



e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques
médiévales et modernes

35 | février 2020

Arte y Literatura en el Siglo de Oro – Les dynamiques
de pouvoir dans les mondes ibériques

El retrato *a lo divino*: intención y realces de una forma híbrida

Cécile Vincent-Cassy



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/33921>

DOI: 10.4000/e-spania.33921

ISSN: 1951-6169

Editor

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris
Sorbonne

Referencia electrónica

Cécile Vincent-Cassy, « El retrato *a lo divino*: intención y realces de una forma híbrida », *e-Spania* [En línea], 35 | février 2020, Publicado el 11 febrero 2020, consultado el 21 febrero 2020. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/33921> ; DOI : 10.4000/e-spania.33921

Este documento fue generado automáticamente el 21 febrero 2020.



Les contenus de la revue *e-Spania* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

El retrato *a lo divino*: intención y realces de una forma híbrida

Cécile Vincent-Cassy

NOTA DEL AUTOR

Este artículo forma parte del Proyecto “Hibridismo y Elogio en la España áurea” (HELEA), PGC2018-095206-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional y la jornada de estudios de mayo de 2019 en la cual fue presentada una primera versión de este texto ha recibido el apoyo del Laboratoire Pléiade-UR 7338 de l’Université Sorbonne Paris Nord. Agradezco al Doctor Jesús Ponce Cárdenas la lectura del original de este trabajo así como los consejos que me ha brindado para mejorarlo. Por fin quisiera expresar mi profundo agradecimiento a Hélène Thieulin-Pardo, directora de esta revista.

“[...] verdaderamente, no podemos negar que el
retratador nace como el poeta”¹

- 1 En la década de 1630, Francisco de Zurbarán (1598-1664) sistematizó una forma de representar a las santas vírgenes y mártires. En una serie de lienzos el artista sevillano parece captar las figuras de la misma manera que lo haría en un retrato y presenta a las santas como doncellas de refinado porte aristocrático. Ahora bien, en un segundo momento, al contemplar con mayor atención tales imágenes, los atributos que lucen tales figuras –aureolas, palmas y objetos característicos de su iconografía respectiva– permiten al espectador identificarlas como santas.

Fig. 1: Francisco de Zurbarán, *Santa Apolonia*, ca. 1636, óleo sobre lienzo, 134x67 cm, Paris, Musée du Louvre



- 2 Este tipo de pinturas sirvieron como punto de partida a una serie de reflexiones de Emilio Orozco Díaz, que acuñó para estas imágenes híbridas el marbete de retratos “a lo divino”, en una serie de trabajos publicados entre 1947 y 1969². La meta de Orozco era vincular las representaciones zurbaranescas a unas prácticas –de cuño petrarquista– acrisoladas a inicios del siglo XVII³, y subrayar los intercambios entre unas formas de escritura cortesanas amatorias y aquellas del retrato⁴. Tras haber constatado que se había convertido la representación pictórica de unas damas con apariencia de santas en un tema nada infrecuente en el corpus poético del siglo XVII, el estudioso granadino llegó a formular que traducían los textos la realidad del éxito experimentado por esta forma –o fórmula– pictórica entre laicos y religiosos en el Barroco. Para ella fraguó la expresión de retrato “a lo divino”. Esta moda retratística culta y nobiliaria europea se había desarrollado desde principios del Cinquecento y estaría ya difundida en la época designada como manierista. Lo comprobamos en las colecciones museísticas del mundo entero, repletas de este tipo de composiciones pictóricas de todos los ámbitos geográficos –no solo italianos⁵.
- 3 En los textos analizados por Orozco, el yo lírico suele revestir la función de un *pintor-poeta*. A dicha condición enunciativa, se suma indefectiblemente la naturaleza propia de un galán enamorado que *venera* a su dama, según los habituales cauces petrarquistas. El elemento de la *religio amoris* no solo alimenta la retórica de la *amplificatio* en dichas composiciones. También enlaza conceptualmente con los piadosos afectos, ya que el pintor-poeta igualmente ha de *venerar* una imagen en la que la noble dama aparezca retratada como santa. A partir de dicho enlace conceptual (amor profano / amor sacro), este tipo de composiciones da lugar a un retrato suyo como una santa, lo que da lugar a un movimiento de despliegue y repliegue del concepto de perfección física y moral, de la imperfección del arte, de la concordancia hiperbólica del modelo encarnado con la

santa de la que lleva los atributos⁶. Se basó Orozco, en particular, en las *Décimas a Pedro Ragis* dirigidas por el poeta Luis Carrillo y Sotomayor (1585-1610) al pintor granadino Pedro de Raxis (1555-1626)⁷ en el momento en que éste se disponía a ejecutar el retrato de doña Gabriela de Loaysa y Mesía “*en figura de Arcángel San Gabriel*”⁸.

- 4 Las propuestas de Emilio Orozco tienen hoy en día una general (y acrítica) aceptación⁹, aunque han desbordado el propósito del estudioso granadino: la expresión de retrato “a lo divino” forma parte del léxico utilizado por todos los especialistas del Siglo de Oro. Por analogía, se han forjado los términos de bodegón “a lo divino”¹⁰, de paisaje “a lo divino” y de “trampantojo a lo divino”¹¹. Esta simple constatación demuestra que consiguió apuntar un fenómeno que en nada era una cuestión secundaria en el ámbito de la historia del arte moderno, en España y en otros países. Al contrario, desde la década de 1960 sus trabajos sirvieron para asentar las bases de una reflexión, hoy implícita, sobre las formas del arte pictórico del Siglo de Oro, fundada en la idea ya trillada –y que para el género del paisaje por lo menos tiene que ser matizada¹²– de una secularización progresiva del arte en la época moderna desde sus orígenes religiosos.
- 5 Mi propósito no es cruzar el estudio de unas composiciones poéticas con el de unas representaciones pictóricas. Pretendo resaltar la idea de que la intencionalidad de los que calificamos de retratos “a lo divino” no fue idéntica en todas las representaciones pictóricas sacras en que se jugó con la recepción de la imagen sagrada según las coordenadas del retrato profano. Sin embargo, se tiene que partir del destino de estas obras. Si algunas –las que evocan los poemas citados– fueron concebidas como retratos “al modo de una santa”, muchas otras fueron encargadas, proyectadas y expuestas como pinturas religiosas. Asimismo, adoptaré una visión diacrónica distinta a la que propuso Orozco –quien se concentró para la poesía en las primeras décadas del siglo XVII y para la pintura en la producción de Zurbarán– para examinar no solo lo que es el *retrato*, sino sobre todo lo que implicaba el *retratar* en la pintura sagrada del Siglo de Oro. No me detendré demasiado en analizar en detalle los cuadros del maestro de Fuente de Cantos a los que dediqué otros trabajos¹³. Aunque en esta reflexión tome en cuenta su existencia, quisiera proponer unas hipótesis sobre la concepción de estas imágenes en las que se echó mano del entonces llamado “retrato verdadero”, al servicio de un objetivo santificador. Juan Pantoja de la Cruz cultivó la fórmula del retrato a lo divino en unos cuadros narrativos justamente célebres, pero también lo hizo en algunos “retratos verdaderos” (*vera effigies*) de candidatos a la santidad, y hasta en las pinturas de Sebastián de Llanos y Valdés (ca. 1605-1677), fechadas ya en las décadas 1650-1670: éstas la llevaron a un punto álgido de complejidad y sofisticación¹⁴.
- 6 Según Orozco, los retratos “a lo divino” de Zurbarán, como atestiguan los poemas citados, manifestaban la “exaltación del yo, del deseo de ser eterno” de unas doncellas cuya belleza era divinizada por el pintor merced a unos atributos añadidos a su representación. Los cuadros aludidos expresaban la idea de lo efímero de la belleza terrenal en la cual se trataría de insertar una dimensión trascendental inexistente en la vida humana. Dicho de otro modo, traducían una concepción del mundo en que se daba a ver, de modo palmario el carácter transitorio de la vida y de la belleza: respondían a la definición de la *vanitas*¹⁵. Estas propuestas están enfocadas a distinguir lo que pertenece al manierismo –definido como una búsqueda de la idealización formal, o una tendencia hacia la belleza ideal, la expresión compartida del deseo de buscar la complejidad ideológica más que la complejidad artística y técnica¹⁶– y lo que es propio del Barroco –que sería la corriente que ya tiende a expresar una forma de “realidad”.

Acercando el concepto del retrato “a lo divino” a un modo retratístico de representación, Orozco no solo se hizo eco de la idea común de que el desarrollo del retrato, como el del bodegón o del paisaje, había participado del proceso de “secularización” del arte, religioso en su origen. Lo definió también como un producto “típico” del *Barroco*, el cual, tendría decididamente hacia una ambientación real, a hacernos convivir con el personaje retratado como si estuviera ante nosotros en nuestro ámbito espacial, respirando nuestro propio aire:

podríamos decir utilizando una expresión de Friedländer –que distingue entre el *retratista* que utiliza el medio de la pintura y el *pintor* que además *hace retratos*– que el Manierismo lo predominante será este último caso, mientras que el Barroco lo que más abunda es el primero¹⁷.

- 7 Asimismo, sus propuestas se vieron influidas por las críticas de Vicente Carducho, inspirado en Lomazzo y el Aretino, contra el hecho de que en el siglo XVII “hasta los sastres y carpinteros se hiciesen retratar”¹⁸. Según este paradigma, siendo Pedro de Raxis quien marcó la transición del Manierismo al Barroco en la pintura granadina, era coherente, según él, que se tradujera este proceso en la poesía de Carrillo y Sotomayor.
- 8 Ciertamente, como ya afirmó Orozco, que Zurbarán, en los años 1630, no creó ninguna fórmula nueva, sino que adaptó las distintas propuestas existentes. Es algo que parece evidente cuando observamos las representaciones pictóricas de Hernando de Esturmio para la capilla de los Evangelistas de la catedral de Sevilla, elegidas entre otros muchos ejemplos posibles y desconocidos de representación pictórica de unas santas vírgenes y mártires en el área andaluza desde el siglo XVI. Sin embargo, la mayoría de las obras ejecutadas por Zurbarán son figuras en pie, que caminan sobre fondo neutro. El caminar es un elemento que distingue estas imágenes de las obras que representan a unas figuras femeninas en busto, sin movimiento, y les da “vida”, pero una vida que no se cierra en la vida humana, sino que se proyecta, a través del caminar, hacia un “más allá” del cuadro. El carácter transitorio de la belleza –tan trillado en la lírica renacentista– se ve así reutilizado o reformulado con un propósito devocional, ya que las imágenes de tales santas se exponían en unos espacios consagrados al culto. Sin embargo, resulta difícil tener una visión unívoca sobre unas imágenes que fueron muy dispares, y que a menudo se comparan con unos cuadros ejecutados en unos ámbitos monárquicos.

Fig. 2: Hernando de Esturmio, *Santa Justa y santa Rufina*, 1555, óleo sobre tabla, 79x162 cm, Sevilla, Catedral, Capilla de los Evangelistas.



- 9 La mayoría de los retratos “a lo divino” que representan las efigies de personas de poder son retratos de figuras femeninas aisladas. Giustus Sustermans (1597-1681), retratista flamenco de la corte de los Médici, retrató a menudo a sus modelos como santas. En el monasterio de la Encarnación de Madrid se encuentra una copia del retrato “a lo divino” que hizo de la hija de la gran duquesa Magdalena de Medici, hermana de la reina Margarita de Austria: *Magdalena de Medici como santa Margarita*, quizás con ocasión de su embarazo en 1629 tras la unión matrimonial con Odoardo Farnese, duque de Parma, en 1628, pues santa Margarita es abogada de las parturientas¹⁹. Este ejemplo sugiere que, en muchos casos, los retratos “a lo divino” de damas cortesanas revistieron la función de cuadros votivos. De hecho, las advocaciones de aquellas que se hacían retratar antes del parto eran de carácter taumátúrgico.
- 10 Esta es una de las explicaciones de la asociación de las reinas con unas santas abogadas de las mujeres. Aunque no lo llevaba la hermana de la reina pintada por Sustermans, el nombre de Margarita era muy extendido entre la nobleza desde la baja Edad Media porque la santa de Antioquía del cristianismo primitivo había adquirido una popularidad sin igual gracias a sus virtudes mayéuticas²⁰. Y si su culto parece haber declinado en la época moderna, en el siglo XVII en España las colecciones de *Flores Sanctorum* habían extendido ampliamente el conocimiento de su leyenda²¹, la herencia dinástica del nombre de Margarita permaneció viva dentro de la Casa de Austria hasta bien entrado el siglo, pues la hija primogénita de Felipe IV y Mariana de Austria, representada en el centro de *Las Meninas*, así se llamaba. Abogada de las mujeres en sus ciclos vitales, era representada en composiciones con figuras aisladas, en raras ocasiones. Uno de ellos es el cuadro de *Santa Margarita de Antioquía* conservado en la National Gallery de Londres, emblemático de la fórmula zurbaranesca en los años 1630-1640. Conforme a la leyenda, la santa aparece como una joven pastora del XVII cuyo traje tradicional, con la faltriquera, el bastón, el sombrerillo, ofrece al espectador un juego sofisticado de “lectura” “a lo divino” de una figura de doncella representada como las huidizas pastoras que desesperaban a sus amantes en los “libros de pastores”, aunque el dragón se nos presenta domado a sus pies, detrás de ella. Si nos fijamos en el sombrero, que las sevillanas solían llevar sin el manto para salir a alguna diversión campestre²², nos percatamos de que la vestimenta aquí utilizada indica que la dama retratada como santa Margarita está representada como una joven “preciosa” y

“peregrina”, jugándose conceptuosamente con el sentido de los adjetivos que calificaban la “perla” (“margarita” en latín) en la lengua clásica : la “perla” era “preciosa” y “peregrina”, es decir “perfecta” y “extraordinaria”, como santa Margarita, virgen y mártir²³. En consecuencia, el lugar de exposición de la obra podía muy bien haber sido un oratorio de culto femenino donde estos significados se pudieran desplegar. Otra santa abogada de las mujeres que, por su estatuto noble o real, tenían el deber de garantizar la continuidad del linaje, era santa Casilda, cuya leyenda situaba su vida en el siglo XI, cuando Toledo aún estaba en manos de los musulmanes. La doncella, según cuentan sus hagiografías, se convirtió al cristianismo y se retiró a la sierra de la Bureba, donde se curó de los flujos de sangre de los que padecía bañándose en el pozo (o “lagos”) de San Vicente. Por lo que santa Casilda era abogada de las que padecían esta enfermedad²⁴. Al parecer la emperatriz Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, sufría de “flujos de sangre” y le tuvo devoción. Sabemos también que la reina Isabel de Farnesio, esposa de Felipe V o la reina María Josefa de Sajonia (1803-1829), tercera esposa de Fernando VII, visitaron el santuario de la santa, en Briviesca, diócesis de Burgos. Payo Hernanz señala que el libro de cuentas del período 1808-1889, hace constar que en 1828 el rey Fernando VII y su esposa bajaron al “lago de San Vicente”. Allí la reina María Josefa de Sajonia se habría lavado la ropa, esperando de este modo conseguir descendencia por intercesión de santa Casilda, aunque en vano²⁵. La relación de este último caso prueba que el vínculo entre la Corona de España y el santuario se prolongó desde el siglo XVI hasta el XIX. Según esta perspectiva, la intención y obligación de dar a luz puede asociarse con la figura de santa Casilda en los cuadros aislados de Zurbarán del museo del Prado, del museo Thyssen-Bornemisza o de la colección Plandiura. Que estos cuadros fueran destinados a unos oratorios o espacios de culto femenino lo confirma el tipo de vestimenta que llevan las figuras. Como explicó en 1965 María José Sáez Piñuela, especialista de la moda femenina del siglo XVII, las mujeres de la aristocracia llevaban este tipo de ropa en el interior de sus casas²⁶.

Fig. 3: Francisco de Zurbarán, *Santa Margarita de Antioquía*, ca. 1630-1634, óleo sobre lienzo, 163x105 cm, Londres, The National Gallery.



Fig. 4: Francisco de Zurbarán, *Santa Casilda*, ca. 1630-1635, óleo sobre lienzo, 171x107 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



Fig. 5: Francisco de Zurbarán, *Santa Casilda*, ca. 1630-1635, óleo sobre lienzo, 170x108 cm, Colección Plandiura.



- 11 En definitiva, cabe resaltar a propósito de este tipo de retratos “a lo divino” que a primera vista se presenta como la práctica sofisticada propia de una sociedad cortesana y contiene una intencionalidad devocional impulsada por las mismas mujeres de la familia real. Si, como veremos, la práctica del retrato “a lo divino” difundida por la Casa de Austria fue algo notable en el siglo XVII, existen ejemplos que datan de inicios del siglo XVI, con Catalina de Aragón que se hizo retratar como una santa, en la obra *Catalina de Aragón como santa María Magdalena* de Michel Sittow, ca. 1500. Asimismo, se conserva el retrato del joven *Carlos V como san Sebastián* del círculo de Juan de Borgoña (colección particular), que se puede comparar con el cuadro posterior de *Francisco I como san Juan Bautista* de Jean Clouet (Musée du Louvre) realizado en 1516²⁷.

Fig. 6: Michel Sittow, *Catalina de Aragón como santa María Magdalena*, ca. 1500, óleo sobre tabla, 30,7x24 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts.



- 12 Como hemos avanzado, el punto álgido de esta práctica de retratar a una figura real con “disfraz religioso”, y el más famoso, son unas composiciones narrativas ejecutadas por Juan Pantoja de la Cruz (h. 1553-1608) en el reinado de Felipe III para el oratorio de la reina Margarita de Austria. La soberana se hizo representar en 1603-1605 en varios cuadros de una serie dedicada a la vida de la Virgen junto con miembros de su familia – su madre, sus hermanos y hermanas, de los que se separó cuando se casó con el Monarca en 1599. Si esta práctica de devoción femenina propia de los miembros de la Casa de Austria, estudiada por María Cruz de Carlos en un libro reciente²⁸, prolongaba y enriquecía un tipo de composición existente desde principios del siglo XVI en varias cortes europeas, y en particular en la corte de los Médici –María Magdalena (1589-1631), hermana de Margarita, era esposa del Gran Duque de Toscana Cosme II²⁹. Encontró sin duda su máxima expresión en los cuadros conservados de este ciclo de Pantoja el *Nacimiento de la Virgen*, la *Adoración de los Pastores*³⁰, que podemos relacionar con el cuadro de la *Anunciación*³¹, de fecha cercana (ca. 1604), aunque éste fue enviado a la corte de Viena. En todo caso, las tres obras se vinculan a la maternidad de la reina Margarita de Austria, y cabe notar a este respecto que en la infanta Ana de Austria, primogénita de la pareja real, sea representada *en figura de Niño Jesús* en la última de estas obras, y tiene un claro sentido votivo.

Fig. 7: Juan Pantoja de la Cruz, *Nacimiento de la Virgen*, 1603, óleo sobre lienzo, 270x172 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.



- 13 Pero los cuadros de Pantoja de la Cruz son, ciertamente, una excepción en el panorama pictórico del siglo XVII por ser unas escenas narrativas de la leyenda mariana. Sin embargo, en la forma muy directa de asociar retrato y pintura religiosa, son una modalidad –ciertamente extrema– de la inserción de retratos de donantes en las imágenes o escenas religiosas desde el *Quattrocento*. Y también se asemejan a los retratos “a lo divino” que presentan a una figura aislada convertida en un personaje sacro mediante la añadidura de unos atributos iconográficos propios de un santo o de una santa. Pero más allá del sentido votivo y ritual en relación con el ámbito femenino de encargo y exposición de estos retratos “a lo divino”, se revela en las tres composiciones de Pantoja una preocupación más general por la imagen de majestad de las figuras reales en la Casa de Austria.
- 14 En España, los retratos de Margarita de Austria fueron casi todos pintados por Pantoja de la Cruz, artista formado en el taller de Alonso Sánchez Coello, retratista de Felipe II. Los estudios sobre el retrato cortesano de María Kusche³², Pierre Civil³³ y Juan Miguel Serrera³⁴ han sido prolongados por Sarah Schroth, quien estableció que la sintaxis del retrato real ha sido modificada por Pantoja. En efecto, este artista sitúa al soberano y a su mujer en la espera de la idealización característica de los héroes y dioses³⁵, optando por una representación no realista de la persona real. Para ello, crea un contraste entre los rostros reales y los cuerpos, puestos en escena con una luz artificial que sin embargo proyecta las sombras de forma realista. Sin embargo, el pintor áulico trata el semblante como una máscara, aplanando el relieve de la faz y con ello provoca que muestre un aspecto más decorativo que descriptivo. Así que los retratos presentan a los soberanos en una forma análoga –aunque no idéntica– a las reliquias, que están encerradas en unos envoltorios preciosos y ornamentados que manifiestan el misterio de su carácter excepcional, inconcebible y sagrado³⁶. Prolongando esta fórmula, los retratos “a lo

divino” encargados al mismo pintor indican que Margarita de la Cruz se erigió en modelo y actriz de una estrategia de analogía entre la reina devota y una santa o la Virgen. Pero la persona real que ella encarnaba no terminó –claro está– fusionándose con los arquetipos iconográficos de la santidad, pues al ser tratado su rostro como una máscara, se hace evidente al espectador que el “fiel” retrato se encuentra inserto en una imagen que no pierde su carácter sagrado, visible a través del respeto de la iconografía consolidada de tal figura, o de tal escena narrativa. La imagen conserva pues una estilización, siendo ante todo un retrato de cuerpo entero o una escena de la vida de la Virgen. Permite esta fórmula la expresión de una *postura devota*, subrayada por el hecho de que los modelos retratados “a lo divino” miran hacia el espectador³⁷.

- 15 Como toda representación cortesana, estos cuadros jugaban con los distintos grados de comprensión posibles pues, según los códigos en vigor, debían ser *leídos*³⁸. *La Vida y Muerte de Margarita de Austria*³⁹ y otros relatos dedicados a Margarita de Austria se estructuran igualmente según varios niveles de lectura, que igualmente encontramos en la interpretación de la *Santa Margarita* de Zurbarán de la National Gallery de Londres. En el libro del Limosnero Mayor Diego de Guzmán publicado en 1616 (la reina había muerto cinco años antes), el término de “santa” aplicado a la reina significaba tanto “devota” como “santificada”. Se jugaba con esta ambivalencia, lo que justificaba eventualmente se introdujera su causa de beatificación o que su santidad fuera el contexto de promoción de otras figuras de la dinastía.
- 16 Se puede hacer el paralelo entre la empresa hagiográfica escrita y lo que se produjo en el tratamiento de la figura de la “reina santa” Margarita, o de cualquier otra dama de retrato “a lo divino” de la que hoy hayamos perdido la identidad: al fin y al cabo, el proceso de santificación que contiene una hagiografía no era ni más ni menos que el dibujo de unos contornos individuales dentro de lo que era el esquema arquetípico de la santidad, apoyada en una serie de virtudes –paciencia, constancia, piedad, castidad, caridad, etc. Sobre esta base de análisis es también posible apreciar que en los llamados retratos “a lo divino” había una gradación del acercamiento entre la imagen religiosa y el retrato: la figura retratada podía ser una representación, una actualización o una encarnación de la imagen sacra. Ante nuestros ojos, accede Margarita a la esfera divina sin perder su regia faz, con plena conciencia de que la frontera entre la santa reina y la reina santa es muy tenue⁴⁰.
- 17 El dispositivo permitía conservar enteramente la naturaleza real y la naturaleza “santa”: la santidad era un modo de gobernación, y la realeza una manera de ser santo⁴¹. El retrato venía a ser la expresión más extrema de la teoría política del príncipe cristiano⁴². El uso del retrato “a lo divino” en un contexto, ya distinto, de legitimación dinástica, prueba que este tipo de representación implicaba un sentido político. Cuando el poder monárquico era contestado, la fórmula pictórica viene a sostener la fundación de la soberanía real por asociación entre el monarca y la figura de un santo real. Es una vía para inventar y alimentar la sacralidad de la Corona. La hija de João II de Portugal Catalina de Braganza (1638-1705), casada en 1661 con el rey de Inglaterra Carlos II, echó mano de este dispositivo, siendo representada a menudo “como santa Catalina”, lo cual lanzó la moda de los retratos “a lo divino” en los círculos aristocráticos británicos. En Portugal, ya había recurrido a la fórmula pictórica, con el cuadro de los *Desposorios místicos de santa Catalina* ejecutado por Josefa de Óbidos (1630-1684) con ocasión de su boda⁴³. En esta obra situada entre la *Disputa de santa Catalina* y el *Martirio de santa Catalina*, la santa se muestra en el registro superior del retablo lateral (lado de la

Epístola) de la iglesia de Santa Maria de Óbidos rodeada de dos “esposas místicas” de Jesucristo, santa María Magdalena y santa Teresa de Jesús. Esta asociación poco común señala al espectador la búsqueda de un significado matrimonial. En efecto, es el sentido propiamente iconológico de la organización del retablo en su conjunto. El tratado de matrimonio de Catalina de Braganza, nacida el 25 de noviembre, día de santa Catalina, con Carlos II, fue firmado en la Casa Blanca de Londres el 23 de junio de 1661, el año en que Josefa de Óbidos firmaba estos cuadros. La nueva esposa embarcaría para las islas británicas el 23 de abril de 1662. Desde 1640 Portugal estaba en guerra con la Corona de España, y era imperativo que afianzara sus apoyos en Europa. Este matrimonio fue ni más ni menos que una forma de reconocimiento por parte del poder político portugués de su restauración tras la unión con la Monarquía hispánica en 1580. Contribuía al largo y complicado proceso de legitimación dinástica de los Braganza. Santa Catalina de Alejandría, virgen y mártir, era, según la leyenda, de sangre real. Por lo que, como subrayó de Moura Sobral, se explotó en este programa pictórico el atributo de la corona a efectos de una propaganda monárquica.

Fig. 8: Josefa de Óbidos, *Retablo de santa Catalina*, 1661, Óbidos, iglesia Santa Maria



- 18 Lo cierto es que, en todos los ejemplos de retratos “a lo divino” que podríamos contemplar, y son muchos, no se trata de una mezcla, sino de una yuxtaposición de elementos que son lo que manifiestan la intencionalidad de una imagen. Se juega ingeniosamente con los códigos de un género, recordemos que no del todo definido en el siglo XVII, a los que superponen los de otro. El efecto global es el de una *duda* en la identidad de la imagen. En estas condiciones, a menudo es importante la inscripción, pues el retrato tiene como fin principal conservar la memoria del retratado. En su ausencia, en muchos casos se ha perdido el conocimiento del modelo retratado. En todo caso, oponer “retrato” y “pintura religiosa” (y asimismo profano y sacro) parece ser un punto de partida equivocado, contradicho además por el uso del término “retrato” en

los siglos XVI y XVII y su extensión (“retrato de imagen”, “retrato de buey”, “retrato de cordero”, etc.)⁴⁴.

- 19 Si la inscripción es la condición del reconocimiento es porque lo que salta a la vista en estos “retratos” es, paradójicamente, que la identidad del modelo no salta a la vista. De hecho, si comparamos el proceso creativo que evidencian estas composiciones pictóricas con lo que impulsa la escritura poética en los poemas amorosos delante de un retrato, del mismo modo el no saber quién es la retratada, encontramos la idea del ocultamiento de identidad, o al contrario el reconocimiento a través, gracias o a pesar de los atributos.
- 20 Como es bien sabido, el uso del retrato colocaba en el siglo XVII la problemática del lugar del espectador en el centro de la concepción pictórica. Este contexto hizo que Zurbarán, entre otros, asociara retrato y pintura religiosa. Pintó a las mismas figuras sacras, en este caso a las santas, con la estética y la técnica del retrato, individualizando sus rasgos, para dar la ilusión de que eran unos vivos retratos suyos. Era una paradoja pues, sin detenerme en lo que de él formulan Francisco Pacheco y Vicente Carducho en sus respectivos tratados⁴⁵, recordaré, como lo hacía Orozco, que al experimentar el retrato, como género independiente, una auténtica expansión en la práctica, atrajo las críticas de los moralistas. Afirmaba Peribáñez en la comedia epónima de Lope de Vega (1604-1614)⁴⁶, que los retratos eran “fantasmas” que alentaban la adoración heterodoxa dirigida por sus comitentes a unos seres humanos, es decir la idolatría, y su consecutivo alejamiento de Dios. Asimismo, en los *Diálogos de la pintura* Vicente Carducho descalificaba el retrato por ser el género indigno del arte pictórico –el retratista no debía ni más ni menos que someterse a la apariencia de su modelo para copiarla.
- 21 Sin embargo, coexiste una apreciación inequívoca del género con esta dinámica general de rechazo, ya que al final del tratado de Carducho se refiere a la actividad retratística como la definición misma de la pintura. En efecto, en los pasajes dedicados al origen divino de la misma, menciona a los mártires que accedieron a la santidad porque pintaron “imágenes de nuestro Señor, y de su santísima Madre y de los Santos, y no quisieron pintar ídolos y dioses falsos”⁴⁷, convirtiendo su vida en una imitación de la perfección crística. Todo el discurso de Carducho, y toda su teoría de la imitación, se fundan en la equivalencia entre los santos y las imágenes sagradas: tanto los unos como las otras son una búsqueda de perfección crística. En palabras que recuerdan la *Idea del Tempio della Pittura* de Lomazzo⁴⁸, afirma que la imagen de Cristo, en su exactitud, es el origen de la Iglesia. En su *Arte de la Pintura*, citando el *Dialogo della Pittura* de Ludovico Dolce (1557), Francisco Pacheco expresa la necesidad de pintar los rostros de los personajes sacros de tal modo que los espectadores reconozcan sus virtudes interiores en sus facciones, es decir construyendo unas imágenes de figuras individualizadas verosímiles que permitan que se perciban como verdaderas:

[...] Comenzando de la invención, digo, que tiene muchas partes. Y, principalmente, ha de dar a Cristo un aspecto grave, acompañado de una amable benignidad y dulzura: y asimesmo, ha de hacer a S. Pablo, con el semblante que conviene a tan gran apóstol, de modo, que quien los mira le paresca que ve un *verdadero retrato*, así del dador de la salud, como del vaso de elección⁴⁹.
- 22 Los “verdaderos retratos” son aquellos que imponen la *evidencia* de la verdad del retratado al espectador, en aparente contradicción con la exigencia de fidelidad del retrato, recordada y pregonada por el mismo Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura*. No hay que interpretar las expresiones de “*vera effigies*” o de “verdaderos retratos”, que encontramos en el título mismo del *Libro del suegro* de Velázquez: *Libro de descripción de*

verdaderos retratos de ilustres y memorables varones (1599) como reproducciones sacadas “del natural”, y por lo tanto absolutamente fidedignas, de sus modelos. Los “retratos de santos” son un acercamiento a la imagen imposible y única de la verdad católica. Según esta concepción, aunque los artistas no hubieran visto a los santos en vida, tenían por misión realizar unas “imágenes verdaderas”, es decir unas imágenes capaces de certificar al espectador *a primera vista* que estaban frente a unas fieles reproducciones de la realidad. Esto tampoco significa que estos “retratos” fueran, según nuestros códigos de pensamiento, unos productos de la imaginación simplemente disfrazados de autenticidad. Pero los retratos “verdaderos” no siempre podían ser fieles a la apariencia física del modelo que, por la distancia temporal, resultaba perdida. Podemos remitir aquí como ejemplo a la *vera effigies* de santa Isabel, infanta de Aragón y reina de Portugal, realizada a inicios del XVII con visos a una canonización –fue ésta proclamada en 1625 casi tres siglos después de su muerte. No podía basarse en un retrato anterior, pues como era el caso de la inmensa mayoría de santos anteriores a la época moderna, éste no existía o no se había conservado⁵⁰. Pero esta imagen tenía el mismo estatuto que las que se habían realizado de los candidatos a la santidad del siglo XVI (Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Tomás de Villanueva, Juan de Dios, etc.). En todos los casos importaba tanto la efigie como su certificación.

Fig. 9: Cornelius Galle, *S. Elisabetha Lusitaniae Regina*, en António de Vasconcelos, *Anacephalaeoses id est Summa capita actorum Regum Lusitaniae*, Amberes: *apud Petrum & Ioannem Belleros*, 1621, p. 90



- 23 Desde finales del siglo XVII, la ejecución de la *vera effigies* de un santo respondió a la intención de los respectivos impulsores de las causas de beatificación o canonización de representar la santidad en la fisonomía particular de sus servidores de Dios. Que el retrato llegara, en estas circunstancias, a tener el estatuto de prueba de santidad manifiesta el valor que tenía la verdad de la imagen. El retrato debía servir la causa del

aspirante, y llegó a ser exigida por la Congregación de Ritos al igual que la hagiografía. Por lo que en estos retratos de futuros santos el artista tenía que dar todas las garantías de estar reproduciendo la apariencia *verdadera* del modelo. Un ejemplo, también de la mano de Francisco de Zurbarán, ilustra esta realidad vigente en el siglo XVII, en que las causas de beatificación y canonización fueron un terreno de competencia intensa entre los distintos promotores involucrados, familias, congregaciones, órdenes religiosas, Coronas, etc. Hoy se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid el cuadro de la *Visión del Venerable Alonso Rodríguez* que, según toda probabilidad, Francisco de Zurbarán ejecutó para los jesuitas de la Casa Profesa de Sevilla. Representa al jesuita hermano coadjutor Alonso Rodríguez, muerto el 31 de octubre de 1617 y declarado venerable en 1626. La figura del santo nos es conocida a través de unos retratos que traducen su verdadera fisonomía: previamente a la realización de este cuadro, la Compañía de Jesús mandó realizar una *vera effigies* del santo estampada a partir de la máscara mortuoria del portero del convento del Montesión de Mallorca, quien ya gozaba de fama de santidad en vida⁵¹. Con toda evidencia, para realizar la figura del Venerable Alonso Rodríguez, el pintor dispuso de un grabado, o de un conjunto de grabados. Quizás fuera la estampa de Schelte Bolswert la que inspiraría al comitente de Zurbarán la representación del santo en éxtasis, aunque la visión en la obra pictórica sea mucho más compleja. En el cuadro Alonso Rodríguez aparece de cuerpo entero con el rostro del anciano que había vivido la abstinencia y la penitencia que ya encontramos en las dos estampas flamencas. Sin embargo, presenta varios detalles más que en la estampa de Bolswert, sacados unos de otro grabado, de Anton Wierix III, para forjar una imagen “global” de la santidad del Venerable. De este modo, la composición pictórica refleja la voluntad de los comitentes de traducir la inscripción en latín del pie de estampa en una composición única que abarque múltiples aspectos del candidato a la santidad. En particular, la figura que ostenta unos rasgos muy individualizados y tan demacrados como los de un cadáver, viene dotada de los atributos que permiten forjar una identidad visual reconocible –una iconografía. El Venerable Alonso Rodríguez está vestido de negro como los jesuitas, con el cordón de castidad ceñido en la cintura, llevando las llaves de su oficio de portero, así como el rosario. El conjunto de estos dispositivos pictóricos hace que estemos frente a un ejemplo obvio de *vera effigies*. Pero, volviendo a la cita de Carducho, paralelamente a este fenómeno notable del uso del retrato *verdadero* no solo para individualizar sino también para probar la santidad, se fue adoptando un “modo retratístico” para representar a todos los santos. Si, al igual que Carducho, no consideramos el “retrato” como un género sino como un modo de acercarse a la representación pictórica, entenderemos cómo, de las santas vírgenes y mártires de los primeros siglos del cristianismo de las cuales se desconoce la apariencia, Zurbarán quiso hacer unas *verae effigies*⁵².

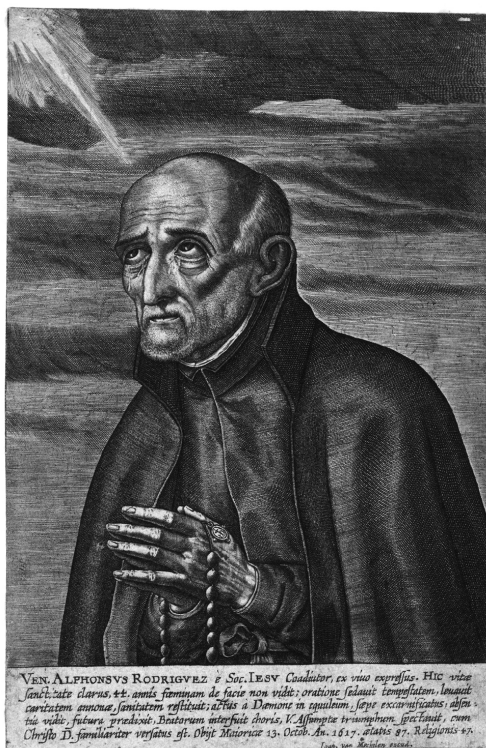
Fig. 10: Francisco de Zurbarán, *Visión del Venerable Alonso Rodríguez*, 1630, óleo sobre lienzo, 262x162 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando



Fig. 11: Schelte Adamsz Bolswert, *Visión del Venerable Alonso Rodríguez*, 1617-1624, grabado sobre papel, 39,5x26,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 12: Johannes van Mechelen, *El Venerable Alonso Rodríguez*, copia del grabado de Anton Wierix III, 1617-1624, grabado sobre papel, 15x9,8 cm, Philadelphia Museum of Art.



- 24 Lo que sí es común, y contiene el concepto nodal y problemático de este tipo de imagen, no es tanto el fondo neutro sino la mirada que nos dirigen algunas de las figuras. La mirada es lo que establece una actualización de la figura que asemeja inmediatamente la relación que tiene el espectador con la figura religiosa a la que tiene con el modelo de un retrato. El reconocimiento es el efecto deseado: el retrato es “viva imagen” de la figura representada, convencidos los comitentes de que la misma figura del santo representa la santidad. Por así decirlo, es *transparente*. De allí que importe que no parezca muerta. Así se preserva la efigie de una persona para la posteridad, que es el fin mismo del retrato.

Fig. 13: Sebastián de Llanos y Valdés, *Cabeza de santa Catalina*, ca. 1660-1670, 53,7x66,3 cm, óleo sobre lienzo, Castres, Musée Goya.



- 25 En los años 1660-1670, Sebastián de Llanos y Valdés (Sevilla, c.1605-Sevilla, 1677) aún pinta la santidad, o la santificación de nueva manera. Fiel al canon del “retrato de santo”, ejecuta un conjunto abrumador de cabezas de santos que han ido a parar a los museos del mundo entero⁵³. El Louvre conserva una cabeza de san Pablo mártir firmada y fechada. El museo Goya de Castres una *Cabeza de santa Catalina de Alejandría*. Sin duda alguna, derivan estas dos composiciones del modelo iconográfico del Bautista, muy frecuente en la pintura del Renacimiento en las historias de la venganza de Salomé, quien presenta el trofeo a los ojos los espectadores. Pero en las composiciones de Llanos y Valdés no encontramos a ningún personaje, ningún verdugo⁵⁴. Solo se exhibe un retrato de santo al que se aporta la innovación conceptual de que esté mostrado como una cabeza cortada en escorzo en una bandeja, junto con sus atributos. En una mesa, gracias a la parte cortada del vegetal, se adivina que es una palma lo que enmarca la cabeza de la doncella por la izquierda, delante de una corona que brilla en el fondo, mientras que al otro lado de la mesa un trozo de rueda, remite clásicamente al suplicio padecido por la santa. Ésta se encarna en una cabeza sangrienta, del que dispone el pelo castaño y trenzado, con su lazo rosa, en primer término, alrededor de un rostro teñido de un color blanco cadavérico. La boca entreabierta remite al suplicio pasado, al último soplo de vida. Por lo tanto, se encuentra ésta referida por antítesis, según el sistema retórico empleado para el conjunto de la imagen: la palma es visible por la parte de la caña cortada y no por su frondosidad, como la vida se hace visible a través de la cabeza muerta. Se podría decir que todos los elementos de son una forma de juego con el elogio de la pintura como viva imagen, a la que solo le falta la palabra, un desarrollo sofisticado del “*ut pictura poesis*” que según Simónides de Ceos hacía que la mejor poesía fuera una pintura parlante y la mejor pintura una poesía que habla. A esta imagen de Llanos y Valdés, el objetivo sería insinuar que, si la boca de la santa está abierta, es

porque solo le falta la palabra: sigue viva en la muerte⁵⁵. Es algo a lo que se refiere el poeta canario Pedro Álvarez de Lugo en una décima publicada en 1664:

*A una pintura, que hizo Don Sebastián de Llanos y Valdés, trazándola con tan maravilloso
escorzo, que siendo el lienzo en que la hizo de vara y cuarta, engañando a la vista
manifestaba estatura del tamaño natural.*

DÉCIMA

Valdés, el vital aliento
sólo falta a esa pintura,
siendo valentía pura
en ella el encogimiento.
Lucas os prestó su tiento:
Bien se conoce, pues calla
la escultura de más talla
si a tal escorzo se aplica,
que es la pintura más rica
cuando más corta se halla⁵⁶.

- 26 La imagen de Llanos y Valdés conserva los distintos atributos ornamentales de un retrato de dama. Remiten a su belleza (lazo, pendientes, peinado), y les adjunta los atributos de la santa (una rueda, una corona, una palma). Y si el corte de la garganta (venas) se ha ocultado, también la mirada. La característica de estos retratos de cabezas son los ojos cerrados. Dejamos por lo tanto el género del retrato “a lo divino”. El objeto representado es el trofeo del verdugo que el pintor da a contemplar a los espectadores de su tiempo.
- 27 Los cuadros de Sebastián de Llanos y Valdés parecen pues ser un *terminus ad quem* para el estudio de los retratos “a lo divino”, en el sentido de que retoman todos los códigos que lo habían caracterizado y seguían caracterizando a finales del XVII, pero dando un giro al concepto (“*concetto*”) que los estructura: el retrato como viva imagen. Pero ciertamente se definen al contrario como retratos de figuras muertas, las bocas abiertas son el recuerdo de último estertor y de la palabra pronunciada.
- 28 En definitiva, se acercan al bodegón, porque son imágenes de cabezas inanimadas ofrecidas a la contemplación, exhibidas en el silencio que reina cuando la escena del martirio ha pasado, se ha alejado, y está en gran parte ocultado. Pero asimismo este tipo de imagen guarda la memoria del suplicio. Guarda una índole narrativa. Por lo que se aproxima como ninguna otra obra a la exhibición de una reliquia –aquí una reliquia insigne de la cabeza.
- 29 Llanos y Valdés retiene de la pintura de Zurbarán el sentido de la imagen sacra como imagen *verdadera*. En su forma de representación, el pintor da a ver a la vez una imagen que remite a una realidad ausente (el prototipo) y da acceso, en su parcialidad evidente y con su carácter artificial y fragmentario, a una visión de una realidad no terrenal que trasciende la imagen. Pero la reducción de la imagen a la figura, a través de la abstracción del contexto –un colmo tratándose de santas o santos mártires cuya categoría litúrgica y ejemplaridad es precisamente el resultado de las circunstancias de su muerte– la vacía de todo contenido narrativo. Dicho de otro modo, una obra como la *Cabeza de santa Catalina* “cuenta” un no sé qué que no es, propiamente dicho, lo que está representado ante la mirada de los espectadores. “Cuenta” lo indecible, es una imagen que se santifica, o sacraliza, ante los ojos, y no solo el soporte de una contemplación que remite a una realidad ausente e invisible.
- 30 Sistematizando una iconografía ya existente, y componiendo un nuevo tipo de imagen híbrida, cruzando las coordenadas compositivas del retrato con aquellas del bodegón “a

lo divino”, Llanos y Valdés crea algo que podría designarse, con un símil nuevo elaborado sobre el de “naturaleza muerta”: “figura muerta”. Más precisamente, si el rostro de la santa, con sus colores mortíferos, encarna de forma metonímica su cuerpo terrenal mientras su alma se eleva hacia la gloria eterna, la cabeza no está ganada por la putrefacción y la descomposición. Permanece siendo un retrato (lo terrenal), y no una *Vanitas* que invitaría a meditar sobre la finitud del mundo⁵⁷. Se asemeja más bien a algo que sería una reliquia comparable a un cuerpo de cera que reconstituye el cuerpo o el fragmento de cuerpo real. La cabeza de la santa, como el cordero que Zurbarán pintó en seis cuadros distintos, como los bodegones de Juan Sánchez Cotán (1560-1627), encuentra su dimensión de eternidad bajo la mirada del espectador. Es el sentido espiritual y la función afectivo-devota del retrato⁵⁸.

NOTAS

1. F. PACHECO, *El Arte de la Pintura* [1649], ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra, p. 522.
2. Emilio OROZCO DÍAZ, *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada: Universidad de Granada, 1947; *id. Lección permanente del barroco español*, Madrid: Ateneo de Madrid, 1952; *id. Manierismo y Barroco*, Anaya: Salamanca (col. Temas y estudios), 1970 [1960] (reed. *ibid.*, Madrid: Cátedra, 1988); *id.*, *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor comentarios de investigaciones en torno a un poema inédito*, Granada: Universidad de Granada, 1967; *id. El teatro y la teatralidad del Barroco: ensayo de introducción al tema*, Barcelona: Planeta, 1969.
3. Para la poesía petrarquesca de lengua italiana sobre retratos, véase Lina BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, ed. Federica Pich, Roma: Laterza, 2008. Para un estudio de la misma, Federica PICH, *I poeti davanti al ritratto da Petrarca a Marino*, Lucca: Maria Pacini Fazzi Ed., 2010.
4. El soneto de Félix Lope de Vega *A una tabla de Susana, en cuya figura se hizo retratar una dama*, recogido por Sánchez Cantón en Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, t. 5, Madrid, 1941; un soneto de García Salcedo Coronel publicado en G. de SALCEDO CORONEL, *Cristales de Helicon. Segunda parte de las Rimas*, Madrid, 1649; Epigrama de don Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache, publicado en F. de BORJA, *Las obras en verso de don Francisco de Borja. Príncipe de Esquilache*, Amberes, 1654, dedicado *A una dama retratada con la insignia y vestido de Santa Elena*; un soneto de Ulloa Pereira “En ocasión de haber puesto una dama la copia de su rostro en una imagen de Santa Lucía (impreso en *Las obras en verso de don Luis Ulloa Pereira*, Madrid, 1674); uno de Carrillo y Sotomayor, *Décimas a Pedro Ragis, pintor excelente de Granada, animándole a que copie el retrato de una señora deuda suya, en figura del Arcángel San Gabriel*. Conservado en un manuscrito de la Hispanic Society.
5. Por ejemplo, en la colección del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, se conservan por lo menos dos cuadros a los que se podría designar como retratos “a lo divino”: Giovanni Antonio Boltraffio, *Retrato de una dama como santa Lucía*, ca. 1509, óleo sobre tabla, 51,5x36,5 cm, (N° INV 52 (1934.44) y Bronzino (Agnolo di Cosimo di Mariano), *Retrato de un joven como san Sebastián*, ca. 1533, óleo sobre lienzo, 87x76,5 cm (N° INV. 64 (1985.2).
6. E. OROZCO DIAZ, “Lo profano y lo divino en el retrato del manierismo y del Barroco”, in: *Actas del XXV Congreso internacional de Historia del Arte*, Granada: Universidad de Granada, 1975, p. 155-197,

p. 167. Véase también el capítulo “Retratos a lo divino. Para la interpretación de un tema de la pintura de Zurbarán” in: *id.*, *Temas del Barroco...*, p. 29-36.

7. Lázaro GILA MEDINA, “Aproximación a la vida y obra del pintor y estofador alcalaíno-granadino Pedro Raxis”, *Archivo Español de Arte*, 76 (304), 2003, p. 389-406. El poema fue publicado y analizado por Emilio Orozco Díaz en E. OROZCO DÍAZ, *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor...* Se conserva en un ms. del siglo XVII de The Hispanic Society of America, Nueva York. Se encuentra reproducido en Luis CARRILLO Y SOTOMAYOR, *Poesías completas*, ed. Angelica COSTA, Madrid: Cátedra, 1984, p. 181-189.

8. Véase el estudio del poema por Angelina COSTA PALACIOS, “Las Décimas a Pedro Ragis de Carrillo y Sotomayor (Un ejemplo temprano de la aplicación de la fórmula horaciana del ‘*Ut pictura poesis*’”, *Edad de Oro*, 6, 1987, p. 35-50. Como ejemplo propongo la décima XV de este poema, *écfrasis* del retrato citado, p. 49:

“La derecha el dedo alzado
tenga, mostrando que viene
de Dios todo el bien que tiene
y que es del cielo legado;
la izquierda ostentepreciado
cetro de oro que es su ser,
quien puede y debe poner
al mismo Cupido Leyes,
y a quien los grandes y reyes
se precian de obedecer”.

9. María Cruz DE CARLOS VARONA, *Nacer en palacio. El ritual de nacimiento en la corte de los Austrias*, Madrid: CEEH, 2018, sí cuestiona las expectativas de los retratos encargados por la reina Margarita para su oratorio a Juan Pantoja de la Cruz que evocaré más adelante, en particular p. 177-223.

10. Victor Ieronim STOICHITA, “El bodegón a lo divino”, in: John P. BERGER (ed.), *El bodegón*, Madrid: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 2000, p. 87-105.

11. María Luisa CATURLA, “La Santa Faz de Zurbarán, *trompe l’œil* a lo divino”, *Goya*, 64-65, 1965, p. 202-205; Alfonso Emilio PEREZ SANCHEZ, “Trampantojos ‘a lo divino’”, *Lecturas de historia del arte, Ephialte*, 1992, 3, p. 139-156, Juan MARTINEZ CUESTA, “Los trampantojos ‘a lo divino’. Imágenes pictóricas de cultos marianos populares en fundaciones reales. Un caso singular: el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid”, in: *Religiosidad Popular en España*, actas del Symposium, 2, R.C.U. Escorial/M^a Cristina, Servicio de Publicaciones, 1997, p. 159-179.

12. Alain MÉROT, *Du paysage en peinture dans l’Occident moderne*, París: Gallimard, 2009, en particular el capítulo VI, “Paysage chrétien et sentiment moderne de la nature”, p. 217-251.

13. A estas santas ya he dedicado varios trabajos: Cécile VINVENT-CASSY, “Francisco de Zurbarán y el retrato sacro. Las santas vírgenes y mártires del maestro y su taller”, *Tiempos modernos: revista electrónica de Historia Moderna*, 33, 2016/2, e-review, p. 236-254; y, de forma más amplia: *id.*, *Les saintes vierges et martyres dans l’Espagne du XVII^e siècle. Culte et image*, Madrid: Casa de Velázquez, BCV, 50, 2011.

14. La obra y biografía de este pintor sevillano activo en el último tercio del siglo XVII requieren un estudio detenido. Citamos los artículos que se le dedicaron, Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, “Don Sebastián de Llanos y Valdés”, *Archivo Español de Arte*, t. 19, 76, 1946, p. 309-318; José FERNÁNDEZ LÓPEZ, “Dos obras inéditas de Sebastián de Llanos Valdés”, *Laboratorio de Arte*, 5, 1993, p. 357-361; Duncan KINKEAD, “El pintor don Sebastián de Llano y Valdés: su testamento y otros nuevos datos”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 52, 1986, p. 463-465; Vicente LLEÓ CAÑAL, “El pintor Don Sebastián de Llanos Valdés (ca. 1605-1677)”, *Revista de arte sevillano*, 1, 1982, p. 21-23; Fernando ORTEGA POSTIGO, “D. Sebastián de Llanos Valdés, testamento final inédito, apéndices y otros documentos”, *Atrio: revista de historia de arte*, 2, 1990, p. 99-106.

15. La última estrofa del poema de L. CARRILLO Y SOTOMAYOR cierra el ejercicio de la écfrasis en un tono oscuro y sentencioso, citado por A. COSTA, “Las Décimas a Pedro Ragis de Carrillo y Sotomayor”, art. cit., p. 49:

“Mi intento, señora, ha sido
en pintar esta deidad,
sacar a la luz la beldad
increíble que has tenido;
antes que al tiempo el olvido
suceda y al sol la helada:
antes que a tu edad dorada
la de plata encubra y seque
un accidente y te trueque,
de cielo que eres en nada”.

16. Emilio OROZCO DÍAZ, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Madrid: Planeta, 1969, p. 38-39.

17. E. OROZCO DÍAZ, *Manierismo y Barroco*, p. 193-194.

18. *Idem*, p. 193. Vicente Carducho dedica un pasaje de V. CARDUCHO, *Diálogo Séptimo* al retrato en *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias*, Madrid: Francisco Martínez, 1633, p. 249-254 (y en V. CARDUCHO, *Diálogos de la pintura*, ed., prólogo y notas Francisco Calvo Serraller, Madrid: Turner, 1979, p. 332-338). El extracto referido por Orozco está incluido p. 251: “no sólo se retratan las personas ordinárisimas, que se debería remediar este exceso.”

19. Es también conocido el retrato de Vittoria della Rovere como santa Margarita, ya María Magdalena de Austria, esposa de Cosme II, regente a partir de 1621, y hermana de Margarita de Austria reina de España.

20. Lo señala Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, París: Presses Universitaires de France, t. 3, vol. 2, 1958, p. 878.

21. Alonso de VILLEGAS, *Flos sanctorum y historia general de la vida y hechos de Jesu Christo, Dios nuestro Señor, y de todos los sanctos de que reza y haze fiesta la Iglesia catholica conforme al Breviario romano reformado por decreto del santo Concilio Tridentino: Iunto con las vidas de los Santos propios de España, y de otros Extravagante*, [1ª ed. 1578], Barcelona: Sebastián Cormellas, 1593, fol. 190r-191r.; Pedro de RIBADENEYRA, *Flos Sanctorum, o libro de las vidas de los Santos. Primera parte*, Madrid: Luis Sánchez, p. 475-476; Bartolomé CAIRASCO DE FIGUEROA, *Tercera parte del Templo militante, festividades y vidas de santos, declaracion y triunfos de sus virtudes, y partes que en ellos resplandecieron*, Madrid: Luis Sanchez, impressor del Rey Nuestro Señor [1ª ed. 1602], 1609, p. 47-54.

22. María José SAEZ PIÑUELA, “Las modas femeninas del siglo XVII a través de los cuadros de Zurbarán”, *Goya. Revista de Arte*, 64-65, 1965, p. 284-289: p. 288.

23. Los adjetivos de “preciosa” y “peregrina” se hacen tópicos para designar a las “m/Margaritas” en el primer tercio del siglo XVII. Véase por ejemplo el paratexto del sermón sobre santa Margarita pronunciado por el indiano Juan Rodríguez de León en el convento de las Descalzas Reales de Madrid, y publicado en 1629 con una dedicatoria a la monja real Margarita de la Cruz. En su aprobación del libro, el poeta Valdivielso, capellán del Cardenal Infante Fernando, evoca también a la reina Margarita de Austria, muerta en 1611. (subrayo por la cursiva): J. RODRÍGUEZ DE LEÓN, *La Perla. Vida de santa Margarita virgen y mártir*, s. f.: “[...] el Doctor Iuan Rodriguez de Leon [...] escribe de una Margarita (*es lo mismo que perla*) que en el cielo por su preciosidad y grandeza pudiera alçarse con el titulo de la Huerfana, o Peregrina, a no aver hallado otra en la tierra, a quien la consagra, que en la concha inculta de la pobreza religiosa, perfectamente neta està afinando quilates, para hazer con ella proporcionada correspondencia, porque tenga compañera. Trata incidentemente otra (la Reyna Margarita nuestra Señora) en el cielo y en la tierra, no solo estimada oriental, sino oriente feliz, y nacar Real, que a rayos de un

Sol de España, nos honro madre de tantas, todas, o quanto *preciosa*; para que con lo que escribe le veneremos, un libro de Perlas, pues no ay en el letra, que no lo sea: pero ingenio que vino de las Indias (es natura de España, no nos usurpen esta gloria) con que nos podia enriquecer? parecido al mercader Evangelico: 'Quaerenti bonas Margaritas'...(Mat. XIII, 45)".

24. Juan CANTÓN SALAZAR Y SETIÉN, *El pasmo de caridad y prodigio de Toledo: vida y milagros de santa Casilda Virgen*, Burgos: Viuda de Juan de Viar y Santa María, 1734, p. 311: "Estando enferma de exceso de sangre la Emperatriz, Reyna de España, Doña Isabel, esposa del invicto César Carlos Quinto, se encomendó muy de veras a esta santa, y luego cessò. Embiò en agradecimiento una ropa de tela de oro de su Real persona, mandando al Condestable de castilla hiziesse ornamentos de ella para este Santuario, y diò cinquenta hechuras, y otras alhajas". En un artículo de 1992, Jacques Gélis ya examinaba el culto de varios santos representados con flores en el refajo –como santa Casilda– y señalaba que el color rojo de la falda de la santa remitía a su calidad de abogada de los flujos de sangre. Véase Jacques GÉLIS, "Ouvrir ou fermer le corps : saintes et saints de la délivrance dans l'Espagne du XVI^e et du XVII^e siècle", in: *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Travaux du C.R.E.S., sous la direction d'Augustin Redondo, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992.

25. René Jesús PAYO HERNANZ, "Iconografía de santa Casilda", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 6, n° 12, 2ª semestre, 1993, p. 96-108: nota n° 4, p. 97.

26. María José SAEZ PIÑUELA, art. cit., y en particular p. 287-288: "Si admitimos que el pintor siguió aquellas modas con cierta arbitrariedad, tampoco sería anacrónico suponer que cuando retrata a las damas sevillanas que le sirvieron para su extensa colección de santas lo hiciera en plena intimidad, cuando ellas se hallaran en sus trajes domésticos despojadas de las prendas que las martirizaban, trajes que no dejan de ser lujosos, pero más cómodos y algo más adecuados para los papeles que iban a representar."

27. Sobre estos cuadros de las primeras décadas del siglo XVI no existe por ahora ningún estudio de conjunto.

28. María Cruz de CARLOS VARONA, *op. cit.*, en particular p. 215, que reproduce el *Nacimiento de la Virgen* en la portada del libro.

29. Marco CHIARINI y Claudio PIZZORUSSO (dir.), *Sustermans, sessant'anni alla corte dei Medici. Catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti, luglio-ottobre 1983*, Florencia: Centro Di, 1983 El cuadro cuya copia se conserva en el convento real de la Encarnación de Madrid, de *María Magdalena como santa Margarita*, 187x115 cm, Florencia, colección Medici, viene reproducido en la p. 36. Sobre Sustermans, véase también Lisa GOLDENBERG STOPPATO, *The Grand Duke's portraitist: Cosimo III de' Medici and his Chamber of paintings by Giusto Sustermans. Mostra, Lorence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Sala Bianca*, Livorno: Sillabe, 2006.

30. 1603, Óleo sobre lienzo, 270x172 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, n° inventario P001039. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-nacimiento-de-cristo/9c5c5d97-f9d8-4969-bbff-e48f3085508e>>

31. Juan Pantoja de la Cruz, *Anunciación*, ca. 1604, óleo sobre lienzo, 152x155 cm, Viena, Kunshistorisches Museum.

32. Maria KUSCHE, *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid: Castalia, 1964.

33. Pierre CIVIL, *Recherches sur le portrait en Espagne sous les règnes de Phillippe II et Philippe III (Madrid et Tolède). Aspects culturels et idéologiques*, tesis doctoral, defendida en 1992 en la Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 (inédita).

34. Juan Miguel SERRERA, "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte", in: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catálogo de la exposición de 1990, Madrid: Museo del Prado, p. 38-63.

35. Sarah SCHROTH, "Re-Presenting Philip III and His Favorite: Changes in Court Portraiture 1598-1621", *Boletín del Museo del Prado*, 18 (26), 2000, pp. 21-49: p. 44. A propósito del hieratismo de los atuendos cortesanos, véase Pierre CIVIL, "Corps, vêtement et société: le costume

aristocratique espagnol dans la deuxième moitié du XVI^e siècle”, in: Augustin REDONDO (ed.), *Le corps dans la société espagnole des XVI^e et XVII^e siècles*, París, Publications de la Sorbonne, 1990, p. 312-313.

36. Para una síntesis de esta cuestión, véase Antonio FEROS, “‘Sacred and Terrifying Gazes’. Languages and Images of Power in Early Modern Spain”, in: Suzanne Stratton-Pruitt (ed.), *The Cambridge Companion to Velázquez*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 68-86, en particular p. 69. El autor recuerda qué uso tenían los contemporáneos de Velázquez del retrato del rey o de la reina, en que reconocían una serie de ideas, de discursos y símbolos que representaban la monarquía y su poder. Los espectadores estaban preparados a ir más allá del sentido literal de las imágenes. Claro está, este comentario es pertinente para los contemporáneos de Felipe III también. En lo que toca a los dos cuerpos del rey, véase Fadrique FURIÓ CERIOL, *El concejo y consejeros del Príncipe* (1556), ed., estudio preliminar y notas de Henry Méchoulán, Madrid: Tecnos, 1993, p. 95: “Todo Príncipe es compuesto casi de dos personas, la una es obra salida de manos de naturaleza en quanto se le comunica un mesmo ser con todos los hombres: la otra es merced de fortuna, i favor del cielo, hecha para gobierno i amparo del bien público, a cuia causa la nombramos persona pública; y restringiéndole este su nombre de una tan gran generalidad en más particular, muchos de muchas maneras le llamaron, i en lengua vulgar de Espana lo más ordinario es nombrarla Rei: io la llamo PRINCIPE; i assi la llamaré en toda esta obra. De manera que todo i qualquier Príncipe se puede considerar en dos maneras distintas y diversas: la una en quanto hombre; i la otra como a Príncipe”.

37. Véase también J. M. SERRERA, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato en la corte de Felipe II”, art. cit., p. 39-40.

38. Javier Portús trata esta cuestión en: J. PORTÚS, “Pintura y sociedad en la España del Siglo de Oro. Una aproximación desde la literatura”, *Studi Ispanici*, 2000, p. 25-41.

39. Diego de GUZMÁN, *Vida y muerte de Doña Margarita de Austria Reyna de España*, Madrid: Luis Sánchez, 1616.

40. Véase la segunda acepción del adjetivo “santo” en el *Diccionario de Autoridades*, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, Herederos de Francisco del Hierro, ed. facsímil Madrid, Gredos, 1990, t. 6 (1739), p. 23: “Se llama tambien la persona virtuosa de especial vida y exemplo, aun estando en esta vida”.

41. Hortensio Félix de PARAVICINO, “*Panegírico funeral a la reina Doña Margarita de Austria* (1^a ed. Valladolid: Juan Laso, 1628)”, in: Francis CERDAN (ed.), *Sermones cortesanos*, Madrid: Castalia, 1994, p. 237: “Siendo así Margarita, tu virtud eminente y la de tu consorte, no menos sublime, me obligan a pensar cuánto ayudan a estos edificios vivientes, la modestia de la majestad y la fe del matrimonio”.

42. No podré aquí entrar en el detalle de esta cuestión central de la semejanza entre la imagen del santo y la imagen del rey en la teoría política del “príncipe cristiano” opuesta a la teoría maquiavélica. Le dedicaré un trabajo posterior. Tan solo citaré dos pasajes sugestivos de Pedro de RIBADENEIRA, *Tratado de la religion y virtudes que debe tener el Principe Christiano*, Amberes: Imprenta Plantiniana, 1597, p. 259: “Siendo el Rey y Principe soberano como el anima de su Reyno, y como otro Sol que con su luz y movimiento da vida y salud al mundo, y como un retrato de Dios en la tierra” y de Antonio Gracián, secretario del rey Felipe II, en su evocación del palacio-monasterio de El Escorial, citado por Gregorio de ANDRÉS (ed.), *Descripción del Monasterio de San Lorenzo del Escorial por Antonio Gracián* (1576), p. 67: “Santos y reyes son los que en esta santa iglesia reposan, o, por mejor decir, todos santos y todos reyes. Porque el santo reina con Dios y el rey, que le sirve en su oficio, santo es”.

43. La obra ha sido estudiada por Luis de MOURA SOBRAL, “Josefa de Óbidos e as gravuras: problemas de stilo e de iconografia”, in: Luís de MOURA SOBRAL, *Do sentido das imagens. Ensaio sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Lisboa: Editorial Estampa, 1996, p. 15-42, en

particular p. 28. Sobre Josefa de Óbidos, véase *Josefa de Óbidos e a invenção do barroco português. Exposição Museu Nacional de Arte Antiga, [Lisboa], 15 de maio - 6 de setembro de 2015*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2015.

44. J. M. SERRERA, art. cit., p. 38: “se consideraba retrato toda pintura o eficie que representase una persona, un animal o una cosa. [...]. De acuerdo con esto último, se explica que entre las obras de arte del III Duque de Alcalá, reseñadas en Sevilla en 1636, figurase ‘otro retrato de una baca’, que en uno de los altares del túmulo de Felipe II, levantado en 1598 en la Catedral de Sevilla, San Leandro y San Isidoro aparecieran ‘arrimados a la torre de la iglesia mayor *retratada* al natural’ y que uno de los cuadros del Conde Benavente, inventariados en Valladolid en 1653, fuese un ‘retrato de la ciudad de Nápoles’. El amplio sentido que por entonces se le daba al término, se pone también de relieve en las colecciones de Felipe II. Entre las pinturas inventariadas a su muerte en la Casa del Tesorero se encontraban ‘Dos retratos, de pincel al olio, de los animales que vinieron de la Yndia’, ‘un retrato... de una baquilla negra que vino de la India’, ‘un retrato... de una baquilla... que vino de Berbería’, un ‘retrato, en lienço, al olio, del ave de Malinas que llaman de Boguli-heine’, ‘dos retratos, en lienço, al olio, de un mico que anda en pie con una caña en la mano’ y ‘quatro lienços grandes, con quatro retratos de quatro caballos’”. En el interesante artículo de Juan Luis González, sobre “los límites del retrato”, se apuntaba ya a una reflexión necesaria sobre el significado mismo del “retrato” y del “retratar”. J. L. GONZÁLEZ, “Los límites del retrato”, in: Miguel FALOMIR (ed), *El retrato del Renacimiento. Museo Nacional del Prado*, Madrid: Museo del Prado, p. 125-145, p. 138: “Si Leon Battista Alberti, Leonardo o Vincenzo Danti emplearon el verbo *ritrarre* en el sentido de duplicar acriticamente un objeto natural, a partir de Vasari el término se reservará para el retrato de personas, entendido como un complejo proceso de selección de las características apropiadas, captación de la mutabilidad”.

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

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

47. Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la pintura*, (1979), p. 371.

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

49. Francisco PACHECO, *Arte de la Pintura*, ed., introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, [1649] 1990, libro 2, p. 294.

50. Sobre la imagen de Isabel de Portugal, véanse *Imagen de la reina santa. Santa Isabel, Infanta de Aragón y reina de Portugal*, Exposición Zaragoza, Real Capilla de Santa Isabel (San Cayetano), 13 de mayo-4 de julio de 1999, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1999 y António Filipe PIMENTEL, “A representação gravada da Rainha Santa Isabel: política e devoção”, *Iconografia religiosa das invocações nacionais, Revista da História e Teoria das Ideias*, vol. 27, 2010, p. 83-103.

51. Véase el estudio de Fernando Quiles sobre san Fernando III, F. QUILES, *Por los caminos de Roma. Hacia una configuración de la imagen sacra en el Barroco sevillano*, Madrid-Buenos Aires: Miño y Dávila, 2005, cap. 3, p. 57-102, en particular p. 71.

52. Aunque es un tema que no puedo profundizar aquí, sus representaciones de santas vírgenes y mártires deben ponerse en relación con las leyendas del *Mandylion* o de la *Verónica*, en las que el autorretrato de Cristo había sido realizado por aplicación del lienzo sobre su rostro.

53. La iglesia de San Salvador de Sevilla conserva una *Cabeza del Bautista* y una *Cabeza de san Pablo*, lienzos firmados y fechados en 1670; el museo del Greco de Toledo posee una *Cabeza de san Dionisio* (¿san Laureano?); el Musée du Louvre y el museo de Bellas Artes de Badajoz exponen cada uno una

Cabeza de san Pablo, obras de dimensiones casi idénticas 72x53 cm et 72x52,5 cm respectivamente). Por fin, el museo Camón Aznar de Zaragoza conserva una *Cabeza de obispo* erróneamente atribuida a Valdés Leal. Es muy probable que al rastrear sistemáticamente los fondos museísticos en busca de estas *Cabezas* se encontrarían muchas más. El conjunto de estos cuadros se data en 1670-1675.

54. Tiziano, *Salomé con la cabeza del Bautista*, ca. 1515, óleo sobre lienzo, 90x72 cm, Roma, Galleria Doria Pamphilj es una de las obras más tempranas del Veneciano con esta temática.

55. Sobre el tópico del “*Vox sola deest*”, véase F. PICH, *op. cit.*, en particular p. 63.

56. Pedro ÁLVAREZ DE LUGO, “A una pintura de San Lucas de que hizo Don Sebastián Llanos Valdés [...]”, en *Primera y segunda parte de las vigilijs del sueño*, Madrid: Imprenta Pablo del Val, 1664, p. 45.

57. No es el mismo tipo de imagen que las dos vanidades contemporáneas encargadas a Juan de Valdés Leal en 1672 para la iglesia del hospital de la Caridad de Sevilla. En *Finis Gloríae Mundi* el cadáver del obispo es consumado por los gusanos y la putrefacción.

58. Una de ellas, pintada hacia 1640, se conserva en el museo del Prado. A propósito de esta pintura, Hans BELTING, *La vraie image: croire aux images?*, Trad. Jean Torrent, París: Gallimard, 2007, p. 154-155, emplea la expresión de “retrato de cordero”.

RESÚMENES

En este artículo hacemos una reflexión sobre la propuesta de Emilio Orozco Díaz de ver en las figuras de santas vírgenes y mártires de Zurbarán unos retratos “a lo divino”. Apreciamos si esta expresión ya admitida por todos los estudiosos del Barroco puede aplicarse a las formas diversas de inclusión de un retrato en un cuadro religioso, y en qué medida puede serlo. Importa cuestionar la intencionalidad a la que respondía esta forma de hibridación. Más allá de las prácticas nobiliarias o monárquicas que analizamos, la *vera effigies* de los santos se impuso desde principios del XVII como una prueba de santidad, y el “retratar” como una forma de acercarse a la Verdad sacra en la pintura. En las décadas 1660 y 1670 las cabezas de santos de Llanos y Valdés jugaron con las expectativas de esta forma de “retrato” para crear bodegones “a lo divino”.

Dans cet article nous penchons sur la proposition d’Emilio Orozco Díaz de voir dans les figures de saintes vierges et martyres de Zurbarán des portraits “a lo divino”. Nous apprécions si cette expression consacrée, employée par tous les spécialistes du Baroque, peut être appliquée aux différentes formes d’inclusion d’un portrait dans un tableau religieux, et dans quelle mesure. Au-delà des pratiques nobiliaires et monarchiques que nous examinons, la *vera effigies* des saints s’est imposée depuis le début du XVII^e siècle comme une preuve de sainteté, et ainsi le portrait (« *el retratar* ») est devenu une façon d’approcher la Verité sacrée dans la peinture. Dans les années 1660-1670, où les têtes de saints de Llanos y Valdés ont joué avec les attentes de cette forme de portrait pour créer des natures mortes “a lo divino”.

ÍNDICE

Palabras claves: retrato “a lo divino”, Francisco de Zurbarán, Juan Pantoja de la Cruz, Margarita de Austria, santa Margarita, santa Casilda, vera effigies, saint Alonso Rodríguez, Sebastián de Llanos y Valdés

Mots-clés: portrait “a lo divino”, Francisco de Zurbarán, Juan Pantoja de la Cruz, Marguerite de Habsbourg, sainte Marguerite, sainte Casilda, vera effigies, saint Alonso Rodríguez, Sebastián de Llanos y Valdés

AUTOR

CÉCILE VINCENT-CASSY

Université Sorbonne Paris Nord (PLEIADE UR 7338)