En palabras que recuerdan la *Idea del Tempio della Pittura* de Lomazzo¹⁷, afirma que la imagen de Cristo, en su exactitud, es el origen de la Iglesia. Sin explayarnos más sobre un tema que merece ser examinado en detalle, subrayemos simplemente que Carducho tradujo en palabras lo que expresan en pintura las santas de Zurbarán. En efecto, los “retratos de santos” —en este caso de “santas”— se concebían, en el siglo XVII, como un acercamiento a la imagen imposible y única de la verdad católica. El Maestro extremeño fue el mayor exponente de esta idea en pintura. Recordemos, con Juan Miguel Serrera¹⁸, que el término de *retrato* no sólo designaba la pintura profana de una figura humana individualizada. Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellano o española*, de 1611, así decía: “que por entonces se consideraba retrato toda pintura o efigie que representase una persona, un animal o una cosa¹⁹”. Según esta concepción, aunque los artistas no hubieran visto a los santos en vida, tenían por misión realizar unas “imágenes verdaderas”. Si, al igual que Carducho al final de su tratado, no consideramos el “retrato” como un género sino como una modo de acercarse a la representación pictórica, entenderemos cómo, de estas santas de los primeros siglos del cristianismo de las cuales desconocía (desconocemos) la apariencia, Zurbarán hizo unas imágenes verdaderas, unas *verae effigies*. Sus representaciones de santas vírgenes y mártires deben ponerse en relación con las leyendas del *Mandylion* o de la *Verónica*, en las que el autorretrato de Cristo había sido realizado por aplicación del lienzo sobre su rostro.

¹⁴ Sobre los discursos de Carducho sobre el retrato en sus *Diálogos de la pintura* (1633) y de Pacheco en su *Arte de la pintura*, (1649), véase Cécile VINCENT-CASSY, *Les saintes vierges et martyres* [...], op. cit. 2011, pp. 345-363.

¹⁵ “que retratos es tener/ en las paredes fantasmas”, en Félix Lope de VEGA CARPIO, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Juan María Marín, Madrid, Cátedra, [1604-1614] 1993: Acto segundo, vv. 1015-1016, p. 150.

¹⁶ Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed., prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, [1633] 1979, p. 371.

¹⁷ Giovanni Paolo LOMAZZO, *Idea del Tempio della Pittura nella quale egli discorse dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1590. Se ha publicado una edición en inglés: *Idea of the temple of painting*, ed. y trad. de Jean Julia Chai, University Park, Pennsylvania State University press, 2013.

¹⁸ Juan Miguel SERRERA, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte” en: Juan Miguel Serrera (dir.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo del Prado, 1990), Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 37-65, en particular: 37.

¹⁹ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674* (ed. facsímil de Martín de Riquer, Barcelona, Joaquín Horta, 1943), Barcelona, Editorial Alta Fulla, col. “Ad litteram” (3), 3ª ed., [1611] 1998, p. 908.

De hecho, su modo de pintar a las santas vírgenes y mártires es esencialmente “retratístico”. Aunque parezca paradójico, buena prueba de ello es la multiplicación de sus imágenes por su taller y sus seguidores. Expliquemos este punto. En la época de Zurbarán, el acto de *retratar*, como reza la definición del verbo en el *Diccionario de Autoridades*²⁰, era ante todo la ejecución de la imagen de alguien o de algo, haciendo posible que fuera multiplicada para permitir que el mayor número de espectadores accedieran a su conocimiento e imitación. El retrato era, en su esencia, la imagen que podía ser copiada por otros en todo tipo de soportes. Para tomar una metáfora artística, era el molde en el cual otros retratos podían hacerse. Esta definición induce la teoría de la imitación según la cual el retrato es una copia exacta de la figura por representar. Calcando los rasgos del objeto en su soporte, este molde se hace matriz de las demás imágenes, haciendo posible la difusión del modelo, y la coherencia tipológica de las representaciones. Las reflexiones de Juan Miguel Serrera, así como las conclusiones a las que hemos llegado sobre el uso del retrato en las comedias de santas vírgenes y mártires²¹, convergen hacia la idea esencial de que la individualización del modelo en el retrato del santo es el corolario de su reconocimiento. El concepto del retrato del santo está pues vinculada a la cuestión del establecimiento de su iconografía. Como señalaba Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*, los textos evangélicos y las hagiografías podían servir de modelos para este tipo de *retrato* en ausencia de representación pictórica ejecutada en vida del santo²². Según esta idea, entendemos pues que en las imágenes de santas vírgenes y mártires de Zurbarán y su taller fuera tan crucial “retratar” tanto a las figuras como a sus atributos²³ para que estas imágenes pudieran ser consideradas, contempladas, veneradas, como “verdaderas”. Una vez identificadas y aisladas entre todos los seres humanos, estas figuras imponían la irreductible verdad (hoy diríamos la perfecta ilusión) de sus cuerpos y rostros, y podían suscitar, con la propuesta de sus rasgos individualizados, una introspección en el espectador. Por lo tanto, sólo algunas de las santas vírgenes y mártires de la mano de Francisco de Zurbarán, como las santas del museo de Bellas Artes de Bilbao (Fig. 8 y Fig. 9), pueden ser consideradas como auténticos *retratos a lo divino*, en que unas nobles comitentes fueron representadas con sus rasgos propios llevando los atributos de unas santas, en señal de devoción. La inmensa mayoría de las imágenes aquí consideradas son más bien “retratos sagrados”, o “imágenes verdaderas” de santas.

Si estos comentarios se aplican, claro está, a las obras aisladas como son *Santa Casilda* o *Santa Margarita*, quisiéramos ahora considerar las series, los conjuntos, los ciclos de santas vírgenes y mártires, las figuras ofrecidas en grupo a la mirada. La existencia y la representación de cada uno de los cuadros debe pensarse en función de la entidad global, que reconstruye el coro de las santas vírgenes y mártires, o lo que corresponde visualmente a la parte de los *Flores sanctorum*, como aquel de fray Juan de Marieta, a esta categoría

²⁰ *Diccionario de Autoridades, Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, Herederos de Francisco del Hierro, ed. facsímil Madrid, Gredos, , 1990, t. V (1737), p. 608: “Formar la imagen de algún sugeto, que sirve de original para sacar enteramente parecida, o en la pintura, o escultura o gravándola. Saa. Republ. pl. 13. “Pergoteles se ocupaba en retratar a Alexandro Magno en piedras prestissimo: licencia a este solo concedida, como también a Lisipo para retratarle en mármoles y bronces, y a Apeles en tablas y lienzos”.

²¹ Cécile VINCENT-CASSY, “Les saintes vierges et martyres [...]”, op. cit., 2002.

²² Francisco PACHECO, *Arte de la pintura* [...], op. cit., [1649] 1990, pp. 294 y siguientes.

²³ Javier PORTÚS PÉREZ, “Rastros de la convivencia con las imágenes” en Miguel Morán Turina y Javier Portús Pérez, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, pp. 213-214. Javier Portús examina en este artículo los elementos a los cuales se asocian a los santos en los refranes de la época.

litúrgica²⁴. Aunque no pocos se han perdido, los ciclos aquí examinados serían muy numerosos. Como bien sabemos ahora, Zurbarán emprendió una producción en serie gracias a su taller desde principios de los años 1630. El comercio con las Indias, iniciado poco después de haberse instalado en Sevilla, le permitió venderlas no sólo por vía de contratación, sino también en ferias del Nuevo Mundo, sin que el pintor conociera la identidad de los compradores. En efecto sabemos que Zurbarán recibió algunos encargos del Nuevo Mundo. Por ejemplo, el 22 de mayo de 1647, firmó un contrato con el capitán Juan de Valverde, quien llegaba de Perú, mandatario de la abadesa del convento de la Encarnación de Lima, por el que el maestro se comprometía en enviar diez escenas de la vida de la Virgen y veinticuatro vírgenes en pie para su iglesia²⁵. En 1649 unos mercaderes firmaron en Buenos Aires a otro capitán el recibo de un lote de pinturas que el maestro destinaba al mercado de aquella ciudad. Éste incluía quince vírgenes en pie ejecutadas por sus oficiales²⁶. Pero el máximo ejemplo de estas series ejecutadas por él y/o su taller por encargo fue el que se destinó a la iglesia del Hospital de la Sangre, hoy conservado en el museo de Bellas Artes de Sevilla (Fig. 4)²⁷. También permanece en la iglesia de Santa Clara de Carmona un conjunto de doce santas vírgenes y mártires realizadas en los años 1660 por su taller o sus seguidores (Fig. 10, 11 y 12), dispuestas en los dos muros de la nave única debajo de una serie de ángeles músicos y arcángeles.

Incluso para aquellas de las obras pensadas de forma aislada, la pertenencia a la misma categoría litúrgica hace que estos *retratos* no puedan nunca separarse de su función votiva. De encontrarse yuxtapuestas, pasarían inmediatamente a integrar el coro de las santas como el que forma el magnífico conjunto del museo de Bellas Artes de Sevilla. Como los Reyes Magos, que tienen una identidad individual, un nombre, pero pertenecen igualmente al trío que forman, una vez presentadas en grupo las santas vírgenes y mártires no dejan de existir individualmente, pero también pasan a ser las múltiples partes de un todo, como un coro, como un cuerpo. Y es a través de su “cuerpo”, en el sentido propio, como se encargan de expresar su pertenencia al “cuerpo”, es decir a la corporación, a la categoría, de las santas vírgenes y mártires.

Como ya mencionamos, las santas de Zurbarán, cuando no son retratos de medio cuerpo (como los del museo de Bilbao, Fig. 8 y Fig. 9), expresan la idea abstracta del camino hacia Dios por un caminar real. Parecen ir al cielo, como sorprendidas en un movimiento celestial. Pero todavía pertenecen al mundo de lo humano. Por eso es por lo que todavía tienen un rostro, y pueden ser individualizadas. Están representadas en el proceso de santificación. Estas imágenes respetan pues la concepción de la santidad postridentina que, sin dejar de ser milagrosa, se ofrece a los fieles como una pluralidad de vías, una variedad de modelos a imitar. Con la mirada, las santas de Zurbarán invitan al espectador a seguirlas en el caminar hacia el mundo celestial. No están fijas, en la eternidad de lo divino, sino que están en movimiento, aunque al mismo tiempo pueden ser extáticas o milagrosas. Sus atributos recuerdan cuáles son las virtudes que han permitido que cada una de ellas haya alcanzado el

²⁴ Juan de MARIETA, *Quarta parte, de la Historia ecclesiastica de España, que trata de algunos Santos de las Ordenes de San Benito, san Agustin y Cartuxos: Santas Virgines, Concilios y Doctores de España*. Cuenca: Pedro del Valle, 1594, *Primera parte, Libro quarto, de las Santas de España Virgines, y Martyres*, fol. 85v.-114v. y Juan de MARIETA, *Quarta parte [...]*, op. cit., 1596, *Quarta parte, Libro diez y nueve de las Santas Virgines de España*, fol. 77r.-91r.

²⁵ María Luisa CATURLA, *Francisco de Zurbarán*, traducción, adaptación y aparato crítico por Odile Delenda. París, Wildenstein Institute, 1994, documento 143, p. 314.

²⁶ María Luisa CATURLA, *Francisco de Zurbarán [...]*, op. cit., 1994, documento 154, p. 316.

²⁷ La fecha nos es desconocida pero el periodo de producción de este tipo de series está comprendido entre 1640 y 1670. Véase Benito NAVARRETE PRIETO, *Santas de Zurbarán [...]*, op. cit., 2013.

cielo. Pero en el momento representado en los cuadros, el empíreo, donde ya nada se mueve²⁸, es un futuro. Por ahora, las santas están en camino, y nosotros espectadores también. Ellas se dan a ver como modelos de vida individualizados no *durante* su martirio sino después, o más allá, de su martirio. Son una manera de introducir al espectador (a la espectadora) en lo sagrado conduciéndolo(a) a seguir un camino metafórico que están todas realizando hacia la divinidad, como un camino del cielo, hacia la santidad, pero también hacia la devoción. Invitan a seguir sus pasos, su andadura devocional, de conversión, de caridad, de martirio, de aflicción, de perfección —conceptos simbolizados por sus atributos.

Los escritos de los Padres de la Iglesia, san Ambrosio de Milán, san Agustín, san Gregorio de Nisa, san Juan Crisóstomo o san Jerónimo, que han desarrollado una reflexión intensa sobre la virginidad cristiana en los siglos IV y V son las autoridades utilizadas en el siglo XVII en España por los comitentes de estas series de santas y por los predicadores contemporáneos. Ambrosio de Milán es el más citado. Autor de cuatro tratados compuestos a finales del siglo IV, el *De virginibus*, el *De virginitate*, el *De institutione virginis*, et la *Exortatio virginitatis*, es la figura de autoridad sobre la virginidad²⁹. La presenta como vía de salvación: es una reafirmación de la posibilidad del paraíso. Renunciando a la carne, al pecado, la virginidad es, según él, la expresión constante de la fidelidad a Cristo y a su Iglesia. Redime de la mancha corporal de la humanidad creando una frontera entre los que no han seguido los preceptos y no forman parte de la Iglesia y los que sí forman parte de ella. A partir de la teología de Ambrosio, la virginidad, que todas las santas de Zurbarán tienen en común, sirve para construir la sacralidad, definiendo sus límites. Permite afirmar la autenticidad del vínculo entre la humanidad y Dios, pues es el instrumento de la reproducción del paraíso en la tierra. Cuanto más respetan las vírgenes las obligaciones de su condición, más estrecho es su vínculo con Dios, más alto están ellas en la jerarquía cristiana. En efecto, los cristianos se encuentran distinguidos los unos de los otros según su grado de experiencia del acto sexual. Las vírgenes representan el grado máximo de pureza y por lo tanto, si se me permite el neologismo, de “celestialidad”. Están cerca de su *Esposo*, Cristo, como los ángeles, y reconstruyen el cielo en la tierra. Con ellas el lazo entre el reino divino y el reino terrestre se hace visible, se reconstruye en torno a su cuerpo.

El tema evangélico “*Simile est regnum coelorum decem virginibus, quae accipientes lampades suas exierunt oviam sponso, & sponsae. Quinque autem ex eis erant fatuae, & quinque prudentes*” (Mateo, 25, 1-2)³⁰ era utilizado mayoritariamente por los predicadores en sus sermones sobre una santa virgen y mártir. La glosa que hacían de este extracto de la Biblia le daba a las santas vírgenes y mártires el sentido de la encarnación colectiva y perfecta del

²⁸ Sobre la concepción del cielo, y sus distintas esferas que culminan en un empíreo totalmente inmóvil, ocupado por Dios, y el caminar de las santas hacia el cielo, Cécile VINCENT-CASSY, *Les saintes vierges et martyres* [...], op. cit., 2011, pp. 389-399.

²⁹ Para apreciar la autoridad de San Ambrosio en la literatura espiritual y devocional, y en particular en los textos que tratan de la virginidad en el siglo XVII, se puede citar por ejemplo a Álvaro de HINOJOSA Y CARVAJAL, *Libro de la vida y milagros de Santa Inés con otras obras variadas a lo divino*, Braga, Lourenço de Basto, 1611, *Canto I*, estrofa 41, p. 15, escribe: “A San Ambrosio en todo yre siguiendo, / Y la orden que lleva yre guardando, / Que esta vida escribió, y assi pretendo / Yr mi historia con el authorizando, / Que mas fé haze un Santo a lo que entiendo, / Que todo el mundo junto razonando, / Y assi punto por punto diré todo / Lo que dize este Santo, y por su modo”.

³⁰ La parábola de las diez vírgenes se puede resumir de este modo: Las doncellas, invitadas al cortejo nocturno de unos desposorios no saben cuando vendrá el esposo. Bienaventuradas son las que, prudentes, lo han preparado todo para acompañarlo. El texto se incluye en el *Mateo*, 25, 1-13.

cielo: marcaban la entrada en la corte celestial³¹. Pero individualmente también cada una de las santas se identificaba con la idea de virginidad, y concentraba un cielo en sí misma³².

Es muy posible, como ha sugerido María Luisa Caturra, que estas mujeres hayan sido inspiradas por las procesiones del Corpus Cristi que Zurbarán y sus contemporáneos presenciaban cada año en las calles de Sevilla. Se sabe que en 1607 los actores que vinieron a Sevilla a representar una obra de teatro fueron invitados a desfilar por las calles vestidos con sus trajes³³, y también que estas mismas figuras se representaban en las arquitecturas efímeras³⁴. Las series recuerdan también las teorías de santas mártires de la historia cristiana, figuradas en mosaicos en el siglo VI en la iglesia de San Apolinar el Nuevo, en Ravenna. En una similitud llamativa, las santas del siglo XVII van procesionando hacia el altar principal, es decir hacia Cristo su Esposo, como sus antecesores del siglo VI. El modelo iconográfico adoptado por Zurbarán parece pues remontarse a los orígenes de la representación de la santidad. Recuerda la función litúrgica de estas series que yuxtaponen a las santas invocadas por la comunidad de fieles reunida en la iglesia o en la capilla³⁵. Pero el modelo zurbaranesco es algo más que unas imágenes votivas y litúrgicas pues las santas, al contrario de las de Ravenna que no son más que arquetipos, son figuras individualizadas.

³¹ Por ejemplo, el predicador Pedro de TEVAR ALDANA, O.F.M., *Primera parte de las excelencias de Dios, su Madre, y sus Santos desde la fiesta de San Andrés hasta la de la Santísima Trinidad, con tres tablas muy copiosas: la primera, aplicaciones para los Sermones de Adviento y Quaresma, la segunda, dxe los lugares de Escritura, que se declaran. La tercera de las conclusiones que se pruevan*, Barcelona, Sebastian y Jayme Mathevad, 1633, “De las excelencias de santa Ines virgen, y martyr”, Enero 21, col. 682-724, demuestra la parentela entre vírgenes, ángeles y fuego a partir del tema de Mateo 25, “*Simile est regnum caelorum decem virginibus*”. En el *proemio* de su sermón afirma, col. 684: “Generosa prosapia, illustre parentela. Parientes son bien semejantes Virgines Angeles, y fuego. Los Angeles, porque si quando Christo predicó la parabola que oy se a cantado, el reyno de los cielos no constava de otras criaturas, mas que de Angeles, y solos espiritus puros: comparado el reyno de los cielos con las virgines: *Simile est regnum coelorum decem Virginibus*, por buena consecuencia se infiere, que los Angeles, y las virgines son semejantes. Detengase san Ambrosio dando satisfacion a los que se admiraren deste discurso, y diga. *Nec mirum si Angelis conparentur, quae Angelorum Dño copulantur*. Qual es mas, ser ministros de Dios, y criados de su casa, o esposas del mismo Dios? Pues si en este Evangelio las virgines se introduzen en los desposorios del gran Señor, que es lo mas, dexede admirarse quien oyere dezir que compara a los Angeles, que es lo menos”.

³² Agustín de CARRIÓN, O.F.M., *Varios sermones de festividades de Nuestra Señora, y Santos*, Madrid, Melchor Sánchez, 1659, pp. 339-371. El sermón pronunciado por Agustín de Carrión en la fiesta de santa Clara así empieza: “*Simile est Regnum Coelorum decem Virginibus, quae accipientes lampades suas, exierunt obviam sponso, & sponsae*”, Mateo, 25: “Pues si dize es semejante el Reyno de los Cielos a diez Virgenes; Clara no es semejança de el Cielo; sino el Cielo mismo, en quien Dios nuestro Señor descansa tan gustoso; que si este divino Señor, dixo, por Isaias, que el Cielo es el lugar de su descanso: *Coelum sedes mea*. Oy se le viene a su mano Sacramentado, para estar muy de assiento en ella. Tan realçados son los quilates de su Virginal pureza, que no solo no entra en numero con las Virgenes necias; pero aun excede al de las prudentes”, en: “*Sermon de la gloriosa Santa Clara*”, pp. 340-341. Si observamos un lienzo realizado por Bartolomé Esteban Murillo en 1647 para el convento de San Francisco de Sevilla, vemos a santa Clara rodeada de un cortejo de santas vírgenes y mártires en la visión que tuvo en el momento de su muerte. Esta escena repite la visión que tuvieron los padres de santa Inés de Roma cuando su hija subió al cielo según la leyenda. El lienzo de Murillo es el *ekphrasis* del coro de santas vírgenes según otro pasaje evangélico que tuvo mucho éxito en los sermones de la época: *Lucas 12, 35-37*.

³³ José SÁNCHEZ ARJONA, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla. Desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1994, p. 129.

³⁴ La presencia de representaciones de las santas vírgenes y mártires en las arquitecturas efímeras es visible en el cuadro anónimo que representa la *Procesión de la Virgen de los Reyes* (ca. 1662) que se puede contemplar en la catedral de Sevilla.

³⁵ El paralelo entre las santas zurbaranescas y los “cortejos” celestiales bizantinos ha sido establecido por Julián Gállego. El autor precisa que estas santas que se ignoran las unas a las otras no deben mirarse como “santas por rezar”, sino como figurantes de una procesión. Julián GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 247.

Entre las series del taller o de los seguidores de Zurbarán, la serie de la iglesia de Santa Clara de Carmona (Fig. 10, 11 y 12) es interesante porque establece un paralelo visual entre los arcángeles y las vírgenes. Sobre los muros de la única nave de la iglesia, una procesión de arcángeles y ángeles músicos se despliega por encima del desfile de las santas vírgenes y mártires. Los modelos empleados para los dos tipos de figuras son los que Zurbarán inventó unas décadas antes. Ni “figuras-estatuas”, ni “personajes de apoteosis”³⁶, las santas vírgenes y los ángeles parecen ignorarse los unos/las unas a los otros/las otras en su camino hacia el altar. Ricamente ataviados, presentan sus atributos fijando su mirada en el espectador. En la medida en que la literatura teológica y moral propone un discurso sobre la semejanza entre las vírgenes y los ángeles, tenemos que hacer referencia a las series de ángeles ejecutadas por Bartolomé Román para los conventos de las Descalzas y de la Encarnación de Madrid³⁷. Las representaciones en serie de los ángeles, que son las criaturas más cercanas a Dios, son numerosas en el siglo XVII en la pintura española. Los espíritus angélicos vinculan el cielo a la tierra, lo divino a lo humano y según lo que explican los autores de la época, como el cisterciense Lorenzo de Zamora en sus *Septima y Octava parte de la Monarchia mystica*³⁸, las santas vírgenes son el *pendant* de los ángeles. Su virginidad es presentada como el modo por excelencia de vivir espiritualmente en un estado celestial en la tierra. La presencia de los ángeles músicos en la serie de Carmona refuerza la idea de que las santas son imágenes del cielo. Confieren una nueva unidad semántica al ciclo.

Las veinticuatro figuras son seres gloriosos que celebran la presencia de Cristo y de los elegidos en el cielo en una composición serial estructurada, sin lugar a dudas, sobre el texto del Apocalipsis. La cifra doce recuerda a los creyentes a los doce ángeles de las doce puertas de la Ciudad Santa que corresponden a las doce tribus de Israel³⁹. En la Jerusalén celestial, el Ángel muestra a la Esposa del Cordero a Juan. Según esta perspectiva, las vírgenes de la serie de Carmona son una diseminación de la figura virginal designada por el Ángel en el Apocalipsis. Esta convivencia entre ángeles y vírgenes se basa en unos versos del Evangelio de Mateo, 25. Si añadimos la referencia al Evangelio de Lucas, 12, 35-37, confirmamos una auténtica red de referencias a las Escrituras que dan su coherencia a la construcción iconográfica del coro de santas vírgenes y mártires de Santa Clara y del Hospital de la Sangre de Sevilla. En particular, una lectura del *Apocalipsis* y de los dos evangelios desvela una unidad temática en torno a la idea de la humildad del sirviente. Las parábolas evangélicas ponen en escena al esposo y al amo que invitan a los sirvientes a su banquete. Igualmente, en el Apocalipsis el Ángel le recuerda a Juan que es como él un sirviente de Dios, y que los pecadores “lavan sus prendas” manchadas y penetran en el árbol de la vida.

En la capilla de la Concepción de la catedral de Segovia, Ignacio de Ries, discípulo de Francisco de Zurbarán independizado en 1640 ha representado un cuadro titulado *El árbol de la vida*. A los pies del árbol, Cristo y el esqueleto que simboliza la Muerte anuncian el fin del tiempo. Éste señala con el dedo la copa del árbol ocupada por una escena de banquete. El tronco del árbol está a punto de doblarse pues la muerte lo ha cortado. Benito Navarrete Prieto subrayó que las figuras femeninas se parecen a las santas vírgenes y mártires pintadas por el

³⁶ Estas dos expresiones la utiliza Julián GÁLLEGO, *Visión y símbolos* [...], op. cit., 1991, p. 247.

³⁷ Véase sobre estas series Cécile VINCENT-CASSY, *Les saintes vierges et martyres* [...], op. cit., 2011, pp. 63-116.

³⁸ Lorenzo de ZAMORA, *Septima parte de la Monarchia Mystica de la Iglesia, hecha de hieroglificos, sacados de humanas y divinas letras*, Alcalá de Henares, Viuda de Juan Gracián, 1605, folios 771v-772r.

³⁹ *Apocalipsis*, 21, 9-14.

artista⁴⁰. Como recordó Santiago Sebastián, esta composición es una advertencia a los vanidosos. Sin embargo, la iconografía del árbol de la vida también representa el árbol del Apocalipsis, hacia el cual concurren los ángeles y las santas vírgenes y mártires en la iglesia de Santa Clara de Carmona. En el árbol tiene lugar el banquete de los elegidos. La comida de este árbol la constituye el Cuerpo de Cristo que honran las ofrendas de los sirvientes.

Por lo tanto, el conjunto del programa iconográfico de Santa Clara de Carmona encuentra su coherencia cuando es leído como una invitación al banquete celestial. Las veinticuatro figuras procesionales que rodean a la comunidad reunida en la nave invitan a los fieles a servir a la mesa del Señor, es decir, en realidad, a la manducación del cuerpo de Cristo. Esto se parece a la procesión del Corpus Christi, como intuía Maria Luisa Caturla, que acompaña a los espectadores hacia la contemplación de la Eucaristía. En realidad, la representación del Santísimo Sacramento y aquella de la santidad son la cara y cruz de la misma medalla. La santidad se define en todos estos retratos de santas como un estado de tensión constante hacia su Esposo, que explica que estén caminando hacia Él para estar cada vez más cerca. ¿Por qué llevan las santas los atributos de su martirio? Porque son la ofrenda de sus cuerpos sacrificados para mejor llegar a la manducación del cuerpo sacrificado por excelencia: el de Cristo. Pero las santas todavía no son las esposas de Cristo, no han llegado a la unión con Él. No se confunden con Él. Todavía tienen un cuerpo y una rostro propios. Están al margen del empíreo inmóvil, en la frontera, en la línea de división entre el cielo y la tierra. Por eso tienen los rasgos de su individualidad. Es decir que todavía se les puede retratar. Y por eso los cuadros de Zurbarán y su taller nos ponen a nosotros espectadores en una situación de mirada que crea un espacio potencialmente muy íntimo. Cada una de las santas es un retrato individual y la parte de un coro a la vez. Los atributos de su martirio son el signo de su imitación de Cristo. Con los ángeles, representan teológicamente a las que van a ver la cara de Cristo. Es decir que no son sólo la celebración de los cuerpos gloriosos. Las representaciones en serie se convierten también en recorridos de virtud, o si se prefiere, en un “camino de perfección” por emprender, visualmente, para adorar la Eucaristía.

En definitiva la serie de Santa Clara representa la celebración de la Eucaristía. Los ángeles y las santas no llevan platos al Banquete del Señor sino los atributos que corresponden a su situación jerárquica en el cielo de los elegidos. En el caso de las santas vírgenes y mártires, estos atributos son el fruto de su martirio que, siendo bellamente tratados por los pintores, se convierten en objetos de ofrenda al Señor. Como los ángeles turiferarios de la cartuja de Jerez de la Frontera, también pintados por Zurbarán, las figuras representadas en la iglesia de Carmona nos muestran su cara porque la de Cristo, quien preside el banquete celeste, no es visible por ojos humanos. Pero ellas ya pueden contemplarla. Por lo tanto, las santas vírgenes y mártires, por su pureza y perfección virtuosa, son el reverso de un Cristo invisible, como si ellas mismas fueran los lienzos en los que hay que buscar la contemplación de la única verdadera imagen. Ellas caminan, junto a los ángeles, con el rostro vuelto hacia lo que los fieles están invitados a adorar. En el caso de la serie de Carmona, las santas nos preparan a la adoración de Cristo. Están en la misma actitud de conducir hacia un más allá de su marco, y al mismo tiempo, colocadas en sendos muros de la nave, procesionan hacia el altar con nosotros. Asimismo, en la serie del museo de Bellas Artes, realizado para el Hospital de la Sangre (hospital de las mujeres) de Sevilla, las santas ofrecen su virginidad como ejemplo que conduce a la Virgen que está en el centro de la serie. Preceden y preparan el

⁴⁰ Benito NAVARRETE PRIETO, *Ignacio de Ries* [...], op. cit., 2001, p. 29 y 58. Remitimos a este libro para una reproducción de la obra de Ignacio de Ries, p. 59.

culto superior, indican el umbral de lo divino con la presencia de sus santos cuerpos ante nosotros. Una presencia “retratada”.

IMÁGENES CITADAS EN EL TEXTO



Fig. 1. Francisco de Zurbarán. *Santa Águeda*, ca. 1635.
Óleo sobre lienzo, 129 x 61 cm. Montpellier, musée Fabre.



Fig. 2. Francisco de Zurbarán. *Santa Rufina*, ca. 1640. Óleo sobre lienzo, 183 x 109 cm. Dublín, The National Gallery.



Fig. 3. Francisco de Zurbarán. *Santa Lucía*, ca. 1635. Óleo sobre lienzo, 116 x 67 cm. Chartres, musée des Beaux-Arts.



Fig. 4. Francisco de Zurbarán y su obrador. *Santa Inés*, ca. 1650. Óleo sobre lienzo, 173 x 102 cm. Sevilla, museo de Bellas Artes.



Fig. 5. Francisco de Zurbarán. *Santa Casilda*, ca. 1635. Óleo sobre lienzo, 171 x 107 cm. Madrid, museo Thyssen-Bornemisza.

Fig. 6. Francisco de Zurbarán. *Santa Margarita de Antioquía*, ca. 1640. Óleo sobre lienzo, 192 x 112 cm. Londres, The National Gallery.



Fig. 7. Diego de Velázquez. *Santa Rufina*, 1629-1632. Óleo sobre lienzo, 79 x 64 cm. Sevilla, Fundación Focus Abengoa.



Fig. 8. Francisco de Zurbarán. *Santa Catalina de Alejandría*, ca. 1645. Óleo sobre lienzo, 124 x 100 cm. Bilbao. Museo de Bellas Artes.



Fig. 9. Francisco de Zurbarán. *Santa Isabel de Turingia* (?), ca. 1645. Óleo sobre lienzo, 125 x 100,5 cm. Bilbao. Museo de Bellas Artes.

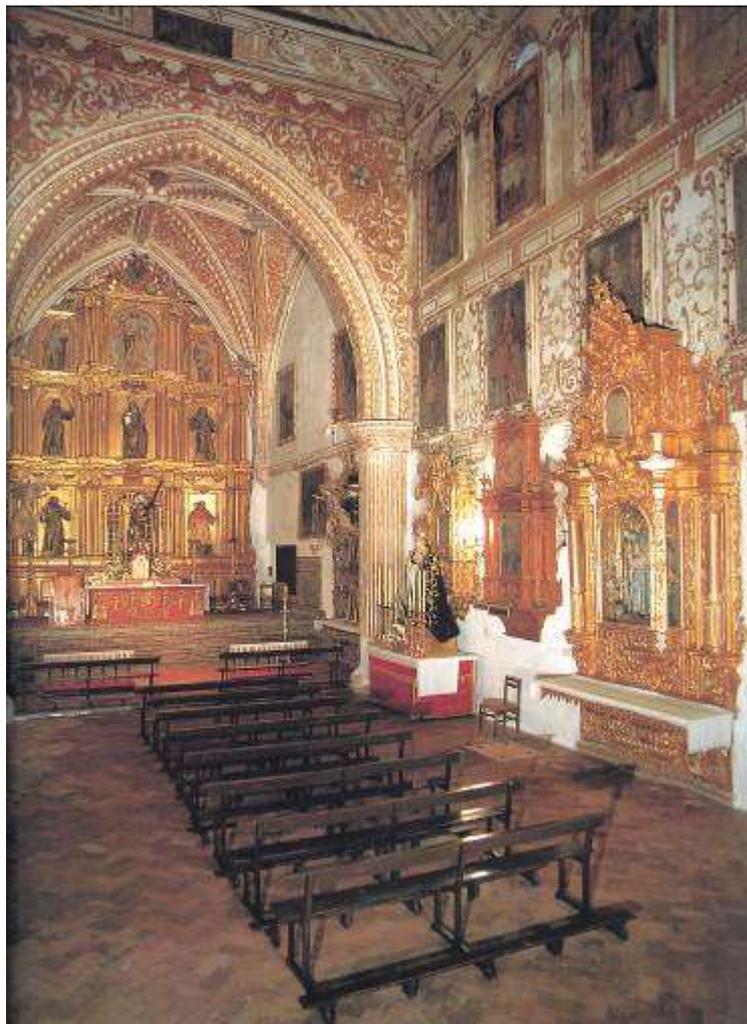


Fig. 10. Vista de la nave de la iglesia Santa Clara de Carmona.



Fig. 11. Taller o seguidores de Francisco de Zurbarán. Muro derecho de la nave, ca. 1664. Óleos sobre lienzo enmarcados de frescos. Carmona. Iglesia Santa Clara.



Fig. 12. Taller o seguidores de Francisco de Zurbarán. *Santa Casilda*, ca. 1664.
Óleo sobre lienzo. Carmona. Iglesia Santa Clara.