



SANTAS DE ZURBARÁN

DEVOCIÓN Y PERSUASIÓN

Guía didáctica

José A. Góngora Venegas

Pedro J. González Fernández



INTRODUCCIÓN A LA EXPOSICIÓN SANTAS DE ZURBARÁN: DEVOCIÓN Y PERSUASIÓN

"No es cierto que vengamos a este mundo a vivir, venimos a soñar..."(1)

La exposición *Santas de Zurbarán: devoción y persuasión* está dedicada a *Las Santas Vírgenes*, nombre con el que ha pasado a la historia esta bellísima producción barroca, que se caracteriza por la contemporaneidad de la mirada de Zurbarán en su concepción de la mujer. En sus representaciones, el artista no quiso reflejar el dolor de su martirio; muy al contrario, partiendo de la imagen del mito de mujeres de alta cuna romana y medieval que murieron por amor a Cristo, puso el acento en la femineidad de la mujer del siglo XVII y las retrató en la plenitud de su lozanía virginal, con majestuosos ropajes, de ricos y coloristas paños, tocadas con delicadas joyas y sombreros, aunque, como santas, algunas de ellas portan el atributo de su martirio.

Gracias al oficio de su padre, que era mercader de telas, a los cambios producidos en la indumentaria durante el siglo XVII, a las representaciones teatrales y a su portentosa creatividad, el artista pintó las Santas Vírgenes como retratos a lo divino, con una clara intención persuasiva que supuso un éxito artístico y comercial de alcance internacional. Prueba de ello es la exportación de este tipo de obras al Nuevo Mundo, donde eran enviadas por Zurbarán y su obrador para dar satisfacción a una clientela devota que quería decorar las naves de iglesias y conventos. La elección del poema azteca anónimo que encabeza este texto viene a ejemplificar la funcionalidad evocadora y ensoñadora de estas obras para quien rezaba ante ellas. Son santas "vestidas para el cielo", que superan la prueba del tiempo, porque predisponen a sentimientos agradables en los seres humanos de todas las épocas desde entonces.

Nadie mejor que Zurbarán ha sabido inspirar y servir de muelle de la creación a los artistas más polivalentes, desde Picasso pasando por Brancusi o Morandi, o incluso a los diseñadores de moda españoles más influyentes, como Cristóbal Balenciaga, que triunfó en París en 1961 con una colección de trajes inspirados en la elegancia persuasiva de sus santas. Precisamente es esa mirada, desde la contemporaneidad, la que quiere potenciar esta muestra, que pretende actualizar su mensaje bajo el filtro de la sensibilidad de nuestros diseñadores de moda con más impacto internacional. Por esa razón al desfile procesional de las santas, expuestas en el dormitorio bajo del antiguo convento de Santa Clara junto a una de las creaciones de Balenciaga, se añade en el dormitorio alto el despliegue creativo de diseñadores tan

cualificados como Elio Berhanyer, Ághata Ruiz de la Prada, Devota & Lomba, Juan Duyos, Roberto Torretta, Ángel Schlessler, Francis Montesinos, Hannibal Laguna, Ana Locking, Pedro Moreno o Victorio y Lucchino, que dialogan con la elegancia zurbaranesca desde su propia creatividad junto a los diseñadores que han estudiado en la cátedra de Elio Berhanyer, y que se han inspirado en las ocho santas del obrador de Zurbarán del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

(1) Campbel, Joseph: *La imagen del Mito*. Girona, Atalanta, 2012.

SEVILLA SEGÚN FRANCISCO DE ZURBARÁN

La narración que presentamos a continuación nos sitúa a Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, Badajoz, 1598 - Madrid, 1664) a finales del mes de mayo de 1638, en el cenit de su carrera como pintor, próximo a cumplir los 40 años, saliendo del Real Alcázar camino de su casa. Zurbarán está en la cúspide de su obra y goza de gran prestigio en la ciudad. Mientras camina por las calles empedradas del centro de Sevilla, Zurbarán repasa los acontecimientos de su vida hasta ese momento. El pintor abandonó su casa en Fuente de Cantos, Badajoz, a mediados de enero de 1614, cuando tenía 16 años, para ir a Sevilla como aprendiz del maestro Pedro Díaz de Villanueva, del que no ha llegado a nuestros días ninguna de sus obras y del que no sabemos prácticamente nada. Desconocemos por qué no hizo el obligatorio examen como maestro pintor, necesario para poder ejercer como artista en Sevilla, y que después le reclamó Alonso Cano, en nombre del gremio de los pintores, tan insistentemente.

A los pocos meses de su vuelta a Badajoz, se casa con María Páez, y fija su residencia en la vecina localidad de Llerena. Con ésta, su primera esposa de las tres que llegó a tener, tuvo tres hijos: María, Juan (con el tiempo también pintor y ayudante en el obrador de su padre y fallecido en la epidemia de peste en Sevilla en 1649) e Isabela Paula, tras el nacimiento de la cual, en 1623, falleció su esposa.

Las artes plásticas en este período poseían un estilo en sí mismo, con un lenguaje propio y complejo, que reflejaba el espíritu de la época. Tanto la Iglesia como la Monarquía supieron utilizar hábilmente la capacidad de influencia de las artes. El Conde Duque de Olivares, valido del rey Felipe IV, comprendió, mejor que nadie, el poder de la arquitectura, la escultura, la pintura e incluso la literatura, al servicio de Monarquía, y del suyo propio.

Por otro lado, el Concilio de Trento de 1563, convocado para combatir la herejía reformista de Lutero (luego Calvino) y redefinir el dogma, influyó de manera decisiva en las artes plásticas, recomendando que el arte sacro fuera claro, sencillo y comprensible, potenciando su carácter didáctico. El objetivo de su interpretación era ser realista y estimular la fe y la devoción de los creyentes de manera sensible, no razonada, a través de la persuasión. Por ello, la plástica barroca tuvo en el naturalismo su más fiel reflejo y en Zurbarán su mayor exponente.

Se pone en marcha entonces la Contrarreforma y el cambio de orientación en la obra pastoral de la Iglesia, que simplifica su mensaje, saca las imágenes de culto del recinto sosegado e íntimo de los templos, más propicio a la meditación y al recogimiento, y las lanza a las calles, especialmente en Sevilla, en forma de *pasos*. Es en el siglo XVII cuando se crea la imagen procesional, la imaginería, el arte en la calle y la interacción de las artes. Al mismo tiempo, en la pintura, hay presión de la Inquisición y, a excepción de los escasos encargos mitológicos de la Corte, lo que predomina es la imagen religiosa y devocional. Por eso, los principales clientes son las órdenes religiosas, y Zurbarán, por su religiosidad, supo mejor que nadie pintar la espiritualidad mística que le demandaban y reflejarla en esos rostros entregados. Poseyó además un especial talento para plasmar calidades, y sus bodegones representan las mejores naturalezas muertas del siglo XVII.

Zurbarán se instala definitivamente en Sevilla, a petición del Cabildo municipal, con toda su familia en 1629 y fija su residencia y taller en el número 27 del callejón del Alcázar. Una *Inmaculada* fechada en 1631, por primera vez con túnica blanca, que llegó a presidir la sala capitular baja de la Casa Consistorial, fue el primer encargo del Concejo al maestro "porque la pintura no es el menor ornato de la república" como justificaron los capitulares con el encargo.

Comienza el decenio más importante en la vida y obra del pintor y aquí comienza también nuestra historia:

Zurbarán sale por el Patio de Banderas del Real Alcázar, a media tarde de un caluroso mes de mayo de 1638. Ha estado dedicando toda la mañana al último capricho del rey Felipe IV, un galeón a escala con el nombre *El Santo rey Don Fernando*¹,

1 "Simultáneamente con las ricas embarcaciones de Nápoles se construyó en el alcázar de Sevilla un galeonete bautizado con el nombre de El Santo rey Don Fernando, poniendo la obra á cargo del capitán y maestro mayor de fábricas de S. M., Lucas Guillen de Veas, que la hizo á satisfacción, reduciendo la escala de los grandes bajeles de guerra en casco, arboladura y aparejo". Texto recogido en "El navío El Santo rey D. Fernando" de José Gestoso y Pérez. *Memorias históricas sevillanas del siglo XVII*. Sevilla, 1890. Opúsculo acompañado de cuentas y libranzas por la construcción y traslado del navío hasta el Retiro.

que S.M. usará en sus placeres acuáticos en el Buen Retiro de Madrid. Al maestro no le agrada hacer este trabajo, pero no puede negarse a colaborar en la decoración del galeonete, ya que cuatro años antes, durante su estancia en Madrid y con la ayuda de su amigo Diego Velázquez y el apoyo del Conde-Duque de Olivares, fue nombrado Pintor del Rey².

El maestro recuerda cuando camina que vio por primera vez a Su Católica Majestad el Rey Felipe IV, Nuestro Señor, en Sevilla, hace ahora catorce años, el viernes uno de marzo de 1624. Él estaba junto a sus padres, Luis e Isabel, en la puerta de la Macarena, por donde estaba previsto que entrara la comitiva real. Les acompañaban también sus hijos, María, Juan e Isabela Paula. Echaba de menos a María, su esposa fallecida el año pasado. Habían venido expresamente para presenciar este magno acontecimiento desde Llerena, Badajoz, donde residían y sus padres desde Fuente de Cantos, donde regentaban una mercería. Vieron como pasaba la carroza de S.M. y con el rey iban “a la testera de los caballos el Infante Don Carlos, y á los estribos, en uno al Conde de Olivares y Duque del Infantado, Mayordomo mayor, y en otro al Almirante de Castilla y al Marqués del Carpio. Venia el rey de pardo y oro, y el Infante de encarnado y plata”³.

La estancia de su Real Majestad en la ciudad duró trece días. Durante este tiempo, aunque no hubo ni toros ni cañas, el rey lo dedicó a visitar templos y santuarios, llegando a subir incluso a la Giralda, y muchas tardes las pasó paseando por el río, en una falúa que la ciudad le tenía preparada, junto a otras para la Corte. El rey contaba entonces con 19 años, y el Conde-Duque, en las largas audiencias que le organizó al rey, invitó a una de ellas a los grandes maestros que, o bien fueron llamados expresamente para la ocasión, o que en ese momento ejercían su actividad en la ciudad. Así, arquitectos, escultores y prestigiosos pintores entraron al Salón de Embajadores del Real Alcázar. Al acto asistieron Alonso de Vandelvira, muy respetado y cuyo *Tratado de arquitectura sobre el arte de cortar la piedra* se ha hecho tan célebre, Juan de Oviedo y de la Bandera, Juan Martínez Montañés, Francisco de Ocampo, Juan de Mesa, Francisco de Herrera el viejo, el flamenco Juan de Roelas –muy mayor–, Alonso Cano, veedor

2 El simple hecho de haber pintado en el Palacio del Buen Retiro para Su Majestad, legitimaba a Zurbarán a usar el término de Pintor del Rey, aunque no como, por ejemplo, Velázquez y el resto de los pintores reales, que ocupaban un puesto fijo y cobraban por ello, sino como pintor sin gajes, es decir, pintor honorario que no cobraba.

3 Ortiz de Zúñiga: *Anales de Sevilla*. Sevilla, 1795, vol. 4, p. 307.

del Gremio de Pintores, Diego Velázquez –que desde el año pasado estaba afincado en la Corte y que se había desplazado a Sevilla, su ciudad natal, expresamente para esta ocasión–, su maestro y suegro Francisco Pacheco, y él mismo, Francisco de Zurbarán, que contaba entonces con 26 años de edad. La mayoría de ellos han estado, están o viajarán a la Corte, como Zurbarán o Martínez Montañés, que viajaría en 1635, hace ahora tres años para, nuevamente por recomendación de Velázquez, realizar un busto del rey para otro regio capricho, una estatua ecuestre en bronce, que fuera la admiración de las cortes europeas en su magno palacio del Buen Retiro. También estaba entre ellos Juan de Oviedo, colaborador de Martínez Montañés y que acaba de terminar la portada de la parroquia de San Pedro.

El Conde-Duque preparó con interés esta visita a Sevilla, su ciudad querida⁴, una de las más pobladas del reino, con más de 120.000 almas, la más rica de España, Puerto y Puerta de América y capital del comercio mundial. Durante su paseo por el Arenal, Su Majestad pudo comprobar el mismo espectáculo que ofrecía a los ojos de Lope de Vega y que describió en su obra de teatro *El Arenal de Sevilla* (acto I):



Vista interior del Apeadero del Real Alcázar. Vermondo Resta. Años 1607-1609

4 “El rápido ascenso al poder de D. Gaspar de Guzmán, Duque de Sanlúcar la Mayor y perteneciente a la Casa de Olivares, presagiaba buenos augurios a la ciudad del Betis en cuanto a la concesión de favores, gracias y mercedes, pero como la historia ha demostrado la realidad fue bien distinta. Durante el reinado de Felipe IV, no sólo Sevilla sino España entera fueron testigos del derrumbamiento y decadencia nacional.” Marín Fidalgo, Ana: *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1990.

*Lo que es más razón que alabes
es ver salir destas naves
tanta diversa nación;
las cosas que desembarcan,
el salir y entrar en ellas
y el volver después a ellas
con otras muchas que embarcan.*

*Por cuchillos, el francés,
mercerías y ruán,
lleva aceite; el alemán
trae lienzo, fustán, llantés...,
carga vino de Alanís;
hierro trae el vizcaíno,
el cuartón, el tiro, el pino;
el indiano, el ámbar gris,
la perla, el oro, la plata,
palo de Campeche, cueros...;
toda esta arena es dineros.
Los barcos de Gibraltar
traen pescado cada día,
aunque suele Berbería
algunos dellos pescar.*

*Es cosa de admiración
ver los que vienen y van.
Por aquí viene la fruta,
la cal, el trigo, hasta el barro.*

El viaje a Sevilla del Monarca se debió principalmente a dos razones, una para afianzar el poder del nuevo valido, el Conde-Duque, y otra, si cabe más importante, para desagrado de los sevillanos, porque la corona necesitaba dinero, mucho dinero, tanto como setenta y dos millones. Y fue “*en trese de marzo de 1624 años se con-cedieron en Sevilla los millones que fue harto desdicha nuestra*” (de los sevillanos) y el responsable de su entrega, “*con general sentimiento*”, fue Don Fernando Fariñas,

miembro del Consejo Supremo, Asistente de Sevilla y Capitán General, que se los entregó al Conde-Duque en persona, porque su Sacra Majestad ya estaba en el Coto de Doñana cazando en compañía del Duque de Medina Sidonia. El Conde-Duque cogió el dinero “y partió ligero para llevar la nueva al Rey”⁵. Por las calles de Sevilla, el pueblo recitaba esta décima:

Sacra y Real Majestad, ¿a qué venís?

¿A ver la primer ciudad

del mundo por mil razones?

No, ni a ver sus escuadrones

Ni sus fiestas; pues ¿a qué?

Escuchad y os lo diré:

A setenta y dos millones

Por un breve espacio de tiempo, sus pensamientos vuelan a la capital del reino, a Madrid, hasta el Salón de Reinos del Palacio de Buen Retiro, un salón destinado a las ceremonias y fiestas de la corte de Su Sacra Majestad Felipe IV. Estamos en el año 1634 y, por primera vez en su vida, se enfrentaba a un proyecto iconográfico distinto al que hasta entonces había realizado. Era su primer encargo sobre historia civil y mitología clásica. Ahí demostró su gran capacidad para el retrato y para la reproducción exacta, variada y detallada de las texturas, y aunque tiene que reconocer que tuvo problemas con la perspectiva y la composición en el trabajo de la *batalla de Cádiz* y en las diez escenas sobre la vida de Hércules, se siente muy orgullo del trabajo realizado, sobre todo con su *Defensa de Cádiz contra los ingleses*, icómo le llenó de orgullo verlo colgado junto al trabajo de su amigo Diego *La rendición de Breda*, al que todos llaman *Las Lanzas* y al trabajo de Juan Bautista Maíno, *La recuperación de Bahía*. Su estancia en Madrid no sólo le dio la oportunidad de disfrutar de la compañía y el asesoramiento de sus amigos de juventud como Diego Velázquez, Juan de Fonseca, canónigo y maestrescuela de la Catedral de Sevilla que hacía las veces de *sumiller de cortina*⁶, o de Francisco de Rioja, bibliotecario,

5 Bolaños Donoso, Piedad: “Reescribiendo los anales del teatro sevillano: Felipe IV y la temporada teatral de 1623-24”, en *Homenaje al profesor Klaus Wagner*. Universidad de Sevilla, vol. II, p. 471-490.

6 Juan de Fonseca fue un eclesiástico destinado en palacio para asistir a los reyes cuando iban a la capilla, correr la cortina del camón o tribuna y bendecir la mesa real en ausencia del capellán y del procapellán mayor de palacio, patriarca de las Indias, etc.

consejero y secretario privado del Conde-Duque. En el ámbito profesional, le dio la oportunidad de conocer las colecciones reales, a los italianos Angelo Nardi y Vicente Carducho, que como él trabajaban para la Corte, y asistir a representaciones teatrales. A su vuelta a Sevilla, después de esta aventura madrileña, su pintura se ha hecho un poco más dulce, menos tenebrista, aunque sigue conservando su impronta tan original.

Zurbarán aleja sus pensamientos madrileños y sigue caminando. Atrás deja la imagen de esas banderas para los mástiles que se ve obligado a pintar, aunque, pensándolo bien, no le vendrán mal los 914 reales⁷ que cobrará por el trabajo. Zurbarán se para de repente. Se acuerda de algo, y antes de dirigirse a su casa, situada a poco más de cinco minutos andando, y cercana al convento de Madre de Dios, vuelve sobre sus pasos. Entra de nuevo en el Alcázar y se dirige al Patio de la Montería. Se le había olvidado que tenía que acercarse al Corral de Comedias⁸, un fantástico teatro, cuyas trazas fueron realizadas por el milanés Vermondo Resta, maestro mayor de albañilería del Real Alcázar, con capacidad nada más y nada menos que de 1.400 plazas, y cuya inauguración tuvo lugar doce años atrás, en 1626. Toda Sevilla sabe que no hay uno igual en toda Europa y allí se celebraban los autos sacramentales. Mañana se representa *Santa Margarita*, una comedia sacra del sevillano Ximénez de Enciso, el que fuera en 1613 *caballero venticuatro*⁹ de Sevilla, Alguacil Mayor¹⁰ en 1625 y, gracias a la confianza depositada en él por el Conde-Duque de Olivares –otra vez el gran mecenas sevillano–, Teniente de Alcaide del Real Alcázar. Cervantes dijo de él en su famoso *Viaje al Parnaso*:

7 El real es una moneda de plata, con un peso de 3,35 gramos, que empezó a circular en Castilla en el siglo XIV. Es la base del sistema monetario español hasta mediados del siglo XIX. A partir del año 1497 tenía un valor de 34 maravedíes.

8 En el actual Patio del León del Real Alcázar de Sevilla.

9 Los regidores tomaban en algunas ciudades el nombre de “caballeros venticuatro”, porque ese había sido su primitivo número. Sin embargo, en el siglo XVI alteraron su composición en varias ocasiones, sin por ello cambiar su denominación. Todos ellos gozaban de grandes prerrogativas y sus funciones eran muy amplias y variadas, desde la fiscalización de los tributos hasta la inspección de los mercados o las visitas a la cárcel. Tenían la obligación de asistir a las reuniones del Cabildo y eran multados cuando faltaban sin la debida justificación. Para ocupar uno de estos cargos se requería ser hidalgo.

10 El cargo más importante del Cabildo secular sevillano era el de Asistente. Por debajo del Asistente estaba el Alguacil Mayor, cargo que también el Rey designaba directamente.



Santa Margarita de la National Gallery de Londres



Estampa de una Santa donde se inspira Zurbarán

*Luego se descubrió por los undosos
llanos del mar una pequeña barca
impelida de remos presurosos;
llegó, y al punto della desembarca
el gran don JUAN DE ARGOTE Y DE GAMBOA,
en compañía de don DIEGO ABARCA,
sujetos dignos de incesable loa;
y don DIEGO JIMÉNEZ Y DE ANCISO
dio un salto a tierra desde la alta proa.
En estos tres la gala y el aviso
cifró cuanto de gusto en sí contienen,
como su ingenio y obras dan aviso.*

Santa Margarita es una comedia de santos, que narra, con la intención didáctica de este tipo de obras, el martirio de Santa Margarita de Antioquía. Margarita, hija de Teodosio, Patriarca de Antioquía, criada como cristiana por Polemio, despierta la pasión de Tiberio, militar romano destinado en la zona, al que rechazará por mantenerse fiel a su Dios. Más tarde un general romano queda prendado de su belleza e intenta también seducirla. Margarita se niega a sus pretensiones.

El propio emperador romano Diocleciano llega a Antioquía y, deslumbrado por su belleza, llega a ofrecerle el propio Imperio. Diocleciano es rechazado al igual que sus predecesores. El emperador condenará a muerte a Margarita, que aceptará el martirio por defender su fe con gozo y con la ayuda del cielo.

Zurbarán recuerda cómo encontró la inspiración en una estampa de Santa Margarita de Hans Springinklee. Su obrador está lleno de estas estampas, como las de Philippe Galle, Antonio Tempesta, Hans Schäufolein, Johannes Sadeler o Alberto Durero. Rara es la semana que no vienen a ofrecerle al maestro nuevas ilustraciones venidas de Flandes. Él las mira con mucho interés y compra aquellas que piensa le pueden servir para sus cuadros. Zurbarán conoce sus limitaciones y reconoce, en lo más íntimo, que en muchas ocasiones le falta imaginación y que necesita apoyarse en estas ilustraciones, reelaboradas en ocasiones por el filtro de su sensibilidad y personalidad¹¹.

Pero a Zurbarán no le interesa la hagiografía de la Santa, él sabe que en la mayoría de las ocasiones las vidas de estas santas eran exageradas por sus biógrafos, como en el conocido caso de Santa Catalina de Alejandría¹²; lo que le interesa de esta obra es la ropa con la que saldrá a escena la Santa Margarita del veinticuatro Ximénez de Enciso. Quiere ver el vestido de cerca, porque la actriz que sale a escena está vestida exactamente igual que su Santa Margarita, la que pintó hace ahora ocho años, en 1630, y de la que habló maravillas toda Sevilla por su vigoroso relieve de la forma, el brillante colorido y la delicadeza de las carnaciones. Iba vestida con un traje de pastora, muy parecido a uno que vio en la procesión del Corpus de ese año. Bueno,

11 Navarrete Prieto, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998.

12 La hagiografía es la historia de la vida de los santos y el hagiógrafo la persona que la escribe. Suele ocurrir que el biógrafo exalta en exceso las cualidades y virtudes del biografado, por lo que las hagiografías terminan siendo excesivamente elogiosas. Los compiladores de las vidas de los santos copiaban los textos precedentes, o los modificaban, dando preferencia al elemento portentoso con la intención de fomentar la devoción y de persuadir al lector, al oyente o, como en el caso de Zurbarán, a los contempladores de su obra.

toda Sevilla no, porque el ascético y conocido predicador Bernardino de Villegas¹³ exclamó al verla:

“¡Qué cosa más indecente...que unas vírgenes vestidas tan profanamente con tantos dijes y galas que no traen más las damas más bizarras del mundo! Que a veces duda un hombre si adora a Santa Lucía o a Santa Catalina o si apartará los ojos por no ver la profanidad de los trajes, porque en sus vestidos y adornos no parecen santas del cielo sino damas del mundo, y a no estar Santa Clara con su espada en la mano y Santa Lucía con sus ojos en el plato, por lo que toca a su vestido y traje galán con que las visten, nadie dijera que eran santas ni vírgenes honestísimas”.

Y terminó sentenciando: *“El truco más ordinario y común del mundo es que a las imágenes las visten ya de damas y a las damas las visten ya de imágenes”*.

Pero Zurbarán no estaba de acuerdo con esa opinión. Sabía que estaba rozando los límites que marcó el Concilio de Trento¹⁴ y que el Santo Oficio¹⁵ miraba sus obras con lupa pero, pensó, “no, no es una moda caprichosa. Cuando yo pinto estas santas mujeres con estos vestidos, es precisamente para dar mayor realismo a la imagen, y de esta manera la acerco al público, fomento su devoción, poniéndola en pie de igualdad con sus semejantes. La misión de mi pintura es sólo una: mover hacia Dios. No, no es un capricho mío, ni de mis clientes, es auténtica pintura religiosa que persuade a todo el que la ve. Es más, se dijo, colocaré a los pies de cada imagen un letrero con el nombre de la santa representada como si de una genuina imagen sagrada se tratase. Eso no le gustará nada a Bernardino, pero así se hará”.

Ahora, debido a la crisis económica que sufre España y que se agudiza cada día más, tiene menos encargos conventuales. Hace tres años, en 1635, envió algunas

13 Rodríguez Gutiérrez de Caballos, Alfonso: “Iconografía y Reforma: A propósito de algunas pinturas de Zurbarán”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4, 1989.

14 Para contrarrestar la Reforma protestante impulsada por Martín Lutero (y más tarde Calvino) y los enormes problemas que ésta le causó, la Iglesia católica se decidió a iniciar también su ansiada reforma, conocida como Contrarreforma o mejor dicho la Reforma católica. Lo que la Iglesia pretendía era frenar los abusos cometidos por el clero y una mejor definición del dogma. Después del Concilio de Trento, finalizado en diciembre de 1563 con la promulgación del “decreto de las santas imágenes”, los artistas recibieron de los exegetas de la Iglesia unas normas concretas con el fin de adoctrinar y enseñar al pueblo los grandes temas de la doctrina católica. Con estas directrices se perseguía inculcar la piedad en los fieles y al mismo tiempo responder a los errores del protestantismo.

15 El Santo Oficio fue el instrumento más poderoso que tuvo la Corona desde la época de los Reyes Católicos para lograr la unidad política y religiosa de sus reinos.

obras a las ferias de Portobello y se vendieron rápidamente. Fue el año en el que pintó la *Santa Isabel de Portugal*, y que algunos confunden con Santa Casilda. “Mi santa no es tan joven como la Santa Casilda, es una señora de más edad y de porte majestuoso, además, lleva corona”, pensó el maestro Zurbarán. Él tenía verdadera pasión por esta obra. La santa está de pie y avanza lentamente hacia su derecha, en grave paso procesional. Porta sobre la falda unas rosas. Su rostro transmite serenidad y devoción, su elegante figura, bajo la intensa luz y el fondo oscuro, se ve realzada y nos muestra la exquisita variedad de los tejidos, y la delicadeza y refinamiento de sus telas. Zurbarán, mejor que nadie, conoce bien esas telas, su padre las compraba y vendía habitualmente.

La santa viste guardapiés verde oscuro y basquiña de un original tono castaño violáceo; las mangas, bermellón hasta el codo, llevan por encima dos bullones del mismo tafetán azul verdoso de la prenda sobrepuesta, separados por una suntuosa cadena de pedrería como la que rodea sus hombros y su cintura. En la espalda pende desde el escote hasta el suelo, una capa abullonada de un precioso tono amarillo dorado.

Quizá, pensó, debería aumentar los envíos al Virreinato para compensar la bajada de encargos en España. Siguió caminando pensativo hacia su casa. Allí tendría la oportunidad de comentar esta idea con su hijo Juan y con los otros oficiales de su obrador, Ignacio de Ries, Alonso de Flores y José Durán. Todos estuvieron de acuerdo. Se pondrán a trabajar los próximos meses en grandes series con destino a las Indias Occidentales y, por supuesto, no faltarán las santas vírgenes de cuerpo entero procesionando¹⁶.

16 Según Benito Navarrete, “las vírgenes de cuerpo entero, o las santas mártires, tan del gusto del maestro, y caracterizadas por un tono muy intimista y delicado, constituyeron también un capítulo importante en la creación del taller de Zurbarán con destino al Nuevo Mundo, al igual que los lienzos dedicados a las imágenes de arcángeles, y de ángeles, a los que se atribuían propiedades protectoras, por lo que se utilizaron para decorar las paredes de los monasterios y de los recintos hospitalarios. Entre estas creaciones, basadas en la representación de algunas estampas, destaca por su calidad la imagen del *Arcángel San Miguel*, del Banco Santander Central Hispano, en la que la expresividad del Arcángel se suma a la imagen de una impactante espada de fuego”.

LAS SANTAS DE ZURBARÁN

La exposición recoge 17 cuadros de santas y 22 trajes inspirados en estas obras de pintura. Estas se describen con cartelas informativas que recogen:

- Autoría y fecha
- Título
- Técnica y Soporte
- Dimensiones
- Procedencia con número de inventario

Los trajes se especifican con el diseño, telas y complementos. En esta guía se incluye una breve historia de algunas de las santas, con algunos datos de la temática religiosa, de la composición y estilo. Estos textos están extraídos de los textos de las fichas del catálogo de la exposición que han sido redactados por el comisario de la muestra.

La mayoría de las santas son de la Roma Imperial y cuatro de la Edad Media. Destacan las dos Santas Isabel y Santa Matilda que fueron reinas y no eran vírgenes, aunque se incluyen por sus modelos de santidad y la importancia que tenía su ejemplo para las mujeres del siglo XVII.

La *Leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine del siglo XIII es el libro de donde se recoge toda la hagiografía de estas santas, que circulaba gracias a la imprenta por todo el orbe cristiano en la época de Zurbarán.





Santa Margarita de Antioquía
Londres, The National Gallery

SANTA MARGARITA

Francisco de Zurbarán

Santa Margarita de Antioquía

Óleo sobre lienzo, 192 x 112 cm

Londres, The National Gallery (Inv. n° 1930)

La vida de Santa Margarita se ha confundido con frecuencia con la de Santa Marina. De hecho Réau señala que se trata de una duplicación de la santa griega Palagia y de Marina. Santa Margarita fue hija de un sacerdote pagano en Antioquía y al quedarse huérfana fue su nodriza la que la convirtió al cristianismo mientras cuidaba a sus ovejas como pastora. El gobernador Olibrio fue seducido por su belleza al verla cuidar de los rebaños; al negarse a comprometerse con él, fue encarcelada pues le había ofrecido su virginidad a Dios. Ribadeneira cuenta todos los tormentos a que fue sometida en su cautiverio así

como el asunto clave para su representación iconográfica, que por fantástico fue puesto en duda incluso por la propia *Leyenda dorada*. En la soledad de la celda fue atacada por el demonio en forma de dragón que abrió su boca enorme para engullirla, pero Margarita abrió su vientre con un crucifijo y consiguió liberarse de su estómago. El propio Jacobo de la Vorágine, en la citada leyenda, explica que la santa simplemente disuadió al dragón con el símbolo de la cruz. Antes de morir en el siglo III sufrió martirio siendo quemada con antorchas, sumergida en aceite hirviendo y finalmente decapitada. De siempre ha sido vista esta obra en el catálogo del artista como una de las más populares y de mayor calidad, tanto en sus telas y en la forma de combinar la virginal y elegante belleza de la santa, como con el contraste en el tratamiento del dragón. La relación con la estampa de Hans Springinklee en su *Hortulus animae* es bastante evidente, como señaló Benito Navarrete. Sobre todo en la cabeza del dra-

gón que invertido es exactamente la misma criatura de la estampa. Por la forma de solucionarlo y la materia pictórica empleada, hay un absoluto paralelo con la factura utilizada en las fuerzas de Hércules pintadas para el Buen Retiro. Esta es la razón por la que se puede adelantar la fecha de ejecución de esta pintura a 1634, cuando Zurbarán se encuentra en Madrid. La indumentaria de la Santa es todo un testimonio documental del hato popular, tocada con sombrero de paja trenzada de centeno con casco recto y dos vuelos recogidos por su corcheta y corchete. Viste camisa de lienzo con el cuello y bocamangas alechugadas y sus cabos o ataderos de lo mismo. Lleva cuerpo de lana de color de fuego de cabezón cuadrado y estrangulado para lucir la camisa y los dos hilos de cuentas con los que adorna su cuello. Las mangas están abiertas y son de lana de color de pasa, abotonadas y formando bocadillos y cuchilladas y las bocamangas vueltas, asomando un forro de fuego. Usa saya cimera vuelta, del mismo color y fábrica que las mangas, dejando asomar la medianera, azafranada y con un ribete de terciopelo. Como sobretodo lleva una zamarra a uso de pastores con botón de muleta y calza sandalias sin pedal y acordonadas. Sobre uno de sus brazos porta alforjas de estopa de telar casero, similares a los telares de la sierra de Huelva que combinan el color de la lana negra de borrega y en los extremos tres copetoncillos.

En el cuadro de esta Santa se explica lo zurbaranesco, que significaría la manera de plantear lo humilde y lo poético desde una proyección mística y de sencillez de simplificada elegancia. Puede que utilizara el mismo modelo que Santa Águeda. Es un cuadro distinto a otros por la alabarda, sandalias y otros elementos como el dragón. Sería más popular pero con mucha dignidad y elegancia.





Santa Eufemia. Génova, Galleria di Palazzo Bianco

SANTA EUFEMIA

Francisco de Zurbarán

Santa Eufemia

Óleo sobre lienzo, 172 x 106 cm

Inscripción en la zona inferior: "S. Evfemia". Génova, Galleria di Palazzo Bianco, Musei di Strada Nuova (Inv. P.B. 225)

Eufemia de Calcedonia (Bitinia), hija de un senador, sufrió tormento bajo el emperador Diocleciano y fue martirizada según unas fuentes en el 303 y otras hacia el 310. Griega de nacimiento, la etimología de su nombre significa "la que dice cosas buenas". Fue encarcelada por confesarse cristiana, siendo atormentada e intentando su verdugo abusar de ella, resistiéndose de forma heroica por lo que sus carceleros le rompieron los dientes con un mazo, haciéndola caminar descalza por hojas de espadas, apareciendo milagrosamente un

ángel que la elevó por encima del suelo. Al intentar decapitarla la espada se rompió en su cuello y lo mismo ocurrió cuando intentaron aserrar su cuerpo con una sierra, convirtiéndose esta herramienta en su atributo, tal y como la muestra Zurbarán. También la lanzaron al fuego sin que las llamas le afectaran, e incluso fue arrojada a los leones, lamiendo éstos sus pies y ordenando la misma Eufemia que acabaran con ella. La *Leyenda dorada* narra todos los tormentos que le fueron infringidos, y los ortodoxos la califican de gran mártir.

Esta pintura formó serie con la *Santa Casilda* del Museo Thyssen, con la *Santa Úrsula* comentada anteriormente, y con la identificada en el catálogo de la exposición como *Santa Emerenciana*, en la Hispanic Society of America de Nueva York, y por tanto, fueron propiedad del mariscal Soult que las robó de algún convento de Sevilla. En esta obra se repiten una serie de estereotipos y gestos teatrales para los que el obrador de Zurbarán estuvo especialmente dotado, creando un repertorio gestual de fáciles recursos y de gran efectismo vistos sin duda en los autos sacramentales y obras de teatro de santos.

SANTA ÚRSULA

Francisco de Zurbarán

Santa Úrsula

Óleo sobre lienzo 171 x 105 cm

Inscripción en la zona inferior: "S. VRSOLA".

Génova, Galleria di Palazzo Bianco, Musei di Strada Nuova (Inv. P.B.235)

La *Leyenda dorada* narra la vida de Úrsula, hija del rey de Gran Bretaña que fue pedida en matrimonio por los embajadores de un Rey pagano. La misma fuente cuenta las condiciones que puso para casarse, fundamentalmente que su novio se bautizara y que le acompañara a Roma en una magna peregrinación. Este viaje se hizo junto a un séquito de diez doncellas nobles, acompañadas junto a once mil vírgenes. Finalmente llegaron a Roma, donde fueron recibidos por el Papa Ciriaco. De regreso, el Papa les acompañó en el viaje, finalizando de forma trágica a las puertas de Colonia donde fueron atacados con flechas por los hunos. El milagro se produjo cuando un ejército de ángeles apareció e hizo huir a los hunos. Para Louis Réau toda esta leyenda no tiene el más mínimo rigor histórico, pero sirvió para la identificación del atributo de la santa con la flecha de su martirio. En ese lugar, Colonia, el senador de Roma Clematius erigió una basílica a Úrsula y a las diez que murieron vírgenes con ella: Aurelia, Britula, Cordola, Cunegunda, Cunera, Pinosa, Saturnina, Paladia, Odialia y Undecimilla, que significaba la pequeña undécima, pero se tradujo equivocadamente en la Edad Media por Once Mil y se creó la leyenda de Úrsula (pequeña osa) y las once mil vírgenes, que murieron a mano de los hunos de Atila. La famosa compositora Hildegard von Bingen compuso muchos cantos en su honor y se hizo muy popular en la Edad Media.

Aunque recientemente Odile Delenda ha considerado esta obra de Génova como del obrador de Zurbarán, consideramos que la calidad de ambas –sin llegar a



Santa Úrsula. Génova, Galleria di Palazzo Bianco

las calidades de otras pinturas autógrafas-, podría considerarse como original del maestro por la maestría que se observa en las telas, aunque es cierto que tanto en el rostro como en las manos se advierte cierta dureza. Sin embargo, es indudablemente zurbaranesco el modo de contrastar la figura y de recortar la silueta en el espacio, así como los contraluces que se advierten en la saya o basquiña de ricos y quebrados plegados en tafetán de seda verde y que queda rematada en una tirana de galones de plata. El sobretodo de color carmín queda rematado por una pestaña de encajes de puntas españolas con hilos de oro y aparece anudado a la espalda, como es la marca de la casa del artista, y que tanto influjo tuvo en Cristóbal Balenciaga.



SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA

Francisco de Zurbarán

Santa Catalina de Alejandría

Óleo sobre lienzo 177 x 99 cm

Oviedo, Colección Masaveu. Inscripción en la zona inferior: "S. CATALINA".

Su vida fue popularizada por la *Legenda dorada*, que nos ha transmitido un relato completamente fabulado y fantasioso pues su nombre, como ha señalado Réau, no figura en texto o fuente de la antigüedad cristiana. Virgen de Alejandría del siglo IV e hija de rey, por eso va tocada con la corona, su nombre deriva del griego *Katharos* que significa puro. Se la presenta como una docta y sabia virgen experta en filosofía que fue convertida por un ermitaño que la hizo digna de desposar a Jesús por su elocuencia divina al rechazar al emperador Maximiano, que la pretendía, y considerarse

novia de Cristo. De aquí surge el asunto de los desposorios míticos que suele representarse tan solo después del siglo XV. Asunto que también aparece en su vida es el del torneo filológico en el que desafió con su sabiduría a cincuenta doctores de Alejandría triunfando con su dominio de la retórica y convirtiéndoles al catolicismo. Como consecuencia de ello sufrió tormento y martirio con ruedas dentadas y hojas afiladas que saltaron milagrosamente.

Se considera una creación literaria como oposición a la historia de la filósofa de Alejandría, Hypatia, que murió torturada por cristianos.

Aquí se la representa como a una gran emperatriz coronada y con una nobleza y majestad poco habitual en la obra zurbaranesca. Sin duda es una de las más singulares y sofisticadas santas del pintor extremeño, al presentarla de riguroso perfil y con la espada levantada como instrumento de su tormento final. Su apariencia espectral queda subrayada por la forma de recortarse en el espacio y por la potencia y volumen de la figura al parecer una escultura. Su singularidad y rareza queda además reafirmada por haber sido



Santa Catalina. Bilbao, Museo de Bellas Artes

una incorporación relativamente tardía al catálogo del artista, al permanecer inédita hasta 1989 en que se mostró por vez primera con motivo de la exposición en Madrid de la Colección Masaveu, siendo incluso la portada del catálogo. Quizás lo más sobresaliente de esta obra sea la indumentaria que viste y la riqueza que se advierte en la prenda que hace las veces de guardainfante directamente relacionada con la que viste Juana la loca en el grabado de Durero, *Arco de Maximiliano I*, y que luce brocados y recamados de tradición goticista. El sentido del volumen y los ricos plegados abullonados guardan también un estrecho paralelismo con la estampa, así como el riguroso perfil de la figura que sólo queda roto por los elegantes lazos de tafetán rojo flotando al viento.

Francisco de Zurbarán. *Santa Catalina de Alejandría*. Óleo sobre lienzo, 124 x 100 cm. Bilbao, Museo de Bellas Artes (Inv. n.º 69/251).

A diferencia de cómo la hemos visto representada en la obra de la Colección Masaveu, aquí Zurbarán nos introduce a la Virgen de Alejandría en un registro mucho más íntimo y cercano, casi familiar por su forma de acercarse a la santidad. De más de tres cuartos y portando en una mano la espada con la que fue decapitada y en la otra la palma de su martirio, se gira de medio cuerpo y su mirada es de dulce melancolía, sin duda de alguien muy concreto, al igual que ocurre con su pareja. Aquí probablemente estamos ante pinturas para la devoción privada, y producto de un encargo para un cliente determinado que quería retratar a dos hermosas doncellas, muy probablemente a sus hijas. De la capacidad evocadora que hay detrás de estas dos pinturas surgió precisamente el trabajo de Emilio Orozco dedicado a la interpretación iconográfica de estos temas en la pintura de Zurbarán, para quien son la más viva imagen de los “retratos a lo divino” como él los denominó, al retratar a mujeres de la época engalanadas con ricas ropas profanas que nos describen su posición social y que nos hacen dudar del escaso límite que hay entre la santidad y la mundanidad al representarlas con los atributos de martirio. El jubón de tafetán azulado queda realizado por las mangas abullonadas y acuchilladas que dejan ver el forro y que aparecen orladas por un bordado erudito de gran calidad. Sobre el jubón un collar de pasamanería con aljófares y mascarón de gran elegancia que recuerda los recursos decorativos que usaba en los césares romanos a caballo, y en el cuello un refinadísimo hilo de perlas. A la espalda queda anudado con extremo esmero y delicadeza el manto o sobretodo de tafetán rojo abullonado, que al quebrarse es como si crujiera y que a su vez es recogido por otro broche que hace las veces de cinturón. La cabeza coronada como emperatriz y con un lazo rojo y joyel acentúan la suprema elegancia que en obras de tanta calidad como ésta y su compañera son la marca de la casa y lo que consumaron en la crítica al primer modisto español.

SANTA CASILDA

Francisco de Zurbarán

Santa Casilda

Óleo sobre lienzo, 171 x 107 cm

Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Inv. n.º 448 (1979.26).

Hija de un rey musulmán de Toledo, su nombre en árabe significa cantar, poesía (Qasida). Terminó convirtiéndose al cristianismo. Se caracterizó por su bondad y caridad al atender a los prisioneros cristianos a quienes les suministraba pan y carne contra la voluntad de su padre. Un día fue sorprendida llevando pan a los prisioneros y al preguntar su progenitor lo que llevaba, los panes que portaba en su delantal se transformaron en rosas. Fue finamente martirizada en 1087 al no renunciar al cristianismo, siendo conocida también como Casilda de Toledo. Según Réau los hagiógrafos adjudican también el mismo milagro a pasajes de la vida de San Diego de Alcalá, Santa Isabel de Hungría y Santa Rosalía de Palermo. Su presencia en el catálogo de la obra de Zurbarán, y su vinculación con los retratos demandados por mujeres, puede estar relacionada con la funcionalidad que tenía su imagen, pues se la invocaba contra las hemorragias uterinas y contra la esterilidad del matrimonio. Diversos autores han dudado sobre la identificación de la misma, proponiendo que pueda tratarse también de Santa Isabel de Portugal. En cambio, Delenda (1988), en virtud de la diadema que lleva y no corona real, piensa que ha de tratarse, por su juventud, de Santa Casilda de Toledo.

Esta obra debió de formar parte de una misma serie junto a las dos del Palazzo Bianco de Génova: *Santa Úrsula* y *Santa Eufemia*, así como con la que nosotros hemos identificado con *Santa Emerenciana* de la Hispanic Society of America, llevando piedras sobre un libro como elementos de su tormento. La identidad de medidas y la



Santa Casilda. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

misma procedencia para todas ellas así lo parece constatar. Lo que está claro es que formaron parte todas ellas de la colección del mariscal Sout y que hubieron de ser robadas por el militar francés de la misma procedencia en Sevilla.

En lo formal existe una evidente relación en detalles de la pedrería de las mangas y la indumentaria con la *Santa Isabel de Portugal* del Museo del Prado, al partir Zurbarán para elaborar los detalles de ambas obras de la misma fuente, la estampa de Alberto Durero del *Arco de Maximiliano I* de hacia 1515-1517 y, concretamente para los detalles de la Santa Casilda, de *Los esponsales de Maximiliano I y María de Borgoña*.



CRISTÓBAL BALENCIAGA

Vestido de noche, 1961

Getaria, Cristóbal Balenciaga Museoa
CBM 2000.33

Vestido inspirado en Santa Casilda del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. Traje de noche en tafetán de seda rosa con estampación en distintos tonos de rosa y violeta que dibuja motivos florales de estilo *ikat*. Es largo, con pequeña cola y corte en la cintura. El cuerpo va armado con ballenas en la espalda. Tiene escote redondo y va ajustado al torso con pinzas. El delantero se prolonga en los hombros formando dos grandes bandas que se cruzan debajo del pliegue de la espalda. El pliegue arranca del escote de la espalda, prolongándose a lo largo del vestido a modo de cola. Va forrado en tafetán de seda rosa. Este vestido de noche fue realizado en los talleres de París con un tejido de la casa Abraham. Es un singular modelo de fantasía, de gran originalidad, propio del maestro en los vestidos de noche. Sin alejarse de otros diseños de concepción similar, en éste concentra la atención en el volumen de la espalda. Evoca el *makura* de los quimonos femeninos japoneses, acentuado aún más por los motivos decorativos del tejido. Perteneció a Mrs. Rachel L. Mellon.



Vestido de Balenciaga





Santa Isabel de Portugal. Madrid, Museo del Prado

SANTA ISABEL DE PORTUGAL

Francisco de Zurbarán

Santa Isabel de Portugal

Óleo sobre lienzo, 184 x 98 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado

(Inv. n° 1239).

Su nombre significa promesa de Dios. Isabel de Portugal (1271-1336), hija de Pedro III de Aragón, nació en Zaragoza y tuvo una especial inclinación a la piedad y la mortificación. Se casó muy joven con el rey de Portugal Dionisio, con quien tuvo que soportar una vida bastante dura por su violencia. Ella se caracterizó por su entrega absoluta a la oración, las obras de caridad y de beneficencia, consiguiendo recursos y limosnas para los más desfavorecidos. Llevó una vida austera y de continuo ayuno y penitencia. El milagro que se le atribuye es el de la conversión del agua en vino para alimentarse. Tras el fallecimiento de

Dionisio se hizo monja clarisa construyendo un convento en Coimbra donde finalmente murió. Lo mismo que ocurre con Santa Casilda y San Diego de Alcalá, a ella también se le atribuye el milagro de la transformación de lo que portaba en rosas. Odile Delenda ha rastreado la presencia en sus diferentes hagiografías de este milagro, localizándose en su *Vida de la gloriosa Santa Isabel de Portugal* publicada en Madrid en 1625. El milagro se produce ante la negativa de su marido que diera limosna, y al ser sorprendida por éste con las monedas para obras de caridad, éstas se transforman en flores.

Esta es la razón por la que en la obra de Zurbarán porta una corona de rosas entre las manos. Santa Isabel de Portugal, que había sido declarada beata a petición de la corona de Portugal en 1516, fue canonizada y elevada a los altares el 25 de mayo

de 1625, declarando el papa Urbano VIII su santidad. Cécile Vincent-Cassy (2007) ha estudiado una interesante relación entre Isabel de Portugal y la esposa de Felipe IV, Isabel de Borbón. El retrato que hace aquí Zurbarán en esta Santa Isabel es diferente a todos los demás. Como ocurre en las santas conservadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, hay una fuerte intencionalidad individual de retrato y por las fechas, pues esta obra se pinta en vida de Isabel de Borbón, no sería demasiado aventurado pensar que pudiera tratarse de un “retrato a lo divino” de la propia reina. Justo en las fechas en las que se piensa que fue pintado este lienzo en 1635, escribe Francisco de Rojas Zorrilla por encargo de los diputados de Aragón la comedia *Santa Isabel, Reina de Portugal* que fue estrenada en el Alcázar ante la reina, haciéndose eco –como señala Vincent-Cassy– de la doble “santidad” virtuosa y política de la santa y sus virtudes de paciencia, ascetismo y caridad. Probablemente se trate de la obra de mayor elegancia de su producción, al usar una saya o basquiña de tafetán de seda verde orlada de bordado erudito y pedrería, descubriéndonos su tonalidad de color calabaza en el envés de la tela, así como el manto de seda de tafetán anudado a la espalda con una indiscutible elegancia regia al estar coronada y con el nimbo propio de la santidad. La obra se localiza en Madrid en la Sala de la Chimenea del Palacio Real en 1814.



RELACIÓN DE TODAS LAS SANTAS VÍRGENES

CALENDARIO SANTORAL	SANTAS Y ATRIBUTOS
21 Enero	INÉS. Diadema, estola, cordero, espada y palma.
23 Enero	EMERENCIANA. Piedras.
5 Febrero	ÁGUEDA /ÁGATA. Pechos sobre la bandeja.
6 Febrero	DOROTEA. Rosas y manzanas.
9 Febrero	APOLONIA. Tenazas, corona y palma.
12 Febrero	EULALIA /OLALIA. Cruz X, estaca y paloma.
14 Marzo	MATILDA. Corona.
9 Abril	CASILDA. Rosas.
16 Abril	ENGRACIA. Pluma y libro.
4 Julio	ISABEL DE PORTUGAL. Corona y rosas.
17 Julio	RUFINA. Girda, portando palmas como símbolo del martirio y objetos de barro.
18 Julio	MARINA. Horno y material aguas santas.
20 Julio	MARGARITA. Dragón y crucifijo, vestida de pastora.
16 Septiembre	EUFEMIA. Sierra.
13 Octubre	LUCÍA. Ojos en una bandeja, espada y palma.
17 Noviembre	ISABEL DE HUNGRÍA. Panes y rosas.
25 Noviembre	CATALINA. Rueda arpada, espada y libro.
4 Diciembre	BÁRBARA. Palma, torre con 3 ventanas y el rayo.
13 Diciembre	ÚRSULA. Flecha sobre el pecho.

PATRONA	MUSEOS
Adolescentes.	Bellas Artes de Sevilla.
Dolores estomacales.	Hispanic Society de Nueva York.
Nodrizas, lactantes y de Catania.	Fabre de Montpellier.
Floristas.	Bellas Artes de Sevilla.
Muelas, odontólogos y estomatólogos.	Louvre de París.
Barcelona.	Bellas Artes de Sevilla.
Pérdidas de hijos, personas, decepcionadas de los hijos, reinas, segundas nupcias y viudas.	Bellas Artes de Sevilla.
Accidentes, flujo de sangre y de Burgos.	Thyssen-Bornemisza de Madrid.
Zaragoza.	Bellas Artes de Sevilla.
Víctimas de celos, de adulterio, falsas acusaciones y trabajadores sociales.	Museo del Prado de Madrid.
Alfareros, cacharreros y de Sevilla.	National Gallery de Irlanda.
Cambados y Fernán Núñez, y otros municipios castellanos y gallegos.	Carmen Thyssen de Málaga. Bellas Artes de Sevilla.
Mujeres de parto.	National Gallery de Londres.
Antequera.	Strada Nuova P. Bianco de Génova.
Vista, ciegos, electricistas, chóferes, afiladores, cortadores, cristaleros y escritores.	Catedral de Chartres National Gallery de Washington
Enfermos, 3ª Orden de Franciscanos y de la Orden Teutónica.	Bellas Artes de Bilbao.
Molineros, traperos, hilanderas, filósofos, Jaén y Universidad de París.	Bellas Artes de Bilbao. Colección Masaveu en Siero. Bellas Artes de Sevilla.
Artillería, minería, fundidores, bomberos, pirotécnicos y feriantes.	Bellas Artes de Sevilla.
Universidad de la Sorbona, las jóvenes y colegialas.	Strada Nuova P. Bianco de Génova.





PROPUESTAS
DIDÁCTICAS

PROPUESTAS DIDÁCTICAS

La exposición ofrece muchas posibilidades para todos los niveles educativos, desde los infantiles a los universitarios y, también, al visitante aficionado. En cada cuadro se puede encontrar un acertijo sobre el tema, la trama o el significado, ya que lo que se pretende es describir lo que se ve en cada obra, que se enriquece al compararlo con los trajes inspirados en ellos.

"En la historia cultural los vínculos son de importancia esencial, porque la cultura es una urdimbre de muchas hebras; ninguna se ha hilado sola, ni se ha interrumpido en una fecha determinada". (2)

Para construir nuestro relato nos valemos de ecos de otros relatos, de la ilusión de vernos reflejados, de conocimientos técnicos e históricos, ensueños y prejuicios, de iluminaciones y de escrúpulos, de la candidez, de la compasión, del ingenio y...

Objetivos

- Fomentar el gusto por el arte, el pensamiento crítico y la capacidad creativa.
- Enseñar a mirar la pintura como documento social y revalorizar la importancia de la iconografía y sus vínculos con los productos artísticos de la contemporaneidad.
- Aprender a descodificar los mensajes con atributos o símbolos en los cuadros y en los trajes.

Modelo educativo

Esta exposición da una cobertura perfecta como:

- Sustantivo: representación de la devoción y persuasión del siglo XVII y de nuestra época.
- Adjetivo: ideal tanto a través de las formas, de sus símbolos, como del mensaje.
- Verbo: hacer durante o después de la visita (modelar).
- Modelos para interpretar cuadros, trajes y textos a un lenguaje comprensible para los visitantes.

A) Para los más pequeños: una búsqueda divertida

Te proponemos que busques los diferentes atributos o símbolos de las santas que forman parte de esta exposición, obsérvalos en las obras. A veces hay más de uno. ¿Sabes qué es un atributo? ¿Cuántos has podido encontrar? ¿A quién pertenece cada cual?

- Descripción: juego de pistas para descubrir diversos elementos de los cuadros, trajes y textos mediante preguntas, búsqueda de objetos o enigmas.

- Contenido: relación de cada santa con sus atributos y los vestidos.
- Destinatarios: educación Primaria y Secundaria Obligatoria.
- Tiempo aproximado: una hora seleccionando 4 santas y 4 trajes, y de dos a tres horas con más.
- Espacios: salas dormitorio bajo y alto para la investigación, y refectorio para la finalización.
- Preparación: programar el tiempo de las visitas y seleccionar pistas en función de éste.
- Material: distintos tipos de hojas o fichas con pistas, carpetas de apoyo y lápices o bolígrafos. (3)

B) Itinerario con relato

- Descripción: recorrido por el dormitorio bajo y alto terminando en el refectorio, con paradas y explicación en determinados cuadros y trajes.
- Contenido: ¿Puede un pintor del siglo XVII influir en la moda del siglo XX y XXI?
- ¿Estimula y abre puertas la belleza y la elegancia tradicional en el mundo actual?
- ¿Santidad o bondad espiritual o psicológica, se puede conjugar con belleza exterior?
- ¿En qué se parecen la devoción y persuasión de las santas a las marcas de moda actual?
- Destinatarios: Bachillerato General, Bachillerato de Arte y Centros de Adultos.
- Tiempo aproximado: una hora seleccionando santas y trajes, de dos a tres horas con más obras.
- Espacios: salas dormitorio bajo y alto para la búsqueda, y refectorio para la finalización.
- Preparación: programar el tiempo de visitas y redactar un guión seleccionando santas y trajes.
- Material: cuaderno de apuntes y lápices o bolígrafos.

Otras propuestas que permiten asociaciones de la exposición con diversas materias y disciplinas:

- Número de santas y distribución por periodos históricos.
- Distribución geográfica.
- Patronatos de cada santa: profesiones, situaciones, ciudades, etc.
- Las santas como "rebeldes o feministas espirituales" ¿?
- Comparar los colores de las santas con los trajes y los estados de ánimos.
- Casi todas las santas eran nobles e incluso reinas, ¿por qué?

C) Relato especializado

En su libro *Estudios de Iconología*, Erwin Panofsky, propuso una aproximación a las obras de arte en las que ofrecía una distinción entre forma, idea y contenido. Proponemos una actividad que se podría realizar con los cuadros de Zurbarán, el traje de Balenciaga y los que se presentan de diseñadores de moda contemporáneos.

- Descripción: itinerario por salas del dormitorio bajo y alto para analizar cuadros y trajes, para luego realizar trabajos posteriores en el aula.
- Contenido: aplicación de las fases pre-iconográfica, iconográfica e iconológica a las obras.
- Destinatarios: estudiantes de Escuelas de Arte; Facultades de Bellas Artes, Historia del Arte, Comunicación y Arquitectura; Master vinculados a Patrimonio Cultural, etc.
- Tiempo aproximado: de dos a tres horas.
- Espacios: salas dormitorio bajo y alto para la búsqueda, y refectorio para la finalización.
- Preparación: programar el contenido a explicar y el guión de la visita.
- Material: apuntes sobre las fases, cuadernos de notas y dibujos, cámaras sin flash, carpetas de apoyo y lápices o bolígrafos.

1ª) Fase pre-iconográfica

Cada participante debe analizar los siguientes aspectos:

- Formas básicas: ¿Cómo se han definido las formas de las santas?
¿Cómo se ha definido las formas de cada traje?



Santa Catalina de Alenjandría
Sevilla, Museo de Bellas Artes



Santa Catalina de Alenjandría
Bilbao, Museo de Bellas Artes

- Composición: ¿Qué recursos utiliza para distribuir las formas en cada cuadro?
¿Qué recursos utilizan para concebir cada traje?
- Color: ¿Qué colores utiliza y de qué tipos?
¿Qué diferencias existen entre santas que se repiten como Santa Catalina o Marina?
- ¿Qué diferencias existen entre trajes inspirados en el mismo cuadro de santas?
- Iluminación: ¿Cuáles son las partes iluminadas y las partes en sombra?
¿Hacia dónde y cómo se dirige la luz?
- Técnica y soporte: ¿Cuáles son los medios utilizados para pintar?
¿Cuáles son los medios utilizados para diseñar los trajes?

2ª) Fase iconográfica

Es la que estudia los símbolos y otros elementos asociados.

- Símbolos: ¿Cuáles son los atributos de las santas?
 - Figuras: ¿Cómo se ha definido la figura de cada santa?
¿Cómo está compuesta la escena de cada santa?
- Compara las tres santas Catalina que se muestran aquí.
- Estilo: ¿Cuál es el estilo de los cuadros de las santas?
 - ¿Los medios técnicos que ha utilizado para pintar afectan al estilo?



Santa Casilda
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



Traje de Elio Berhanyer inspirado en ella

3ª) Fase iconológica

Serviría para determinar la relación de las obras con el contexto social y cultural.

El comisario de la exposición, los articulistas del catálogo y los conferenciantes que vienen invitados al simposio sobre las Santas de Zurbarán, abordan estos temas y presentan sus aportaciones.



Santa Dorotea
Sevilla, Museo de Bellas Artes



Traje de María José Pedrosa inspirado en ella

D) Creación personal del relato

Esta guía no explica las santas, sino que explica lo que de ellas se dice, pero invitando a participar de una manera más activa y fomentando el pensamiento divergente, que se puede enfocar desde:

Patrimonio: antiguo convento de Santa Clara, donde quedan las estancias y las huellas de la devoción por las imágenes cristianas, que la congregación de religiosas mantuvo durante siglos. En el siglo XX se comparte con otras devociones y persuasiones, que se exponen en los dormitorios bajo y alto, donde se dormía y soñaba.

Creativo: mostrar cómo los vínculos y puentes históricos generan nuevas y originales obras, ya sean plásticas (dibujos y cuadros o diseños y vestidos), escénicas (procesiones, autos sacramentales o coreografías) o audiovisuales (proyecciones fotográficas, documentales, juegos de ordenador, etc).

Se han visualizado cuadros y trajes, leído cartelas y la guía didáctica, es hora de la acción personal o en equipo, ya sea como docente, aficionado o estudiante preparen sus propios relatos. La exposición y los organizadores proponen, pero el verdadero creador es el lector de las imágenes organizando su museo imaginario, porque es en nuestros sueños donde las santas pueden realizar milagros.

- Dibujo o pintura sobre lo visto.
- Crítica sobre la exposición: comunicación, contenido, organización, etc.
- Renovación de la leyenda de alguna santa en la persona de una mujer actual con el mismo nombre.
- Fotonovela o cómic de las santas transportadas a otra época.
- Guión de teatro, documental o cine sobre los profesionales que tienen a alguna santa como patrona.
- Novela histórica con la leyenda de alguna santa o del propio pintor.
- Diseño de trajes inspirados en las santas.
- Montaje audiovisual o *power point* o web sobre las santas.
- Juego de ordenador para llegar a la santidad.
- Etc, etc, etc, etc.

(2) Barzun, Jacques: *Del amanecer a la decadencia: 500 años de vida cultural en Occidente*. Taurus, 2002, p. 11.

(3) Coma, Laia / Santacana, Joan: *Ciudad educadora y patrimonio*. Trea, 2010, p. 91.

Handwritten signature in cursive script, possibly reading "John De...".

Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla

Alcalde de Sevilla
Presidente
Juan Ignacio Zoido Álvarez

Teniente de Alcalde Delegada de Cultura, Educación, Deportes y Juventud
Vicepresidenta
María del Mar Sánchez Estrella

Directora General
María Eugenia Candil Cano

Gerente
Rosario Pérez Pérez

Director de Infraestructuras Culturales y Patrimonio
Benito Navarrete Prieto

Director de Proyectos y Actividades Culturales
José Lucas Chaves Maza

Exposición

Comisario
Benito Navarrete Prieto

Director artístico
Elio Berhanyer

Director de fotografía
Fernando Ruso

Coordinador general adjunto al comisario
Pedro J. González Fernández

Coordinación administrativa y económica
Rocío Guerra Macho
Isabel Cumbreña Guil

Asistencia técnica en conservación preventiva
Carmen Hernández Rey

Protocolo
Pilar Queralt Aragón

Gabinete de comunicación y atención a medios
Santiago Martínez-Vares Guigliotti
Cristina Cuervas García
María-Antonia Ruiz Díaz

Departamento de comunicación ICAS
Rosa Hermoso
Cristina Pérez-Aguilera Montoto
Javier Vidal

Gabinete didáctico
José Antonio Góngora Venegas
Pedro J. González Fernández

Logística y coordinación
Francisca Ortiz Moreno

Coordinación Espacio Santa Clara
José María Sousa Aparicio
Fernando Rodríguez Campomanes
María José Moguer Perea
Manuel Rodríguez Madrid

Traducciones
Juan Villafruela
Marina Bozzicorso

Montaje expositivo
Gpd General de Producciones y Diseño, S.A.

Transporte
Sit Grupo Empresarial S.L.
Delfín García

Diseño, fotomecánica e impresión
LAIMPRENTACG
www.laimprentacg.com

ISBN: 978-84-92417-70-4
Depósito legal: SE-646-2013

Cuando Francisco de Zurbarán (1598-1664) se inspiraba en los personajes de los autos sacramentales para realizar la indumentaria de sus santas vírgenes, estaba desarrollando y creando un estereotipo de imagen femenina que formaba parte de la realidad barroca y tenía como finalidad persuadir al receptor de la imagen sagrada. Del mismo modo que sus santas ejercieron influencia en otros artistas, sus vestimentas han sido, desde siempre, un poderoso foco de atracción para los diseñadores, como se puede apreciar en Cristóbal Balenciaga (1895-1972). La exposición presenta en el dormitorio bajo del convento de Santa Clara diecisiete santas de diferentes museos nacionales e internacionales y colecciones, y en el dormitorio alto, la interpretación de la elegancia zurbaranesca por parte de nuestros diseñadores más influyentes y de los andaluces emergentes formados en la cátedra de Elio Berhanyer, quienes se han servido de las santas del obrador del artista conservadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla para motivar su imaginación.

La inspiración surge por múltiples cauces y se desarrolla en discursos muy diferentes. Las sensibilidades de los creadores y diseñadores aquí representados son el testimonio de la pluralidad persuasiva que sigue moviendo Zurbarán en la mirada del otro, que en muchas ocasiones terminamos siendo nosotros mismos.

Benito Navarrete Prieto

Es una idea original de:



Con la colaboración de:

