



## BEGOÑA BARRERA LÓPEZ

### Las Santas Justa y Rufina de Francisco de Goya

#### RESUMEN

Ente 1812 y 1817 Francisco de Goya y Lucientes realiza por encargo de los canónigos de la Catedral de Sevilla, y bajo el consejo de su amigo Ceán Bermúdez, un óleo con la representación de las patronas de la ciudad hispalense, las Santas Justa y Rufina. Su estilo de madurez acaba de entrar en su último modo pictórico, el que daría lugar a las Pinturas Negras, y su tratamiento iconográfico refleja la influencia de su perspectiva ilustrada sobre los temas religiosos. Este artículo propone un estudio de los diferentes aspectos históricos, iconográficos y materiales que convergen en la obra maestra del pintor zaragozano.

#### Abstract

Between 1817 and 1812 Francisco de Goya y Lucientes painted a portrait of Seville patrons, Saints Justa and Rufina, commissioned by the canons of Seville Cathedral, with the advices of his friend Ceán Bermúdez. His maturity style had recently become in his last way of painting, which would end at Black Paintings. The iconography represents the influence of the illustrated ideas in the religious subjects. The object of this article is to analyze historical, iconographic and material aspects of this Goya masterpiece.

#### PALABRAS CLAVE

Francisco de Goya, Sevilla, Santas Justa y Rufina, iconografía religiosa.

#### Keywords

Francisco de Goya, Seville, Saints Justa and Rufina, religious iconography.

Begoña Barrera López

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla (España). Máster en Estudios Históricos Avanzados (Historia Contemporánea).

[begobarlop@gmail.com](mailto:begobarlop@gmail.com)

[Claseshistoria.com](#)

15/06/2014

## UNA OBRA DE ENCARGO EN LA MADUREZ DEL PINTOR

En 1528 el cabildo catedralicio sevillano encargó al arquitecto Diego de Riaño la construcción de las dependencias destinadas a las sacristías y a la sala de reuniones de la Iglesia Mayor. Al año siguiente, según parece, comenzó el maestro burgalés la edificación de la Sacristía de los Cálices. Las obras fueron rápidas, aunque fue el arquitecto sucesor de Riaño quien remató la obra según el libro de fábrica en 1537.<sup>1</sup> La Sacristía de los Cálices, que se convertiría en marco de excepción para el lienzo de Goya, fue durante mucho tiempo oratorio, enterramiento y lugar para revestirse los canónigos que oficiaban las misas de las distintas capellanías fundadas en el templo. En el siglo XVIII el canónigo maestrescuela D. Juan Pérez Tafalla hizo limpiar y enlosar con mármoles esta Sacristía, usándose desde entonces para revestirse y celebrar misas privadas los capitulares. Tradicionalmente, junto con la obra maestra de Francisco de Goya, se viene guardando en este lugar una selección pictórica de gran interés dentro del conjunto catedralicio, destacando las obras de Alejo Fernández (*Adoración de los Reyes, La Presentación del Niño en el Templo, el Nacimiento de la Virgen y el Abrazo de San Joaquín y Santa Ana*) de Luis de Vargas (*Calvario con donante*) y del taller de Francisco de Zurbarán (*Cristo Crucificado*).

Encaminándonos a nuestro objetivo, conviene comenzar por un aspecto sobre el que la historiografía ha llamado repetidamente la atención: la firma con la que Goya manifestaba la autoría de sus cuadros. Aún contando con antecedentes en la Edad Media, el concepto de firma surge, como idea, durante el Renacimiento italiano, vinculada a la reivindicación del trabajo del artista y a sus aspiraciones de ser considerado como profesional liberal. Desde entonces, comienzan a desarrollarse diversas tipologías de firmas que varían según el lugar y la época. Durante el periodo renacentista, se impondría la moda de firmar las piezas en una cartela donde se incluyen también una leyenda en latín y la fecha en números romanos. Esta cartela se desprende en trambantojo de su marco durante el periodo manierista y en el Barroco, transformándose en un papel pegado, una papeleta en el suelo, etc. Goya recoge este modo, sin duda por los grandes conocimientos de la tradición pictórica que

---

<sup>1</sup> VILLAR MOVELLÁN, Alberto. *La Catedral de Sevilla, Guía Oficial*. Sevilla: Cabildo de la Iglesia Metropolitana y Patriarcal, 1977.

tuvo, y también porque el recurso de la cartela le daba la oportunidad de dejar patente el cargo profesional que ostentaba como pintor de cámara. Así, en la parte inferior izquierda en un simulado trozo de papel leemos su firma y la siguiente leyenda “Francisco de Goya y Lucientes, Cesaraugustano y Primer Pintor de Cámara del Rey”. Este modo de firmar ya lo había empleado en obras más tempranas, donde utilizó el recurso del la papeleta, sin duda con una carga simbólica añadida. Baste mencionar el caso del retrato de *don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga* donde Goya firma una papeleta que porta una urraca en su pico. Aparte de las connotaciones personales que este modo de representar la firma conlleven, estos ejemplos nos ayudan a ilustrar con más claridad los trazos de la firma del pintor, un modelo de firma que repite habitualmente y en el que emplea la abreviatura de su nombre “Fran. de Goya”. Sin embargo, en la obra de Santa Justa y Rufina hemos de poner de relieve el hecho de que el pintor firme con su nombre, sin abreviar, y sus dos apellidos, lo que parece indicar la convicción respecto a su impecable labor y la intención de dejar bien patente su autoría.

Por si la propia firma de Francisco de Goya no fuera suficiente para documentar la autoría de esta pieza, contamos con destacados testimonios que nos ayudan a afirmar tal hecho. Sabemos que el encargo del Cabildo Catedralicio sevillano para la ejecución del gran lienzo destinado a la decoración de la Sacristía de los Cálices se realiza gracias a la mediación de su amigo el historiador de arte Agustín Ceán Bermúdez. Como fuente de primer orden para documentar tal hecho, contamos con una interesantísima carta que el historiador dirigió el 27 de septiembre de 1817 a su amigo, y también amante del arte, Tomás de Verí:

Yo estoy ahora muy ocupado en inspirar a Goya el decoro, modestia, devoción, respetable acción, y digna y sencilla composición con actitudes religiosas para un lienzo grande que me encargó el Cabildo de la Catedral de Sevilla para su Santa Iglesia. Como Goya vio conmigo todas las grandes pinturas que hay en el hermoso templo, trabaja con mucho respeto la obra, que se ha de colocar a la par de ellas, y que ha de decidir su mérito y opinión. El asunto es dos santas mártires: Justa y Rufina.

El Cabildo quería (aunque todo lo dejó a mi arbitrio) que representase el martirio de las Santas u otro pasaje de su vida. Pero yo, considerando que el lienzo es para un altar de más de tres varas de alto y dos de ancho, en cuya proporción no se puede extender un pasaje histórico, y que por las muchas figuras que debe contener puede ser motivo de distracción al sacerdote que celebre el santo sacrificio (porque no ha de estar muy alto) y a

los fieles que concurran a él, elegí que solo representase a las dos Santas del tamaño natural, las que con sus tiernas y devotas actitudes y afectos de las virtudes que tuvieron, muevan a devoción y deseo de rezarles, que es el objeto a que se deben dirigir estas pinturas. Ya conocerá Vm. a Goya y conocerá cuanto trabajo me costó inspirarle tales ideas, tan opuestas a su carácter. Le di por escrito una instrucción para que pintase el cuadro, le hice hacer tres o cuatro bocetos, y, por fin, ya está bosquejando el cuadro, que espero que salga a mi gusto. Si lo logro, será tal que se podrá poner al lado de los de aquella Catedral.<sup>2</sup>

Estas palabras constatan la sintonía que hubo de existir entre el erudito y el pintor, y demuestran, como no resulta extraño en la historia del arte, la variedad de intereses, recomendaciones e influencias que se recogen una obra. Además, esta misiva evidencia la existencia de “tres o cuatro bocetos” de los que se hablará más adelante y manifiesta el deseo de que la pintura, aparte de complacer al Cabildo Catedralicio, “salga a gusto” del propio Ceán Bermúdez. Los pocos meses que distan entre la fecha de esta carta y el emplazamiento del óleo en la Sacristía de los Cálices fueron suficientes para una Goya en plena madurez artística que supo resituar un tema arraigado en la cultura sevillana desde su propio estilo pictórico.<sup>3</sup>

## ESTILO E ICONOGRAFÍA

Esta pintura podemos situarla en una etapa cronológica bien definida dentro de la trayectoria de Francisco de Goya. Cuando en 1814 volvió a España el “Rey Deseado”, el artista aragonés tenía sesenta y ocho años. Su capacidad para pintar, dibujar y grabar era importante, pero su entusiasmo por hacerlo en el ámbito público, aquél exigido por su condición de pintor del Rey, muy limitado. Los tres retratos de Fernando VII que realizó en esta época son ejemplos claros de ello, pues se atuvo a las pautas del retrato cortesano de su tiempo. En estos años Goya realizó importantes pinturas de encargo, aparte de las *Santas Justa y Rufina*, como *La última comunión de San*

---

<sup>2</sup> Cf. MENA MARQUÉS, Manuela B. *Goya: el capricho y la invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*. Madrid: Museo del Prado, 1993, pp. 312 y ss.

<sup>3</sup> ARNAIZ, José Manuel. “Goya, otro boceto de *Santas Justa y Rufina*”, en *Galería Antiquaria: Art contemporáneo, antigüedades, mercado y coleccionismo*, pp. 34-37. Nº 188, 2000.

*José de Calasanz* o *Cristo en el huerto de los Olivos*. Sin duda estos encargos apuntaban a un deseo del propio pintor de dirigir su oficio más allá de la Corte, donde su relación con el monarca no era, como es de sobra conocido, demasiado cordial. Pero la actividad del artista no terminaba en las obras realizadas por encargos oficiales, sino que hizo otras con un sentido más privado, aunque también de encargo, en las que se plasma mejor su visión del país en el que vivía y la opinión que sobre él tenía. Un claro ejemplo de ello es la serie de estampas de *La Tauromaquia* de 1816.<sup>4</sup> Con todo ello se pone de manifiesto que el tiempo en el que se fragua la pintura de *Santas Justa y Rufina* es una etapa vital en la que convergen muchos elementos, varias tendencias, e innumerables inquietudes en Goya. La obra de las Santas sevillanas, aun siendo una pieza de encargo, condensa novedades en cuanto a estilo que continúan la tendencia a la expresividad y a la soltura que ya había desarrollado desde años atrás. Nada hay de artificioso ni de corrección formal en el lienzo. Si en las actitudes de las Santas todavía se perciben referencias lejanas del clasicismo de Guido Reni, la resolución plástica de las mismas, a base de manchas, es la personalísima de Goya en estos años de madurez. Nada hay tampoco de superfluo, no hay figuras ni elementos distractores, solo las figuras de las Santas mártires, plenas de dignidad y sencillez, como ejemplos de virtudes a imitar por los fieles, en un ambiente oscurista, con abundancia de negros y grises, y unas luces inquietantes, que se aprecian en otras obras de estos años y que preludian las llamadas *Pinturas Negras*.

Es importante tener presente la citada obra de *La última Comunión de San José de Calasanz* por sus muchos rasgos estilísticos comunes a *Santas Justa y Rufina*. Al igual que en la obra de las mártires sevillanas, encontramos en ella una escena en penumbra (en este caso es el interior de una iglesia) y unas figuras que se trabajan con la máxima liberalidad, con pinceladas gruesas, espatulados y aplicaciones con cañas. Más aún, se subraya la tendencia que ya se advertía en algunas formas del cuadro de las mártires. Las pinceladas sueltas y arrastradas que se observan en las vestiduras o en la cabeza del león, aquí se transforman ya en empastadas, libres y sublimes, que conforman el rostro moribundo del santo y las manos unidas. Cuando Goya realiza las *Santas Justa y Rufina* se encuentra ya a las puertas del último modo en el que su estilo derivará, y que dará lugar a las *Pinturas Negras* entre 1819 y 1823.

<sup>4</sup>BOZAL, Valeriano. *Goya*. Madrid: Machado Libros, 2010, pp. 91-95.

En ellas, la composición se descentra casi por completo, siendo el desequilibrio una muestra de la mayor modernidad compositiva. Además es recurrente la ausencia de luz, el día que muere y las luces crepusculares (que ya observamos en el lienzo de las mártires sevillanas). La gama cromática se reduce a ocres, dorados, tierras, grises y negros; con solo algún blanco en ropas para dar contraste y azul en los cielos y en algunas pinceladas sueltas de paisaje, donde concurre también algún verde, aunque con escasa presencia.

Es sin duda el aspecto iconográfico otro elemento mediante el cual se puede constatar la originalidad y maestría de esta pintura. Encontramos en el lienzo representadas a dos figuras femeninas que portan en sus manos piezas de cerámica y tallos vegetales. A la derecha aparece la figura de un león y esparcidos por el suelo restos de estatuaria. Al fondo se dibuja un paisaje y la silueta de edificios. Estos motivos artísticos se reconocen como integrantes de la iconografía religiosa e hispalense que representa a las dos mártires sevillanas, según la tradición, hermanas romanas alfareras. Para hallar el significado concreto de cada elemento que conforma la iconografía, es necesario volver a las fuentes escritas en busca de los relatos que narran este episodio histórico-legendario.

Tal y como recoge el profesor Blázquez Martínez en un estudio dedicado a la Bética en el Bajo Imperio, el martirio de las Santas en Hispalis hay que ubicarlo a finales del siglo III (287 D.C.), en el marco de las celebraciones dedicadas al dios Adonis, las *Adonias*, que recordaban la muerte del amado de Afrodita y que se celebraba durante tres días en los meses de junio o julio. El breviario de Évora de los siglos III y IV es la fuente principal para conocer este acontecimiento, pues recoge lo que les ocurrió a las hermanas a partir de su negativa a adorar a Salambó, la diosa fenicia que se identificaba con Afrodita llorando a Adonis. A continuación se incluye el fragmento en el que se relatan los hechos:

Sucedió que, habiendo llegado un día al foso de esta ciudad [Hispalis] para vender vasos de terracota, unas matronas del lugar estaban exhibiendo allí un ídolo de piedra llamado Salambó y, siguiendo su costumbre según el rito pagano, mientras bailaban pedían donativos en honor y beneficio de su dios. Y así, habiéndose acercado a las santas mujeres, les pedían que les ofrecieran algún vaso en honor de su dios Salambó. Como ellas [Justa y Rufina], siendo cristianas, se negaran y les hicieran ver que era inútil adorar a un dios de piedra, indignadas las matronas, arrojando el ídolo sobre sus vasos de terracota, lo destrozaron todo. Pero las religiosas mujeres, sin inmutarse por el perjuicio de

la pobreza, antes instigadas interiormente por el espíritu divino, lanzando de nuevo el ídolo aún más lejos, lo hicieron añicos. A consecuencia de esto el gobernador Diogeniano mandó encerrarlas en la cárcel, como si hubieran cometido un sacrilegio. Sacadas de la cárcel las santas vírgenes, yendo Diogeniano de viaje hacia los Montes Marianos, fueron arrastradas tras él con los pies descalzos por lugares ásperos y pedregosos y obligadas a seguir al gobernador hasta que llegó a la ciudad, donde fueron arrojadas de nuevo a la suciedad de la cárcel.<sup>5</sup>

La tradición de las mártires romanas va a ser recogida por cuantos textos se ocupen de la historia de Sevilla o de la región andaluza. En un texto que data del siglo XVII, Enrique Flórez vuelve a narrar el arresto de las hermanas y su martirio, incluyendo también su muerte:

De condición humilde por su modesta pobreza, se dedicaban al comercio de loza, con cuyo producto socorrían la miseria de los necesitados [...] Ocupadas en la venta de la loza, se presentó no se qué monstruo execrable, o impuro simulacro, a quien los depravados gentiles llamaban Salambona, exigiéndoles que le diesen alguno de aquellos utensilios. Pero como se resistiesen y se negasen a darlo, diciendo que ellas creían y adoraban únicamente a nuestro Señor Jesucristo, y no a aquel ídolo que ni vivía ni sentía, las mujeres nobles que lo llevaban sobre sus hombros lo arrojaron con gran ímpetu y confusión, de tal manera que rompió y trituró enteramente todas las mercancías de las Santas Vírgenes. Mas ellas conmovidas, no por el detrimento sufrido en su pobreza, sino de celo por destruir aquel objeto de tanta ignominia, rechazaron el ídolo, que, al punto que tocó en tierra, se deshizo en diminutos pedazos. Entonces, como si hubiesen cometido algún gran sacrilegio, clamaron los gentiles, que eran dignas de muerte. Por lo tanto, apresadas por Diogeniano, fueron primeramente atormentadas en el potro, y desgarradas con escarpas de hierro; y después afligidas con la cárcel, el hambre y los dolores. Pasados ya algunos días, y disponiendo el tirano ir a los Montes Marianos, mandó que fuesen a pie siguiendo su camino por lugares ásperos y llenos de malezas. Pero a ellas no les parecía nada duro ni molesto aquel camino, sino que como si hubiese sido todo perfectamente llano, creían caminar sobre blando polvo. Finalmente, Justa exhaló su espíritu en la cárcel: cuyo cuerpo mandó el tirano que fuese precipitado en un pozo; pero sacado de él por el piadoso Obispo Sabino I, fue honrosamente sepultado. Y Rufina, que había quedado aún en la cárcel, y decapitada por orden del tirano, envió su espíritu devoto

<sup>5</sup> Recogido en BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María. "La Bética en el Bajo Imperio", en *Antigua, Historia y Arqueología de las Civilizaciones*. Recurso electrónico del Instituto Cervantes publicado previamente en: *Fuentes y Metodología. Andalucía en la Antigüedad*, Actas del I Congreso de Historia de Andalucía, diciembre de 1976, vol. 1, Córdoba 1978, 255-278.

al Señor, cuyo cuerpo después de quemado, fue sepultado con digno honor. Su martirio se celebra el día XVII de Julio.<sup>6</sup>

No obstante, con el fallecimiento de las hermanas no concluye la leyenda. Según recoge la tradición hispalense, en 1063 el rey Fernando I envió una embajada al rey de Sevilla al-Mutadid encabezada por San Alvito para pedirle los restos de Santa Justa. Sin embargo, las reliquias que viajaron a la capital leonesa no fueron las de las Santas, sino las de San Isidoro, puesto que los vestigios de las Santas debían quedarse en Sevilla para proteger a la ciudad. Así, según la leyenda, cuando en 1504 un terremoto afectó a la capital hispalense, la Giralda fue protegida gracias a la milagrosa intervención de las Santas Justa y Rufina, vinculadas a partir de entonces a uno de los símbolos por excelencia de la ciudad.

De este modo, los diferentes episodios que nutren la leyenda van añadiendo elementos visuales que se vinculan a la tradición y a la iconografía de las Santas. Por su oficio de alfareras, a las hermanas romanas se las acompañará de lozas, cerámicas u objetos de semejante naturaleza. Debido a su negación a participar en los ritos en honor de Salambó, a las mártires les acompañarán en ocasiones las representaciones de ídolos paganos rotos o fracturados. Por sufrir martirio a causa de su fe cristiana, las Santas portarán siempre sendas señales de martirio como las palmas (en el caso del lienzo de Goya que nos ocupa serán sendas alcaparras en lugar de las tradicionales palmas). No obstante, las palmas de los mártires no son un componente propio, derivado de la historia particular de las Santas hispalenses, sino un atributo genérico de todos los mártires. Por el conocido fenómeno iconográfico llamado comúnmente *proceso de asimilación* las palmas, que en la Antigüedad habían servido como instrumento para dar la bienvenida a personas importantes o como signo de victoria (bienvenida a la victoria incluso), se asimilaron a la tradición cristiana para simbolizar la llegada a la santidad del mártir que ha sufrido a causa de su fidelidad a la fe. Ya en el siglo XVI, a partir de su legendaria protección de la Giralda, este edificio se incorpora a la iconografía de Justa y Rufina, que aparecen como patronas de la ciudad. Así las representó Hernando de Esturmio en el Retablo de los Evangelistas de la Catedral de Sevilla de este periodo. Más adelante, en el siglo XVII, la Giralda se situará ya entre las dos Santas, embajadoras celestiales de la ciudad hispalense, y así

---

<sup>6</sup> FLÓREZ, Enrique. *España sagrada, t. IX, De la provincia antigua de la Bética en común, y de la Iglesia de Sevilla en particular*. Madrid: Agustiniana, 2003.

aparecerá en las obras de Miguel de Esquivel, de Bartolomé Esteban Murillo y de Pedro Duque Cornejo.

La interpretación de Goya, aún siguiendo estrictamente las convenciones iconográficas establecidas y contando con las indicaciones de su amigo Ceán Bermúdez a las que más arriba nos hemos referido, posee leves matices personales. Las Santas Mártires portan en las manos los símbolos del martirio y también unos platos de cerámica. Tal y como afirma Moreno de las Heras,<sup>7</sup> lo que Goya pinta son unas alcaparras (no unas palmas) y unas cantarillas de barro blanco muy fino, donde se pone el agua para mantenerla fresca. El pintor, con cierto pragmatismo, convierte el atributo convencional de las Santas en recipientes útiles, con los que se podría recoger el agua de la lluvia torrencial que, según la leyenda, se inició después del terremoto de 1504. En el suelo, a los pies de las hermanas, se encuentra una figura rota en varios pedazos y junto a Santa Rufina un león que lame los pies de la Santa con gesto de sumisión.

Mencionemos por último el paisaje del fondo y las figuras que aparecen en él. Tradicionalmente, la Giralda había tenido gran peso en las representaciones de las Santas. Por su importancia iconográfica, había sido un elemento de gran peso en las composiciones, que destacaban el edificio sevillano localizándolo en el centro de composición y alterando su escala, de modo que fuera similar -aunque habitualmente algo menor- que las Patronas. En el caso del lienzo de Goya, la Giralda se retrotrae al fondo de la composición y, si bien se mantiene presente (es un motivo iconográfico esencial para representar a Santa Justa y Rufina), pierde en escala, en localización y en iluminación. Pareciera que con ello el pintor zaragozano hubiera querido restar importancia a los atributos legendarios y crear un retrato más “desnudo” de las Santas, que aparecen en comunicación directa con el cielo. Ello se podría explicar fácilmente recurriendo a los postulados ilustrados que, como es sabido, Goya vio con muy buenos ojos, y que defendían una religión más libre de las cargas legendarias y de las tradiciones anticuadas, y más cercana a la devoción popular. Posiblemente, la acentuación del oficio de artesanas ceramistas en la representación vaya por el mismo camino. No obstante, Goya no deja al margen la figura de la Catedral, asidua

---

<sup>7</sup> MORENO DE LAS HERAS, Margarita. *Goya: 250 aniversario*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado, Madrid, 1996.

coprotagonista de las imágenes de Justa y Rufina. Al ser un encargo del Cabildo Catedralicio, Goya no pudo menos que darle un lugar destacado en el sombrío y tenebroso fondo de la pintura.

## **TÉCNICA Y PREPARACIÓN: LOS BOCETOS**

Para trazar algunas líneas definitivas de las técnicas pictóricas con las que Goya consiguió desarrollar su personal y magistral estilo es preciso comenzar por subrayar la proverbial seguridad que el pintor tenía a la hora de ejecutar sus obras. Parecía tener formada en su cabeza la escena que iba a pintar y, aunque fuera muy compleja en el número de figuras o en las posiciones de las mismas, no parece que tuviera ningún tipo de dificultad a la hora de plasmarla. Su dominio de la anatomía humana, de los animales o de la forma de los objetos y su materia, así como la posición en el espacio y la perspectiva, fue excepcional. En concreto, en el cuadro que nos ocupa tan solo tuvo que realizar pequeños ajustes a la posición de la figura o leves cambios compositivos, como ya había ocurrido en los bocetos de los cartones de tapices. Así se ve reflejado en los dos bocetos previos que Goya realizó antes de elaborar la obra final que analizaremos más adelante, por lo que basta señalar por el momento la cercanía que mantienen con el lienzo definitivo, del que poco varían en sus características generales.

Las radiografías de las obras documentadas de Goya muestran este modo directo y preciso de trabajar las telas, las figuras y los objetos desde la base misma, con una estructura clara y sin titubeos. Esta forma de pintar, propia de Goya y poco utilizada por otros artistas, aparece ya desde obras tempranas como los cartones de tapices, y se afianza más adelante, sobre todo en el decenio de 1790. Pero es el conocimiento y la mezcla de los pigmentos lo que termina de hacer a sus obras sólidas y seguras. Goya utilizó siempre la capa de color de la preparación de la tela, rojiza generalmente, como base y medio tono activo para la elaboración de las composiciones. En otras ocasiones, elaboró una preparación en dos capas, una inferior de color rojizo oscuro y otra encima de color rojo más claro. No usó capas intermedias de colores diversos entre la preparación y las figuras y no necesitó tampoco superponer unas capas a otras para conseguir el modelado y sugerencia naturalista de éstas. Además, eventualmente se valió de la preparación para hacer contorno a sus figuras, a veces subrayados en determinados sitios por seguros y precisos toques de negro a la

manera de un dibujo. Esta utilización del negro se ejemplifica en algunas zonas del lienzo que nos ocupa, como en el paso del fondo oscuro oscurecido al ropaje, que se subraya por toques de negro más precisos. En general, la tonalidad de negro empleada por Goya es transparente y delicada, incluso en las obras en las que predomina ese tono, como *La última comunión de San José de Calasanz* o el lienzo de las mártires sevillanas. Para conseguir los toques de luz naturalistas, las pinceladas van cargadas desde el inicio del pigmento blanco necesario, el albayalde, que mezclado con color ayuda a conseguir el tono y el efecto exacto de la luz en cada lugar. En detalles como el rostro o las manos de las Santas, Goya resolvió de una pincelada certera el toque de luz, como ya lo había hecho en los soldados de *Los Fusilamientos del 3 de Mayo* y en otras obras.

También destacan en su técnica las pinceladas gruesas que dejan una huella profunda sobre la superficie y que se aplican con un movimiento impulsivo, como de torbellino. Este recurso ya lo había empleado Goya años antes en obras como *La Familia de Carlos IV* (paisaje de fondo), y lo retomó para lienzo de *Santas Justa y Rufina* y su paisaje de fondo. Para Goya, esas pinceladas rápidas y enérgicas estaban perfectamente controladas, mantenían la transparencia de su técnica directa y eran adecuadas tanto al cielo tormentoso y a los árboles movidos por el viento del lienzo de la familia real, como para la atmósfera oscurecida y deshecha de *Santas Justa y Rufina*. En definitiva, estas pinceladas fueron aplicadas sin titubeos, con la fluidez que parece desprenderse de su técnica deshecha, con la que buscaba un efecto de rapidez.

Durante la génesis de la obra definitiva, el pintor zaragozano realizó una serie de bocetos que le permitieron ir perfilando el resultado final que, aunque no difiere mucho de aquéllos, sí permite ver la evolución de la idea artística.<sup>8</sup> De hecho, como se ha visto arriba, en la carta de 1817 que muestra las opiniones de Ceán sobre Goya y su carácter, aquél ya precisaba la existencia de “tres o cuatro bocetos” para el cuadro.

Uno de los bocetos, quizá el definitivo dada su coincidencia casi textual con el cuadro terminado, ingresó en el Museo del Prado con el legado de Pablo Bosch y aparece en el catálogo de su colección en 1916: lo llamaremos Boceto 1. El otro, un óleo de 60 x 37 cm., parece haber pasado más inadvertido para los estudiosos de la obra de Goya, aunque probablemente se trate de su primera idea sobre la disposición

---

<sup>8</sup> MENA MARQUES, Manuela B. *op. cit.*

del cuadro. La rapidez de su ejecución y la libertad de pincelada le emparentan directamente con otros bocetos de obras religiosas como el del *Prendimiento de Cristo* del Museo del Prado. Lo llamaremos Boceto 2. Fue el Archivero-Bibliotecario de los Duques de Medinaceli y adscrito como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Hispalense, Joaquín González Moreno, quien dio noticia de este Boceto 2 en un breve artículo. En él hacía pública la existencia en el Archivo de la Catedral de una relación fechada hacia 1840 y que, encabezada como “Obras de Arte en poder del Canónigo Don Ramón García Rodríguez”, incluía “un boceto de tamaño académico, que representa a las Santas Justa y Rufina, tal y como se veneran en la Sacristía de los Cálices de esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana, obra del pintor don Francisco de Goya y Lucientes”.<sup>9</sup>

El que hemos denominado Boceto 1, y que es propiedad hoy del Museo del Prado (nº de catálogo P02650) es un óleo sobre tabla de madera de cedro de 45 x 29 cm. no expuesto actualmente, y que procede del citado legado de Pablo Bosch y Barrau en 1916. Mientras aún era propiedad de Boch, se puede documentar su participación en la *Exposición de pinturas españolas de la primera mitad del XIX* en mayo y junio de 1913 en Madrid, patrocinada por la Asociación española de Amigos del Arte. Así figura en la página 29 de dicho catálogo con el número 145: “*Boceto de Santas Justa y Rufina*, por D. Francisco Goya. Propiedad del Excmo. Sr. D. Pablo Bosch”. Como ya se ha dicho, él mismo otorgó al Prado en su testamento su colección de pintura, en la que se encontraba el boceto de Santa Justa y Rufina.<sup>10</sup>

Tanto en el Boceto 1 como en el Boceto 2, las Santas, sus posturas, ademanes y expresiones están perfectamente definidas. No faltan tampoco en ninguno de ellos los cacharros (alcarrazas las llamaba Ceán en su folleto) con los que comerciaban y cuya forma ya está definida desde el principio, ni el león, que humildemente lame los pies de las Santas. Pero mientras que los coloridos del atuendo de Justa son los mismos en los tres casos, los del que viste Rufina varían del Boceto 1 al 2, ya que en el 2 se viste a la Santa de un blanco resplandeciente que luego se transforma en luctuoso negro, conservándose solo los gayos azules y amarillos de su faja. Obsérvese

<sup>9</sup> Cfr. ARNAIZ. José Manuel, *op. cit.*

<sup>10</sup> Cfr. Con el catálogo, alojado en un dominio web de la Universidad Autónoma de Barcelona: <[http://ddd.uab.cat/pub/lilibres/1913/73832/catexppin\\_a1913@mnac.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/lilibres/1913/73832/catexppin_a1913@mnac.pdf)>. Última visita: 16-01-2014.

igualmente, tanto en el boceto como en la obra definitiva, que el león que aparece a la derecha de las Santas procede del que Goya pintara en su retrato de Fernando VII, de carácter alegórico. Pero la ambigüedad del animal ha sido reducida aquí en beneficio de la vera efigie leonina.<sup>11</sup> El fondo de la escenografía debió de dar problemas a Goya. Un elemento que confirmaría que el que hemos llamado Boceto 2 fuera el primero en realizarse, sería la disposición de la Giralda. Efectivamente, se comprueba como el Boceto 2 el edificio aparece a la izquierda en una composición que no debió convencer del todo al maestro, pues en el Boceto 1 y en el lienzo definitivo la ubicó a la derecha. Sin embargo, con los fragmentos de la estatua de Salambó que se encuentran a los pies de las Santas sevillanas ocurre lo contrario. Aparecen en el Boceto 2, desaparecen en el 1 y se retoman (si el orden que aquí hemos propuesto fuera el correcto) en la obra definitiva.

Teniendo en cuenta sus precedentes y las variables que sufre la idea artística a través de la realización de los bocetos, podemos volver a concluir con la idea que apuntábamos más arriba. Todo parece indicar que Goya no quiso presentar los poderes sobrenaturales de las heroínas religiosas, sino una escena más verosímil y acorde con las ideas religiosas de la Ilustración. El pintor renuncia a colocar la Giralda como un atributo más entre las hermanas, como lo hiciera Murillo en el citado cuadro del mismo tema, y relega la torre al último plano, donde forma parte de la panorámica de la ciudad

## HISTORIA MATERIAL DE LA OBRA

La colocación del lienzo en el frente de la Sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla tuvo lugar en el mismo año de 1817 en presencia del propio Francisco de Goya. Posteriormente, y a raíz del proceso de Desamortización dirigido por Mendizábal, se llevaron a cabo una serie de modificaciones en la distribución espacial de las piezas de la Sacristía de los Cálices. El famoso Cristo de la Clemencia, obra de 1603 del imaginero Juan Martínez Montañés, había sido realizado para una capilla de la Cartuja de las Cuevas de Sevilla, cuyo patronato pertenecía al arcediano Vázquez de Leca, que fue quien encargó la escultura. En su lugar de origen estuvo hasta 1836,

---

<sup>11</sup>GUDIOL, José. *Goya 1146-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, Volumen I, p. 172.

cuando a consecuencia del proceso desamortizador pasó a la Catedral, ubicándose en la zona frontal de la Sacristía de los Cálices entre las dos puertas de acceso a las capillas-oratorios. A consecuencia de ello, se trasladó el lienzo de Santa Justa y Rufina a la pared derecha de la Sacristía, una posición desde la cual perdía calidad su visión. Puede ser significativo recoger a propósito de ello unas palabras de Daniel Vázquez Díaz, publicadas en el diario *ABC* de Sevilla el día 7 de Mayo de 1961:

Pepe Arizmendi y yo sabíamos que en Sevilla había un Goya propiedad de un famoso ex torero de San Bernardo. Los dos éramos jóvenes y teníamos sueños artísticos; ni él ni yo habíamos visto un cuadro de Goya, porque el Santa Justa y Rufina de la Catedral Hispalense, apenas se divisaba allá en lo alto, envuelto en aquella luz opaca.<sup>12</sup>

Sin embargo, en los primeros años del siglo XX, un accidente habría afectado la integridad del lienzo de Goya. Parece que durante unas labores de limpieza y pintura de la Catedral el lienzo fue dañado notablemente, sobre todo en su parte superior. El resultado fue la desgraciada aparición en esta parte de unas manchas blanquecinas, que se asemejaban a una lluvia, y que eran consecuencia de las salpicaduras de la pintura. Las imágenes que documentan el cuadro a partir de 1900 reflejan tal deterioro. Así ocurre con las fotografías que acompañan a la *Guía ilustrada de la Catedral de Sevilla* de Balbino Santos y Oliveira de 1930 y la *Guía de visita de Juan Guillén Torralba* de 1933. En 1977 el lienzo de Goya es intervenido en una operación de limpieza y restauración en los talleres del Museo Nacional del Prado en Madrid. La salida de la obra queda documentada en muchos medios de comunicación que recogen la noticia de este traslado, dando testimonio del acontecimiento, y poniendo de relieve la importancia social que la obra de las mártires sevillanas tenía en la ciudad hispalense. En el *ABC* se anuncia que:

Los que visitaran recientemente la Catedral echarían de menos el *Santas Justa y Rufina* de Goya. El cuadro, una de las piezas más interesantes del genial aragonés, ha sido limpiado a fondo, y libre ya, entre otras cosas, de las manchas que lo afeaban, va a ser expuesto en Barcelona en una exposición en la que figuran otras destacadas obras del mismo autor.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> *ABC* de Sevilla, 7 de mayo de 1961, p. 7.

<sup>13</sup> *ABC* de Sevilla, 25 de febrero de 1977, p. 57.

La exposición a la que el artículo hace referencia es la organizada en el Palacio de Pedralbes de Barcelona entre abril y junio de 1977. Este acontecimiento fue ampliamente difundido por los medios, que recogen asimismo la participación del lienzo de Santa Justa y Rufina. En una edición del *ABC* del 16 de abril del mismo año dice así:

Llama la atención el cuadro de Santa Justa y Rufina, recientemente restaurado. Está causando un gran impacto la magna exposición de obras de Goya que acaba de ser inaugurada en el Palacio de Pedralbes, organizada por la Dirección Nacional de Patrimonio Artístico, con el patrocinio del Ayuntamiento y la Diputación de Barcelona. Cuarenta y ocho de las grandes obras de Goya y Lucientes, que forman en cierta manera una antología cronológica de su vida pictórica han sido instaladas en la parte baja del Palacio y pueden verse a través de un bien calculado recorrido didáctico [...] En medio quedan sus obras más conocidas, como las dos majas que se exhiben en el más amplio y bello de los salones de Pedralbes. Y como interesante novedad para los amantes de lo anecdótico, la exposición incluye un solo cuadro que ni pertenece al Museo del Prado, y que nadie había visto hasta ahora, por lo menos en el este siglo, con todo el esplendor con que ahora se muestra. Se trata del gran óleo de las *Santas Justa y Rufina*, propiedad de la Catedral de Sevilla, pintado en 1817 y que en cierto modo precede a la época de sus pinturas negras, anticipando sus términos. El cuadro, alrededor del año 1900, sufrió una lluvia de pintura blanca cuando se realizaban unas obras en la sede catedralicia sevillana, y hasta ahora han permanecido así, sumergido en tan extraño camuflaje, con el que figura en todos los catálogos de la obra goyesca. Poco antes de esta exposición, las santas fueron restauradas en el Museo del Prado, y antes de regresar a Sevilla son mostradas ahora en Barcelona en todo su esplendor.<sup>14</sup>

A su vuelta a la Catedral de Sevilla, el lienzo fue restituido en el mismo emplazamiento que ocupaba antes de la restauración. En los años ochenta, los textos que se publican en relación al Templo y a Sacristía de los Cálices hacen corroboran esta ubicación lateral. Un buen ejemplo es el ambicioso proyecto titulado *La Catedral de Sevilla*, una obra donde el profesor Enrique Valdivieso realiza un estudio sobre las pinturas de los siglos XVII al XX de la Catedral, al hilo de lo cual afirma que:

Lamentablemente esta obra, que fue pintada para presidir la Sacristía de los cálices en el altar de la cabecera, fue trasladada, a una pared lateral de dicha Sacristía a mediados del siglo XIX para poner en su lugar el Cristo de la Clemencia de Martínez Montañés. Este traslado ha perjudicado sensiblemente a la contemplación de la pintura, que ahora es

<sup>14</sup> *ABC*, 16 de abril de 1977, p. 51.

dificultosa a causa de los brillos de las luces ambientales. Sin embargo, la visión en su original emplazamiento sería perfecta, ya que Goya adecuó su cromatismo a la luz que de forma oblicua entra por los ventanales que se abren en la parte superior del muro derecho de la Sacristía.<sup>15</sup>

El cambio de ubicación del lienzo de Goya a su lugar primero y original tuvo lugar en el año de 1992 y fue paralelo al traslado, a su vez, de la figura del Cristo de la Clemencia de Martínez Montañés a la Capilla de San Andrés de la Catedral. De esa manera la pintura de las mártires sevillanas fue reinstalada en su emplazamiento original, para el que Goya la había concebido. Se ha apuntado la vinculación de tal reubicación con la Exposición Universal de Sevilla el mismo de 1992, gracias a la cual la ciudad vio incrementar masivamente las visitas a los monumentos históricos de la ciudad, y por supuesto de forma destacada a la Catedral. El hecho es que, a partir de tal fecha, el cuadro de Goya aparece en el mismo emplazamiento que hoy conserva. Así lo documentan todas las imágenes del mismo de finales del siglo XX y principios del XXI.

Sin embargo, durante los años posteriormente inmediatos a la intervención del taller de restauración del Museo del Prado, la obra comenzó a presentar una serie de rasgos que indicaban la inadecuación de los materiales que se habían empleado en la intervención. Este hecho no fue aislado, pues se trató de una elección errónea de materiales que afectó a todas las piezas que se restauraron durante los años en los que la pintura de Goya fue tratada. Para subsanar el daño, la pintura requirió de una nueva visita a los talleres del Museo del Prado.

Así, en el primer año del siglo XXI, la obra *Santas Justa y Rufina* emprende el que hasta la fecha es su último viaje a la capital. Para el año 2001 el Museo Nacional del Prado había proyectado una exposición temática centrada en la evolución de la imagen de la mujer en las obras del maestro. La exposición se titulaba *La otra mirada, Goya y el mundo femenino*. El patronato del Museo del Prado solicitó la participación en el evento del lienzo de las *Santas Justa y Rufina* de 1817. Esta petición se aprobó, y la pintura de Goya fue enviada a condición de que se procediera a una nueva restauración que subsanara los daños ocasionados por la anterior intervención. Así, en 2001 la pieza salió de nuevo de la Catedral de Sevilla y el taller de restauración del

---

<sup>15</sup> VALDIVIESO, Enrique. "La Pintura en la Catedral de Sevilla siglos XVII al XX", en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1984.

Museo del Prado volvió a acoger el lienzo, cuyos desperfectos fueron solventados, quedando lista para la exposición citada. En el catálogo de este evento apareció la primera imagen de la obra de Goya con su nuevo estado. Para documentar tal acontecimiento, nos remitimos de nuevo a la prensa. En la edición sevillana del *ABC* del 19 de mayo del 2001 se anuncia que:

Los talleres del Museo del Prado restaurarán durante los próximos meses el lienzo Santa Justa y Rufina realizado por Goya en 1817 para el altar de la Sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla. Según un comunicado del Cabildo Catedral Metropolitano enviado al *ABC*, el cuadro ingresó ayer en los talleres del Prado para una restauración que será financiada por la Asociación de Amigos del Museo del Prado para la exposición *La otra mirada. Goya y el mundo femenino*, que se celebrará en octubre para conmemorar el XXV aniversario de la fundación de la asociación. Tras la muestra, el cuadro regresará a la Catedral hispalense en enero de 2002, y durante este tiempo, su lugar en el templo será ocupado por la obra de Alonso Vázquez *La Virgen del Valle o del Pozo Santo*, realizada en 1593 para la parte central del retablo del antiguo Monasterio de Santa María de Jesús.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> *ABC* Sevilla 19 de mayo del 2001, p. 52.

## IMÁGENES



1. Santas Justa y Rufina. Francisco de Goya y Lucientes



2. Sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla con la obra de Francisco de Goya



3. Boceto 1 de la obra Santas Justa y Rufina



4. Boceto 2 de la obra Santas Justa y Rufina

**BIBLIOGRAFÍA**

- ANSÓN NAVARRO, Arturo. “Religión y Religiosidad en la Pintura de Goya”, en María Carmen Lacarra Ducay (coord.), *Francisco de Goya y Lucientes: su obra y su tiempo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997.
- ARNAIZ, José Manuel. “Goya: otro boceto de *Santas Justa y Rufina*” en *Revista Anticuaria*, nº 188, 2000.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María. “La Bética en el Bajo Imperio” en *Antigua, Historia y Arqueología de las Civilizaciones*. Recurso electrónico del Instituto Cervantes publicado previamente en *Fuentes y Metodología. Andalucía en la Antigüedad, Actas del I Congreso de Historia de Andalucía*, diciembre de 1976.
- BOZAL, Valeriano. *Goya*. Madrid: Machado Libros, 2010.
- CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía de los Santos*. Madrid: Ediciones Istmo, 2003.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Renacimiento, 1981.
- D’ORS, Eugenio. *Goya: el vivir y el arte de Goya: Goya y lo goyesco a la luz de la historia de la cultura*. Madrid: Libertarias-Prodhufi, 1996.
- FLÓREZ, Enrique. *España sagrada, t. IX, De la provincia antigua de la Bética en común, y de la Iglesia de Sevilla en particular*. Madrid: Agustiniana, 2003.
- GUDIOL, José. *Goya 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. Barcelona: Polígrafa, 2008.
- GUILLÉN TORRALBA, Juan. *La Catedral de Sevilla. Guía de visita*. Madrid: Aldeasa, 1995.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *La Catedral de Sevilla: retablos y esculturas*. Sevilla: Guadalquivir, 1985.
- LICHT, Fried. *Goya: tradición y modernidad*. Madrid: Encuentro, 2001.
- MENA MARQUÉS, Manuela B. *Goya, el capricho y la invención: cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*. Madrid: Museo del Prado, 1993.
- MILLA PÉREZ, Manuel. *Santas Justa y Rufina, patronas de Sevilla*. Sevilla: Artes Gráficas Salesianas, 1961.

- MORALES PADRÓN, Francisco (director) y BLANCO FREIJEIRO, Antonio (colaborador). *Historia de Sevilla*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992.
- MORALES, Alfredo J. *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1984
- MORENO DE LAS HERAS, Margarita. *Goya: 250 aniversario*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado. Madrid: Museo del Prado, 1996.
- RAPELLI, Paola. *Goya: un genio irónico en el umbral de la pintura moderna*. Madrid: Electra, 1998.
- RICALDONE, Pedro. [Vida de las Santas Justa y Rufina, Patronas de Sevilla](#). Sevilla: Salesiana, 1896.
- RODRÍGUEZ NEILA, Juan Francisco. *La Bética romana*. Granada: Caja Granada, 2008.
- SANTOS Y OLIVEIRA, Balbino. *Guía ilustrada de la Catedral de Sevilla*. Madrid: Talleres Voluntad, 1930.
- VALDIVIESO, Enrique. “La Pintura en la Catedral de Sevilla siglos XVII al XX” en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1984.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto. *La Catedral de Sevilla, Guía oficial*. Sevilla: Cabildo de la Iglesia Metropolitana y Patriarcal, 1977.
- VV.AA. *Aedificare, Evangelizare, servare. Cinco siglos de arquitectura en la Catedral de Sevilla*. Guía Breve. Exposición en el trascoro de la Catedral. Sevilla, 2011.
- VV. AA. *Goya: la imagen de la mujer*: Museo Nacional del Prado, Madrid, del 30 de octubre de 2001 al 10 de febrero de 2002, National Gallery of Art, Washington, del 10 de marzo al 2 de junio de 2002. Madrid, Fundación amigos del Museo del Prado, 2001.

**FUENTES (Hemeroteca)**

- *ABC* de Sevilla, 7 de mayo de 1961, p. 7.
- *ABC* de Sevilla, 25 de febrero de 1977, p. 57.
- *ABC*, 16 de abril de 1977, p. 51.
- *ABC* de Sevilla 19 de mayo del 2001.