



¿Por qué leían las santas de Zurbarán?¹

Maria Celi Chaves Vasconcelos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)
Pablo Álvarez Domínguez
Universidad de Sevilla (Espanha)

Resumen

El artículo analiza la iconografía relacionada con cinco santos que portan libros en sus imágenes, tratados como “santos lectores”, que forman parte de la colección de cuadros de ocho vírgenes mártires existente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. En un plano específico, se problematiza la representación de los santos con un libro en la mano, que se diferencia de la imagen iconográfica original, la narración de la vida y los milagros de cada uno. Los procedimientos metodológicos remiten a una investigación documental, cuyas fuentes principales se concentran en los cinco lienzos de la colección, elaborados en el taller del pintor Francisco de Zurbarán, y en el diálogo con autores que escriben sobre el tema. Concluye con la hipótesis de que al pintar la imagen de la virgen mártir portando un libro, Zurbarán pretendía transmitir a las mujeres un mensaje de aliento a una vida como la de los santos, pero también de advertencia sobre la posibilidad de leer la biblia, la hagiología y las lecturas permitidas, es decir, sobre todo, incitar a la idea de que eran lectores.

Palabras clave: Zurbarán. Santas vírgenes y mártires. Mulleres lectoras. Pintura de los retratos.

1

Por que liam as santas de Zurbarán?

Resumo

O artigo analisa a iconografia relativa a cinco santas que portam livros em suas imagens, tratadas como “santas leitoras”, que fazem parte da coleção de quadros de oito virgens mártires existentes no Museu de Belas Artes de Sevilha. Em um plano específico problematiza-se a representação das santas com um livro nas mãos, o que difere da imagem iconográfica original, da narrativa da vida e dos milagres de cada uma. Os procedimentos metodológicos remetem a uma pesquisa documental, cujas fontes principais concentram-se nas cinco telas da coleção, elaboradas no ateliê do pintor Francisco de Zurbarán, e no diálogo com autores que escrevem sobre a temática. Conclui-se com a hipótese de que ao pintar a imagem das virgens mártires portando um livro, Zurbarán pretendia passar uma mensagem às mulheres de estímulo a uma vida como a das santas, mas também advertindo para a possibilidade de lerem a bíblia, a hagiologia e as leituras permitidas, ou seja, sobretudo, incitando a ideia de que fossem leitoras.

Palavras-chave: Zurbarán. Santas virgens e mártires. Mulheres leitoras. Pintura de retratos.

Why did the saints of Zurbarán read

Resumen

The article analyzes the iconography related to five saints who carry books in their images, treated as "reading saints", which are part of the collection of pictures of eight virgin martyrs existing in the Museum of Fine Arts in Seville. On a specific plane, the representation of the saints with a book in their hands is problematized, which differs from the original iconographic image, the narrative of the life and miracles of each one. The methodological procedures refer to documentary research, whose main sources are concentrated in the five canvases of the collection, elaborated in the studio of the painter Francisco de Zurbarán, and in the dialogue with authors who write on the subject. It concludes with the hypothesis that by painting the image of the virgin martyrs carrying a book, Zurbarán intended to pass on a message to the women of encouragement to a life like that of the saints, but also warning of the possibility of reading the bible, hagiology and the permitted readings, that is, above all, inciting the idea that they were readers.

Keywords: Zurbarán. Virgin and Martyr Saints. Reading women. Portrait painting.

Introducción

2

Enrique Valdivieso, en el prólogo a la obra *Zurbarán Los conjuntos y el obrador de Odile Delenda* (2010), dice que uno de los aspectos singulares de las colecciones pintadas por este artista era su creatividad. Además, las series del artista que adornaban claustros de conventos, los retablos de los altares, las naves o las sacristías de iglesias y de las catedrales, normalmente, contenían un programa ideológico con intenciones catequéticas dirigidas a los fieles.

Sin embargo, estos mensajes, cuidadosamente elaborados mediante un conjunto pictórico, formando colecciones que tenían un argumento compuesto para expresar una narrativa iconográfica única, fueron, posteriormente, separados y distribuidos en diferentes museos y colecciones privadas. Con esta dispersión, según Enrique Valdivieso (apud DELENDA, 2010), se perdió el sentido unitario de la intención narrativa, dificultando enormemente la comprensión ideológica del conjunto pictórico. El desmembramiento no permite conocer la ubicación original de cada pieza en relación con las demás de la misma colección, así como el simbolismo de cada una resultante de su representación en el conjunto. Aun así, hasta los días actuales, el mensaje iconográfico que las obras ofrecen puede ser constantemente releído de forma distinta a su



significado original, dando lugar a nuevas problematizaciones sobre lo que Zurbarán se propuso mostrar a través de sus pinturas.

Aun según Enrique Valdivieso (apud DELENDA, 2010), Zurbarán no trabajaba solo, sino que poseía varios colaboradores que le ayudaban en su taller/estudio, teniendo en cuenta los numerosos contratos que el pintor asumía y la brevedad del tiempo que tenía para entregar los cuadros que eran encargados por los contratistas. Así, cabe suponer que Zurbarán supervisaba la labor artística, pero no era la única mano que actuaba en las pinceladas precisas de los cuadros que salían de su taller, o que se le atribuían, a la vista del volumen de encargos en determinados momentos de su vida, lo que induce a creer que algunas de estas obras pudieron ser realizadas íntegramente por sus ayudantes y seguidores/aprendices.

Sin embargo, es importante señalar que, para trabajar con el maestro, era necesario compartir sus mismas ideas, aceptar su sentido estético y también buscar la perfección en lo que él indicaba como la imagen a eternizar en el encargo que quería entregar. Es decir, los discípulos y seguidores dependían del estilo del maestro, sin perder de vista que él era uno de los artistas más apreciados y valorados del barroco europeo, como afirma Enrique Valdivieso (apud DELENDA, 2010).

Odile Delenda en la presentación del volumen dos de su obra *Zurbarán Los conjuntos y el obrador* (DELENDA, 2010), añade que hoy en día no es posible analizar la obra de Zurbarán sin estudiar la participación de este artista en los conjuntos pictóricos. Uno de estos conjuntos pictóricos, que llama nuestra atención por la profusión de detalles, es la colección de santas vírgenes mártires existente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, España, que Zurbarán pinta utilizando una iconografía caracterizada por trajes ricamente decorados con accesorios de época, posteriormente considerados de la vanguardia, tal fue el espíritu pionero de la estética aplicada (NAVARRETE PRIETO, 2013).

Teniendo como corpus documental la colección de cuadros de las ocho vírgenes mártires, cuya pintura se atribuye a Zurbarán, el objetivo de este artículo es analizar la iconografía relativa a cinco de las santas que portan libros en sus imágenes, tratadas como "santas lectoras". En un plano específico, se problematiza la representación de las cinco santas con un libro en la mano, lo que difiere de la imagen iconográfica original de cada uno de ellas, teniendo en cuenta que este elemento no está presente en la narrativa de sus vidas ni en los milagros que se las atribuyen, así como que es un elemento

distintivo de las representaciones clásicas de las santas en la época en que se produjeron, la primera mitad del siglo XVII.

De este modo, pretendemos demostrar la hipótesis de que al pintar la imagen de las santas vírgenes mártires, teniendo como principal artefacto iconográfico un libro, Zurbarán pretendía transmitir a las mujeres un mensaje de estímulo a una vida como la de las santas, pero también advirtiéndolas sobre la posibilidad de leer la biblia, los evangelios, lo discurso sobre los santos y las lecturas permitidas a las mujeres, es decir, sobre todo, incitando a la idea de que las santas serían lectoras.

Cabe señalar que nuestro análisis se inscribe únicamente en el ámbito de la historia de la educación, sobre todo en la historia de la educación femenina, y no hay ninguna ambición de referencia analítica a la historia del arte o a la pericia del campo de estudio que rodea la pintura clásica en la España del siglo de oro². El estudio se limita, por tanto, al diálogo con autores que trabajan sobre el tema enfocado, produciéndose a través de procedimientos metodológicos que remiten a una investigación esencialmente documental y bibliográfica, cuyas fuentes principales se concentran en la colección de cuadros de las ocho santas vírgenes mártires existentes en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, cuya autoría se atribuye al taller del pintor Francisco de Zurbarán.

4

Para resaltar la problematización sobre la finalidad de la iconografía característica de las santas lectoras, el artículo en cuestión, inicialmente, identifica el contexto en el que Zurbarán trabajó al elaborar las santas encargadas para las diferentes iglesias y obras de la cristiandad sevillana, basándose, especialmente, en Delenda (2010). A continuación, describimos a cada uno de las santas en lo discurso sobre los santos e iconografías clásicas. Para eso, se recurre a Santiago de la Vorágine (1982) y Louis Réau (1997), dado que el primero se refiere a la recopilación más antigua y popular sobre las vidas de los santos y de las santas en la época en que Zurbarán elaboró la colección y, por tanto, base para la representación de cada uno de ellas; el segundo por tratarse de un estudio exhaustivo y detallado sobre la iconografía del arte cristiano, con especial atención a la iconografía de los santos y santas. Se concluye con preguntas que se presentan a quien se permite contemplar la colección de santas vírgenes mártires del Museo de Bellas Artes de Sevilla, observando la singularidad de las santas lectoras.



Zurbarán y la pintura de las santas vírgenes mártires y lectoras

Francisco de Zurbarán nació en Fuente de Cantos, en el 7 de noviembre de 1598, durante el siglo de oro español y triunfó en su carrera en Sevilla en la segunda década del siglo XVII, sin ser sevillano, invitado por el Ayuntamiento de la ciudad para ejercer allí su oficio de pintor. Tras su fama extenderse entre quienes adquirían sus obras, fue llamado a la corte de Felipe IV para trabajar en la decoración del nuevo Palacio del Buen Retiro de Madrid, ciudad en la que se estableció desde 1658 hasta su muerte en agosto de 1664.

Durante su etapa como pintor en Sevilla, de 1626 a 1658, es decir, durante más de 30 años, el artista gozó de un inmenso prestigio por parte de las hermandades monásticas, debido a su talento para satisfacer los gustos de las congregaciones religiosas y también a sus deseos de “[...] adornar o modernizar la decoración de sus templos y conventos de acuerdo con el espíritu posterior a la reforma católica tridentina [...]” (DELEENDA, 2010, p. 51). Así, Zurbarán se convirtió en el favorito de las órdenes monásticas de la ciudad, siendo ellas los grandes mecenas del pintor, ya que aspiraban a mostrar las glorias de la iconografía católica frente a las críticas protestantes al culto de los santos.

Debido a la intensa actividad durante el período en que estuvo en Sevilla, su taller funcionaba como una auténtica fábrica, cumpliendo diferentes encargos al mismo tiempo, lo que le hacía necesitar varios ayudantes, capacetes y aprendices para poder cumplir con todos los compromisos firmados. Ante esta evidencia, para los concedores de las obras del pintor, no todos los cuadros señalados como de su autoría habrían sido realizados por el maestro, pero muchos contarían con la participación, si no la elaboración integral, de sus colaboradores, todos ellos con un buen nivel de calidad técnica, teniendo en cuenta que la mayoría de ellos aprendieron el oficio con el propio Zurbarán.

Aunque pintadas originalmente como conjuntos pictóricos para iglesias y recintos conventuales, las obras atribuidas a Zurbarán experimentaron un desmantelamiento a partir de la última década del siglo XVIII, debido a las invasiones napoleónicas y a las sucesivas guerras posteriores, sufriendo dispersión y fragmentación, conservándose algunos conjuntos con algunas piezas juntas, como es el caso de las santas vírgenes mártires de Zurbarán, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

6

La colección estudiada se compone actualmente de ocho santas, consideradas por Navarrete Prieto (2014) como obras demandadas principalmente por conventos femeninos o por mujeres que utilizaron cada una de estas imágenes con fines propagandísticos y decorativos, además de su aspecto sacro. Las ocho santas son: Santa Dorotea, una santa nascida en Turquía, mártir decapitada en el siglo IV, patrona de los floristas, pintada por Zurbarán portando una cesta de rosas y manzanas; Santa Engracia, una santa de Zaragoza, mártir romana del siglo IV y patrona de Aragón, representada con el clavo de su martirio; Santa Catalina, o Catalina de Alejandría, santa romana, virgen y reina mártir del siglo IV, invocada para evitar la muerte súbita, representada con la corona de reina, la rueda y la espada de su martirio; Santa Marina de las Aguas Santas, santa gallega de la época romana que murió mártir en defensa de la fe, representada vestida de pastora con las alforjas, la horquilla y el libro; Santa Matilda, o Matilde de Quedlimburg o Ringelheim, reina alemana del siglo X, santificada por sus obras de misericordia y fundación de conventos, representada con la corona de reina y un libro en las manos; Santa Bárbara, virgen y mártir nascida en Nicomedia, actual Turquía, en el siglo III, martirizada por su propio padre, muerto por un rayo, por lo que se la considera protectora de las tormentas, de la buena muerte, de los que mueren sin confesión y patrona de los que manejan explosivos como mineros y artilleros, representada con un libro, mirando al cielo en un acto de oración; Santa Eulalia, nascida en Mérida y martirizada en el año 304, representada con un libro y la antorcha de su martirio; Santa Inés de Roma, martirizada por preservar su virginidad, considerada patrona de los jardineros y protectora de los adolescentes, representada con un libro y un cordero, ya que su nombre proviene de agnus, cordero en latín.

En medio del conjunto pictórico de las ocho vírgenes mártires, las santas representadas por Zurbarán con un libro en las manos son cinco: Santa Marina, Santa Matilda, Santa Bárbara, Santa Eulalia y Santa Inés. Aunque el libro haga parte de la iconografía del arte cristiano para amplificar la idea espiritual de la lectura de la Biblia, especialmente de los Evangelios, ésta no es una representación habitual en las santas idealizadas por la cristiandad, y cuando la hay, se trata de una imagen secundaria, diferente de lo que ocurre en la colección pictórica de Zurbarán, en la que el libro tiene protagonismo en la escena y es, en diferentes modelos, recurrente en las imágenes de santas vírgenes mártires.



La primera imagen de una santa “lectora” de la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla que se analiza es Santa Bárbara, un óleo sobre lienzo de 173 x 102 cm, que contiene la inscripción “S. Bárbara”, abajo, en el lado izquierdo. Se señala su origen en el Hospital de La Sangre, o de las Cinco Llagas, ingresando en el Museo en 1920. Según los estudios realizados, esta pintura no habría sido realizada por Zurbarán, sino por el círculo de sus seguidores. Esta afirmación se debe, según los especialistas en Zurbarán, porque la serie de las ocho vírgenes mártires presenta una calidad muy desigual, lo que sugiere que fue ejecutada en el mismo taller, pero por diferentes seguidores y discípulos del círculo del pintor.

Figura 1: Santa Bárbara



Fuente: Museo de Bellas Artes de Sevilla

El cuadro de Santa Bárbara forma parte, pues, de la serie de ocho pinturas de santas vírgenes mártires que procedían – aunque tal vez no fuera éste su destino original – del desaparecido Hospital de las Cinco Llagas, donde decoraban el área de mujeres o la capilla. Los ocho cuadros fueron probablemente depositados en 1810 en el Alcázar de Sevilla y, más de 100 años después, trasladadas como conjunto pictórico al Museo de Bellas Artes.

Una característica del cuadro de Santa Bárbara es que, al estar encerrada en una torre, su iconografía suele presentar este elemento en la escena, es decir, una torre. En esta pintura (figura 1), sin embargo, Santa Bárbara aparece rezando con los ojos vueltos hacia el cielo y un libro en la mano, a lo que Delenda (2010) atribuye la característica de ser el libro de los Evangelios, aunque no haya ninguna escritura en la imagen en este sentido.

La segunda santa de la serie de ocho vírgenes mártires que denominamos santas lectoras es Santa Eulalia. Delenda (2010) atribuye su elaboración a un seguidor de Zurbarán. El cuadro mide 173 x 103 cm y forma parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla desde 1920, procedente también del Hospital de La Sangre, tras su desamortización del Alcázar, donde fue depositado originalmente en 1810.

Figura 2: Santa Eulalia



Fuente: Museo de Bellas Artes de Sevilla

Se cree que Santa Eulalia es una niña cristiana de 12 años que se negó a rendir culto a los dioses paganos y por eso fue sometida a tortura, cuya lanza utilizada para someterla es el principal atributo de su iconografía.



Sin embargo, en el cuadro de Zurbarán aparece con un libro en la mano izquierda, representando así a una santa lectora, a pesar de su corta edad.

La tercera santa lectora entre las vírgenes mártires que aparece con un libro en las manos es Santa Inés. Según Delenda (2010), esta santa también fue pintada por un seguidor de Zurbarán. Se trata de un óleo sobre lienzo, de 173 x 102 cm, que contiene la inscripción "S. Ines", abajo, en el lado izquierdo.

Figura 3: Santa Inés



Fuente: Museo de Bellas Artes de Sevilla

El cuadro tiene la misma procedencia que los anteriores, en las mismas fechas, y su iconografía tiene como elemento principal un cordero que significa la pureza de Santa Inés y alude también a su nombre *agnese* en latín y al cordero místico de Jesucristo. En el cuadro de la colección pictórica de Zurbarán, el cordero está sobre un libro.

La cuarta santa representada con un libro es Santa Marina, también señalada por Delenda (2010), como pintada por un seguidor de Zurbarán. El óleo sobre lienzo mide 170 x 101,5 cm y lleva la inscripción "S. Marina" en el ángulo inferior izquierdo. Como los demás cuadros de la colección pictórica, tiene la misma procedencia, depositada en el Museo en el mismo período. La

Santa, además de llevar un libro en la mano, se destaca por portar una bolsa bastante grande para los estándares de este accesorio femenino en la época y diseñada en un estilo atemporal. Cabe destacar que el libro que Santa Marina tiene en las manos es de dimensiones pequeñas, diferenciándose de los otros libros retratados en las pinturas de las otras santas del conjunto de lectoras.

Figura 4: Santa Marina



Fuente: Museo de Bellas Artes de Sevilla

La quinta y última santa lectora, entre las ocho vírgenes mártires pertenecientes a la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla, cuya iconografía alude al hecho que sabían leer y estaban representadas con un libro, es Santa Matilda.



Figura 5: Santa Matilda



Fuente: Museo de Bellas Artes de Sevilla

11

En este cuadro, Delenda (2010), igualmente, atribuye la pintura a un seguidor de Zurbarán, aunque el lienzo tiene las mismas medidas que los anteriores, 173 x 103 cm, así como una inscripción similar a las anteriores de “S. Matilda”, situada abajo a la izquierda. Además, la modelo representada como Santa mantiene un estilo similar al de sus predecesoras, no sólo en sus expresiones, sino sobre todo en el detalle de su vestimenta, minuciosamente expuesta. El cuadro tiene la misma procedencia, depósito y fechas, incluida su adquisición por el Museo de Bellas Artes en 1920. Santa Matilda fue una emperatriz alemana, madre de Otón, el grande, por lo que no fue una Santa muy popular, siendo representada por Zurbarán con su corona alusiva a la nobleza, portando un libro en la mano.

La iconografía cristiana y las imágenes de las santas de Zurbarán

En la primera mitad de la década de 1600, época en la que Zurbarán pintó la colección de santas vírgenes mártires, una de las lecturas más apreciadas, y también de las pocas permitidas a las mujeres, era la de las vidas de los santos y de las santas. De este modo, las vidas de las santas en particular salieron de las páginas escritas por sus biógrafos y ganaron la iconografía de los pintores que las representaron según los deseos de quienes los patrocinaban y encargaban las obras, con los estilos en boga en la época y buscando dar un poco de realismo a las historias que se contaban sobre su santidad. Uno de los libros más buscados y populares sobre este tema desde la *Alta Edad Media fue La leyenda dorada, o Legenda Áurea*, en latín, que desbancó a todos los manuscritos anteriores cuando fue escrito en 1264 por el monje dominico genovés Fray Santiago de la Vorágine, o de Varazze, conteniendo inicialmente 182 capítulos. Los originales de Fray Santiago se reprodujeron durante muchos siglos y los copistas añadieron otros capítulos hasta que, con la generalización de la imprenta, el libro se consolidó en su formato actual.

En la época de Zurbarán, *La Leyenda Dorada* ya estaba impresa, siendo popularmente conocida y muy apreciada, pues, entre los autores más destacados de la Edad Media, por la fama y el prestigio que les reportaron sus escritos,

[...] ninguno ha alcanzado tanta gloria y tanto renombre como Santiago de la Vorágine, que con su compilación de las vidas de los santos logró durante más de tres siglos elogios muy superiores a que nadie que hubiera escrito sobre esta materia jamás había obtenido (GRAESSE apud VORÁGINE, 1982, p. 13).

Este entusiasmo por las vidas de los santos y de las santas se debía a diferentes razones, pero, sobre todo, porque era una forma de lectura permitida y fomentada, en particular para las mujeres. Cargadas de elementos fantásticos, las narraciones reunían una serie de pequeñas historias que, además de ser curiosamente interesantes y adecuadas a los códices de la época, traían consuelo a las innumerables adversidades que las poblaciones de aquellos tiempos atravesaban a lo largo de sus vidas, considerando que el sufrimiento de los santos y de las santas era magníficamente recompensado.



Se trataba, pues, de una lectura catequética, marcada por una ideología cristiana católica, cuyo objetivo era conformar a los hombres y mujeres a su condición social y económica, hacerlos fieles a sus obligaciones con la iglesia y, siguiendo el ejemplo de los santos y de las santas, dispuestos a cualquier sacrificio en nombre de la fe.

Para eso, no bastaba la lectura, sino que también era necesaria la imagen, que consolidaba un programa ideológico. Desde esta perspectiva, las vidas de los santos y de las santas salían de las páginas de libros como *La Leyenda Dorada* y llegaban a las paredes y altares de las iglesias, adornando como iconos los atrios y las naves centrales de los templos, que recordaban a los fieles la importancia de testimoniar constantemente la autenticidad de su condición cristiana católica.

Más que la Biblia, cuyas historias a veces tenían que ser interpretados y podían parecer incomprensibles, sobre todo en el caso del Antiguo Testamento, no ocurría lo mismo con las vidas de los santos y las santas, ya que estas narraciones eran claras y contenían elementos típicos de la vida cotidiana de las poblaciones de la Baja Edad Media y la Edad Moderna, como la opresión, el encarcelamiento, la tortura, la exhibición pública de castigos y la pena de muerte para quienes infringían las normas creadas por los poderosos gobernantes frente a los débiles y humildes seguidores de Cristo. Incluso en una época de lectura restringida, la obra de Santiago de la Vorágine alcanzó gran popularidad a través de manuscritos producidos por copistas, accesibles a los pocos que podían comprarlos. Además, el simple hecho de haber leído *La Leyenda Dorada* ya convertía a su lector en conocedor suficiente de la vida de los santos y de las santas para contarla a los demás, así como para difundir estas narraciones que eran recreadas en las distintas regiones con el añadido de imágenes propias de cada una. Del mismo modo, al ser pintadas, las narraciones también empezaron a incluir una iconografía que englobaba elementos locales del lugar donde se realizó la pintura y/o los gustos imperantes en la época y en la sociedad que la encargó.

La colección de pinturas de las santas vírgenes mártires atribuidas a Zurbarán que se muestra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla presenta ocho santas, de las cuales sólo tres no tienen libros en su representación iconográfica, mientras que cinco, es decir, más de la mitad, tienen este objeto de forma más recurrente que ninguna otra, lo que sugiere su determinación como objeto

de escena, por quien lo encargó, o según el gusto y las preferencias estilísticas en boga, por quien lo pintó.

Además, como debe señalarse, esta singularidad de la presencia de un libro, que se hace frecuente en el conjunto pictórico de Zurbarán, no puede relacionarse con la narrativa de la vida de las vírgenes mártires representadas por el pintor, como se desprende de la descripción del discurso sobre los santos y de la atribución del milagro de cada una de las cinco santas lectoras.

Santa Inés es narrada por Santiago de la Vorágine (1982) como la "virgen", además de que el autor se refiere a la perfecta adecuación entre la vida de esta santa y su nombre latino *agnes*. Etimológicamente, la palabra *agnes* procede de *agna*, que significa cordero manso y humilde, como habría sido, en la visión del autor, Santa Inés. Según la narrativa, Santa Inés no tenía más de 13 años cuando murió. Su martirio se produjo porque el hijo del alcalde de la ciudad donde vivía se enamoró de ella y le pidió que se casara con él, a lo que la joven respondió que ya estaba prometida a un hombre con todas las cualidades, el hijo de Dios. El pretendiente se enfadó tanto que cayó enfermo y su padre fue a ver a Inés para convencerla de que aceptara a su hijo. Sin embargo, ella se mantuvo firme y rechazó todas las propuestas, aludiendo a que su prometido ya era Jesucristo. El alcalde, disgustado por no haber obtenido lo que deseaba, le dijo que ya que no aceptaba el matrimonio que él le proponía, debía unirse a las sacerdotisas vestales, a lo que Inés se negó insistiendo en la fe cristiana. Entonces, por haberse negado a ofrecer sacrificios a los dioses paganos, fue llevada a los burdeles para servir como ramera en una casa de proxenetas. Inés, según su historia, fue milagrosamente protegida de cualquier violación, y el hombre que intentó desflorarla cayó muerto, a lo que Inés oró y él luego resucitó. La Santa fue entonces condenada a la hoguera, pero las llamas no la alcanzaron y se mantuvieron por encima de quienes incitaron su condena.

Según Réau (1997), citando a San Ambrosio y San Dámaso, Inés habría muerto porque finalmente fue decapitada, tras los intentos anteriores de matarla. El martirio se habría producido hacia el año 305, durante la persecución de Diocleciano contra los cristianos. Este autor señala también que la iconografía de Santa Inés, al principio en mosaicos bizantinos, la representa orando con ricos vestidos, con una diadema de perlas en la cabeza y una estola de oro sobre los hombros, tal como habría aparecido ocho días después de su muerte. En representaciones posteriores, aparece vestida con su larga



cabellera, como se hizo en el milagro en el que, al ser llevada al burdel, desnuda por las calles de Roma, le habría crecido el pelo hasta cubrirla. También se la representa como adulta, aunque murió siendo una niña. Su principal representación iconográfica es con un cordero blanco, símbolo de su pureza, aunque también se la presenta con una hoguera, una espada o palmas de martirio. Sin embargo, un libro no es un objeto presente en la concepción pictórica común de Santa Inés, como muestra el cuadro atribuido a Zurbarán, que la convierte, en la imagen consagrada por el artista o sus seguidores, en una santa lectora, portadora de un objeto que no está relacionado con la narrativa de su vida o milagros, sino, en consecuencia, con el mensaje que pretendía transmitir a sus devotos.

Santa Marina, según Vorágine (1982, p. 331-332), “[...] era una niña cuando su padre decidió ingresar en un monasterio y la llevó consigo [...]”. Para eso, la vistió de hombre para que fuera aceptada por el abad. Con el tiempo, Marina hizo grandes progresos, distinguiéndose en virtud, obediencia y observancia, hasta que su padre murió cuando ella tenía 20 años, recomendándole que nunca revelase su condición femenina. Así, Fray Marino, nombre que utilizaba para su identidad masculina, siguió sus actividades rutinarias como monje, a menudo alojándose en el campo, en casa de un señor que tenía una hija, que quedó embarazada de un soldado. Interrogada por el padre, la hija dijo haber sido violada por Fray Marino, que asumió la responsabilidad y fue expulsado de la comunidad, viviendo de limosnas en la puerta del monasterio. Cuando el niño que se le atribuía la paternidad fue destetado, la madre y el abuelo lo entregaron al monasterio para que los monjes se hicieran cargo de él. El abad, por su parte, determinó que el niño quedara al cuidado de Fray Marino. El cariño y los cuidados que el religioso dispensó al niño durante dos años, con toda humildad y dedicación, hicieron que fuera readmitido en el monasterio, a pesar de que realizaba tareas consideradas las más bajas y viles. Algunos años después, Fray Marino murió y, cuando los religiosos fueron a lavar su cadáver para enterrarlo, se quedaron perplejos al ver que se trataba de una mujer, dándose cuenta de lo duros e injustos castigos que habían sido impuestos a aquella mujer considerada Fray Marino. Para reparar las injusticias cometidas, la comunidad enterró el cuerpo de la difunta Marina en un lugar noble del templo monástico.

Réau (1997), que también utiliza *La Leyenda Dorada* como fuente, afirma que la iconografía de Santa Marina, normalmente, incluyó un martillo con

el que golpea al diablo. También se la representa con un hábito de monje y un niño desnudo en brazos, así como entrando en el convento con su padre o alimentando a su presunto hijo. Sin embargo, al igual que Santa Inés, su iconografía no hace referencia en ningún momento a un libro, objeto que Zurbarán le atribuye en la pintura que forma parte de la colección pictórica de las santas vírgenes mártires del Museo de Bellas Artes de Sevilla, lo que la convierte también en una santa lectora, cuyo objeto de escena está relacionado con el mensaje catequético que pretendía difundir.

Santa Bárbara es relatada en *La Leyenda Dorada* de Vorágine (1982) como hija de un hombre muy rico, dotada de extraordinaria belleza, cuyo padre, celoso de evitar que ningún hombre la viera, hizo construir una alta torre y la encerró en ella, aunque pudo recibir educación y guía religiosa. Siendo una muchacha muy inteligente y crítica, empezó a cuestionar las imágenes de los dioses paganos que adoraban sus padres. Era la época del emperador Maximiano y Santa Bárbara vivía en Nicomedia, parte del Imperio Romano. Tras oír hablar de un sacerdote llamado Orígenes, que vivía en Alejandría y predicaba una religión de un Dios presuntamente verdadero, la joven Bárbara le envió una carta, a la que él respondió con un mensajero que la convirtió al cristianismo y la bautizó. Cuando su padre descubrió que su hija se había convertido al cristianismo, intentó matarla, lo que no sucedió porque Bárbara huyó, aunque fue capturada y llevada ante el tribunal, donde respondió que sólo adoraba a Jesucristo. Una vez denunciada como cristiana, fue sometida a azotes con varas, que le dejaron marcas por todo el cuerpo, además de sufrir horribles torturas y ser encerrada en una prisión a la espera de la decisión sobre la pena de muerte a la que sería condenada. Aquella noche, según el autor, Jesucristo se apareció en el calabozo y animó a la Santa, curando todas sus heridas sin dejar cicatriz alguna. Cuando amaneció y la reclusa fue llevada de nuevo al tribunal, el juez, al verla sin ninguna marca, ordenó que la quemaran con las llamas de varias lámparas encendidas, la hirieron en la cabeza con un martillo, le arrancaron los pechos con unas tijeras y la maltrataron sin piedad. Luego, la Santa fue llevada desnuda por las calles de la ciudad, cuando clamó a Jesús y, entonces, un ángel bajó de lo alto y envolvió su cuerpo en un manto blanco. Ante este milagro, el gobernador ordenó que mataran a Bárbara, lo que el propio padre de la Santa le pidió que hiciera, llevándola a la cima de una montaña, donde desenvainó su espada y decapitó a su hija. El castigo del



cielo fue inmediato y al bajar de la montaña fue alcanzado por un rayo, que lo consumió de tal manera que su cuerpo se convirtió en cenizas.

Como describe Réau (1997), la representación de Santa Bárbara implica el pavo real, símbolo de la inmortalidad, los rayos, los truenos y los incendios, además de la muerte súbita, pero su principal iconografía está relacionada con el rayo, teniendo en cuenta que su propio padre fue alcanzado por el fuego del cielo y, en consecuencia, ella se convirtió en patrona de artilleros, bombarderos, cañoneros, arcabuceros, fabricantes de pólvora, barcos de guerra, mineros y otras profesiones que tienen que ver con el fuego. Sin embargo, ni Vorágine (1982) ni Réau (1997) hacen referencia alguna a la iconografía del libro relacionada con esta Santa, aunque su protección abarca numerosas profesiones, ninguna de ellas es relacionada con la lectura, lo que hace singular la representación de Santa Bárbara por Zurbarán, entre las cinco santas lectoras de la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla, pintada únicamente con un libro en la mano, mirando al cielo, con túnicas cuidadas y ricamente detalladas.

Santa Eulalia es de cronología más reciente que sus predecesoras y se distingue por ser una Santa española, tanto conocida como Eulalia de Mérida como Eulalia de Barcelona. Las dos leyendas que se refieren a Santa Eulalia copian las historias de las jóvenes mártires de Roma, siendo muy similares a la narrativa de Santa Inés que sufrió el martirio a los 12 años por negarse a incensar ídolos paganos.

Cabe notar lo que afirma Réau (1997, p. 481-482) sobre la inverosímil escalada de suplicios sufridos por las santas, que “[...] no podría soportar un atleta [...]”, y mucho menos por una débil joven de corta edad, pues, en el caso de Santa Eulalia, tras ser flagelada, le pusieron sal en las heridas y le quemaron el pelo con antorchas, además de sumergirla en aceite hirviendo y descuartizarla con garfios de hierro. Tras la sesión de tortura, la colocaron desnuda sobre una hoguera, cuando sus largos cabellos se incendiaron, de modo que parecía estar rodeada de llamas, pero como no era culpable, el fuego no la quemó y el verdugo tuvo que cortarle la cabeza, momento en el que una paloma blanca salió de su boca. En otra versión, una gruesa capa de nieve cubrió su cuerpo y la envolvió como un sudario.

Santa Eulalia a menudo se invoca a para facilitar el parto. Sus atributos iconográficos son la cruz de lanza, una pequeña cruz rematada con un

disco y la palma del martirio, así como la paloma que escapa de su boca. También se la representa azotada o con el verdugo quemándole la cara. Así, una vez más, esta Santa no tiene referencia en su historia a ningún libro, y este artefacto no forma parte de su iconografía clásica, lo que hace de la obra de Zurbarán y sus seguidores una representación singular de la Santa y parte de un conjunto pictórico en el que destacan mujeres jóvenes y lectoras con diferentes formas de libros.

Santa Matilde, o Matilda, fue una reina alemana que vivió entre los años 897 y 968. Estuvo casada con el emperador Enrique I de Quedlimburgo y fue madre del emperador Otón, el grande. Sus atributos iconográficos son la corona imperial, una maqueta de la iglesia que fundó, el convento de Quedlimburgo, y una bolsa con la que reparte limosnas. Su imagen, pintada por Zurbarán y sus seguidores, es la que presenta una indumentaria más elaborada, lo que se debe, cabe suponer, a su condición de reina. Esta Santa, aunque mujer noble y probablemente lectora, tampoco posee atributos iconográficos relacionados con un libro. Sin embargo, en lugar de una bolsa para repartir limosna, en el taller del pintor Zurbarán se la representa con un libro en la mano, que sostiene como recomendando la lectura a quienes la ven, con la mirada al frente, como una santa lectora.

En la colección pictórica del Museo de Bellas Artes de Sevilla no se cuenta ninguna historia o, en palabras de Vincent-Cassy (2016, p. 238), “[...] constatamos en definitivo que estos no son cuadros narrativos. No cuentan nada [...]”. Su finalidad era otra, formaban parte de una serie catequética, cuyo mensaje, en conjunto, iba más allá de la historia de cada santa. Según la autora, las imágenes pintadas son “intemporales”, extraídas de toda su contextualización, totalmente distintas de los iconos comunes a las imágenes sagradas, poseyendo, por el contrario, elementos que las diferencian de éstas.

Desde esta perspectiva, las cinco santas lectoras pintadas en el taller de Francisco de Zurbarán por él y/o sus seguidores, teniendo como característica singular el hecho de portar un libro, no tienen este artefacto o algo relacionado con él como referencia presente en su iconografía clásica. De manera más evidente, las cinco santas lectoras fueron así retratadas para que, en medio del conjunto pictórico de santas vírgenes mártires realizado por el pintor, se transmitiera un mensaje ideológico de posibilidades de lectura.



Hay que destacar que la lectura permitida y fomentada a las mujeres en la época de Zurbarán era la de la Biblia, de los evangelios, de las vidas de los santos y de las santas, de los libros de horas y de los misales. Además, hay que señalar que eran los contratistas de las pinturas quienes elegían sus detalles. Sin embargo, llama la atención el hecho de que cinco santas con narraciones históricas muy diferentes, portan el mismo objeto de escena, un libro, y esto es un artefacto muy restringido en cuanto a la condición femenina a principios del siglo XVII e incluso durante todo el siglo de oro español.

Otro aspecto a considerar es que los libros representados en las imágenes de las santas vírgenes mártires difieren en tamaño, formato, volumen, posición, encuadernación, tonalidad, además de detalles como el cierre y las páginas, lo que puede mostrar que, tratándose de una colección preparada para ser expuesta conjuntamente en un mismo lugar, estos artefactos no se referían al mismo libro, es decir, sólo a los evangelios o a la Biblia.

Asimismo, las cinco santas sostienen el libro con la mano izquierda, en una posición típica de una lectora que escribe, ya que sostener el libro con esta mano permite que la derecha quede libre para glosar los márgenes de las páginas y hacer anotaciones sobre lo leído. También hay que señalar que los libros representados en los cuadros de las cinco santas están pintados como el objeto principal de la escena, en primer plano ante todos los demás, excepto la mano izquierda de cada santa, que sostiene el libro con el gesto de mantener firme algo entre el pulgar y el índice.

De este modo, en la colección pictórica de las santas, el libro no es sólo un elemento de la escena, sino que aparece como protagonista del mensaje que las imágenes pretenden transmitir, produciendo un significado definido por el misterio que cada una de ellas encerraba en sus páginas, que sólo podía ser descifrado por la santa poseedora del libro.

Cabe señalar que los libros en el siglo XVII eran todavía objetos de lujo y muy caros, no accesibles a todos, por lo que el mensaje también estaba destinado a una clase social definida y, en particular, a las mujeres pertenecientes a los estratos de alta posición y riqueza.

Consideraciones finales

El análisis clásico y consolidado sobre la iconografía de la colección de vírgenes mártires pertenecientes al Museo de Bellas Artes de Sevilla supone que los artefactos presentes en las pinturas de las cinco santas “lectoras” aluden a los libros sagrados, como la Biblia y los Evangelios, estimulando a los fieles a tales lecturas.

Sin embargo, teniendo en cuenta que esta idea catequética ya era aceptada y recurrente a principios del siglo XVII, se puede deducir que no necesitaría situarse junto a la iconografía de las santas mujeres, si no fuera para destacar la lectura entre ellas, dado que la narrativa de sus vidas y milagros, bastante popular en el siglo XVI, no tenía nada que ver con la lectura o los libros.

Así, sería ingenuo no sospechar lo obvio, traducido en una representación de cinco mujeres jóvenes, todas ellas portando libros, lo que significa que leían y escribían, en una época en la que existían inmensas restricciones a la educación femenina en cuanto al conocimiento de lo que era apropiado para las mujeres.

Aunque las santas sostenían libros con sus propias historias, lo que podría explicar esta iconografía conjunta, sus tradiciones están cargadas de narraciones de rebeldía, resistencia, intrepidez y osadía. Por lo tanto, aunque reunían todas estas condiciones para perseverar la fe cristiana, eran también historias de mujeres que rompieron con las normas de la época en que vivieron y por ello sufrieron consecuencias muy graves, pero no se apartaron de sus posiciones.

Para nosotros, cuatro siglos después, al contemplar el conjunto pictórico, queda la pregunta: ¿Qué mensaje relacionado con la condición femenina en la primera mitad del siglo XVII pretendían transmitir Francisco de Zurbarán y los trabajadores de su taller al pintar a las santas vírgenes mártires, entre ellas, las lectoras?

Cabe reflexionar y problematizar cómo este mensaje iconográfico, a través de las santas lectoras, iba dirigido a las mujeres, a las mujeres jóvenes, a las cristianas católicas, a las esposas, a las madres e a las hijas.

Un estudio más profundo de este conjunto pictórico y de su contexto de realización puede ciertamente aportar más elementos que contribuyan a



las fronteras de estudio entre la historia de la educación y la historia de la educación de las mujeres a la luz de las imágenes iconográficas discutidas y analizadas.

Notas

- 1 Artigo produzido durante a missão de investigação na Universidade de Servilha no âmbito do Programa de Estancias de Investigadores de Otros Centros Nacionales y Extranjeras en Departamento e Institutos de Investigación de la US – Modalidad A – Estancias Breves en la US. III. 3 A – Anualidad 2020/2023.
- 2 El Siglo de Oro español consistió en un momento de intensa producción artística en España entre los siglos XVI y XVII (1492 y 1681).

Referências

DELENDÁ, Odile. **Zurbarán**. Los conjuntos y el obrador. Francisco de Zurbarán 1598-1664. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2010. (v. II)

NAVARRETE PIETRO, Benito. **Catálogo**. Santas de Zurbarán. Devoción y persuasión. Sevilla: LA IMPRENTA CG, 2013.

NAVARRETE PIETRO, Benito. **Las santas de Zurbarán y el concepto de persuasión en el siglo XVII**. In: JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS. 350 aniversario de muerte de ZURBARÁN, 1598-1664, 2014. ACTAS XVI JORNADA DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS, Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, Fuente de Cantos.

RÉAU, Louis. **Iconografía del arte cristiano**. Iconografía de los santos. De la A a la F. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. (tomo 2, v. 3).

RÉAU, Louis. **Iconografía del arte cristiano**. Iconografía de los santos. De la G a la O. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. (tomo 2, v. 4).

VALDIVIESO, Enrique. Prólogo. In: DELENDÁ, Odile. **Zurbarán. Los conjuntos y el obrador**. Francisco de Zurbarán 1598-1664. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2010. (v. II).

VINCENT-CASSY, Cécile. **Francisco de Zurbarán y el retrato sacro**: Las santas vírgenes y mártires del maestro y su taller, Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna, v. 8, n. 33, 2016)

Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5814246>.
Acesso em: 10 out. 2022.

VORÁGINE, Santiago de la. **La leyenda dorada**. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
(v. 1).

VORÁGINE, Santiago de la. **La leyenda dorada**. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
(v. 2).

Prof.ª Dr.ª Maria Celi Chaves Vasconcelos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)

Programa de Pós-Graduação em Educação

Grupo de Pesquisa “História e Memória das Políticas Educacionais no Território Fluminense”

Orcid id: <http://orcid.org/0000-0002-3624-4854>

E-mail: maria2.celi@gmail.com

Dr. Pablo Álvarez Domínguez

Universidad de Sevilla (Espanha)

Departamento de Teoría e Historia de la Educación y pedagogía social

Grupo de Pesquisa “Historia, Memoria y Patrimonio de la Educación”

Orcid id: <https://orcid.org/0000-0003-0538-2565>

E-mail: pabloalvarez@us.es

Nombre y Correo electrónico del traductor

Afonso Henriques Nunes

affonsohnunes@gmail.com

Recebido 1º mar. 2023

Aceito 3 abr. 2023