

## Significado y función de las cabezas cortadas de santos en la pintura barroca sevillana

### Meaning and function of the severed heads of saints in Sevillian baroque painting

---

Francisco Hidalgo De Rivas

*Investigador independiente*

ORCID: 0000-0001-8363-1948/ hidalgoderivas@hotmail.com

DOI: 10.18002/da.i24.9202

Recibido: 14/IV/2025

Aceptado: 15/IX/2025

**RESUMEN:** Desde la antigüedad clásica, la representación de las cabezas cortadas ha tenido una especial importancia por su significado valeroso, honorífico y ritual. Una tradición que, de manera análoga, viene a acaparar cuestiones doctrinarias, impregnándose del sentimiento que mostraban como elementos religiosos, persuasivos y teóricos; un catecismo de instrucción al fiel. Así, se ofrecía al devoto un objeto para obtener la calma, el perdón de los pecados y el beneficio de afrontar la muerte a su llegada. En este trabajo pretendemos justificar el resurgir de esta iconografía, sus elementos identitarios dentro de la escuela sevillana de pintura y su acierto en un complejo contexto como fue el Barroco. Sus características ponen de manifiesto unos conocimientos que van más allá de cuestiones de moda, con elementos visuales que reciclan patrones ya conocidos, ilustrando una pervivencia de la simbología clásica.

**Palabras clave:** Cabezas, Santos, Pintura sevillana, Arte Barroco, Iconografía.

**ABSTRACT:** Since classical antiquity, the representation of severed heads has had a special importance due to its courageous, honorific and ritual significance. A tradition that, in a similar way, came to embrace doctrinal questions, impregnated with the sentiment that they showed as religious, persuasive and theoretical elements; a catechism of instruction for the faithful. Thus, the devotee was offered an object to obtain calm, the forgiveness of sins and the benefit of facing death on its arrival. In this work we aim to underline the resurgence of this iconography, its identifying elements within the Sevillian school of painting and its success in the complex context of the Baroque. Its characteristics reveal a knowledge that goes beyond questions of fashion, with visual elements that recycle already known patterns. Classical symbology survives.

**Keywords:** Heads, Saints, Sevillian painting, Baroque Art, Iconography.

### INTRODUCCIÓN

En la pintura española de finales del siglo XVI y principios del XVII, particularmente en la escuela sevillana, los artistas tuvieron que ceñirse a las exigencias imperantes en la representación de sus obras

religiosas. Este requerimiento, establecido por la Reforma Católica y desarrollado con mayor precisión en la tratadística posterior, implicó no solo una transformación significativa en la producción artística, sino también un notable impulso para los gremios de pintores y escultores. A través de complejos

programas iconográficos y fundamentos filosófico-teológicos, la imagen devino en un instrumento esencial, adquiriendo un papel central en la transmisión de los valores y principios de la religiosidad en este periodo Barroco. Se desarrolla la temática hagiográfica desde una nueva perspectiva, donde las representaciones asumen objetivos más claros, sin dejar de apuntar que, como expresaba Mâle, la imagen, “en el siglo XVII lucha contra la herejía [...] traduce ahora el impulso de todo ser hacia Dios; si huía de la expresión de dolor, lo que ahora representa es el martirio con todo su horror”<sup>1</sup>. Algunas obras muestran sutilmente esas sugerencias e indicaciones, que son, en definitiva, las que llevaron al pintor a adoptar modelos ya definidos, con una iconografía específica que se aplicaba al lienzo, en el mayor de los casos, por decisión del promotor<sup>2</sup>. Esto corrobora, en cierta medida, un modelo iconográfico de las cabezas cortadas de santos, surgidas bajo unas directrices concretas y unos discursos moralizantes.

La apuesta representativa de la efigie, trazada durante este periodo artístico, gravita, de manera decisiva, alrededor de la composición de estas vanitas; es en este espacio donde encontramos un mejor encuadre estas testas degolladas. Aquí son resignificadas y reorganizadas con una serie de elementos y objetos que las cargan de un lenguaje muy determinado. Esta iconografía se enmarca en la tendencia de crear mensajes instructivos y espirituales, invitando al espectador a proyectar la mirada a la historia de la propia religión, como promovieron, por ejemplo, los *Ejercicios Espirituales* ignacianos o la propia *Devotio Moderna* medieval a través de la introducción del tiempo y la verdad. Es una dualidad situada entre la realidad y la apariencia, consumándose al focalizar en la

importancia de la memoria y el recuerdo del fin de la vida<sup>3</sup>. La adaptación de lo cotidiano, visto desde la extraordinaria y singular proeza pagana, se llena de significados complejos, por los que solo se puede acceder a ellos por medio de la devoción. Se obtiene, así, una transformación de la propia existencia del hombre, de experiencias y pensamientos que han acompañado desde la Antigüedad al ser humano<sup>4</sup>.

## LOS ORÍGENES ICONOGRÁFICOS Y SU EVOLUCIÓN

La imagen de las cabezas cortadas de santos muestra una enorme singularidad en el ámbito sevillano, con evidentes diferencias, sobre todo, en las escasas pinturas realizadas en el resto del territorio peninsular y europeo. La cantidad de obras conocidas, en los países del centro de Europa<sup>5</sup>, han supuesto un buen ejemplo para la escultura de estas cabezas, que, posteriormente, tendrían su reflejo en los siglos XVII y XVIII. En nuestro caso, tanto los cuadros como las esculturas<sup>6</sup>, salidas de artistas hispalenses, son un fiel testimonio de su proliferación que, en muchos casos, rozan lo mágico-religioso, una consideración ya adquirida en tiempos de Grecia y Roma<sup>7</sup>.

3 Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas: Retórica visual de la mirada* (Madrid: Encuentro, 2011), 375.

4 Elena Andrés Paló, “La cultura de lo macabro en el Barroco español: La vanitas de la Seo de Zaragoza y la personificación de la muerte a través de la pintura del Siglo de Oro”, en *Eros y Thánatos, Reflexiones sobre el gusto III. Actas del simposio celebrado en Zaragoza en abril de 2015*, ed. por Alberto Castán y Concha Lomba (Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2017), 431.

5 Bárbara Baert, “The Johannesschüssel as Andachtsbild: The Gaze, the Medium and the Senses”, en *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, ed. por Catrien Santing, Bárbara Baert y Anita Traninger (Leiden-Boston: Brill, 2013), 117-161.

6 Javier Baladrón Alonso, “Las cabezas escultóricas de santos degollados”, *Read & Made*, n.º 6 (2018), 18-23.

7 Guadalupe López Monteagudo, “Las cabezas cortadas en la península Ibérica”, *Gerión, Revista de Historia Antigua*, n.º 5 (1987), 247.

1 Emile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios de la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII* (Madrid: Encuentro, 2001), 22-23.

2 Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998), 33.

Su origen más certero hay que buscarlo en el ámbito de los sacrificios humanos, en la tradición de los pueblos guerreros, cuestión que José María Blázquez<sup>8</sup> referencia en un estudio basado en obras de Estrabón (63 a.C.-23 d.C.), poniendo como ejemplo a los lusitanos<sup>9</sup>, quienes les atribuyen una especie de ritual. De esta misma manera, Tito Livio (59 a.C.-17 d.C.) lo describe como una forma de sellar las alianzas mediante este sacrificio<sup>10</sup>. El historiador Romano Cayo Salustio Crispo (86-34 a.C.), en su obra *Bellum Iugurthinum*, nos recuerda el sentido de las *maiorum imágenes*, una especie de máscaras mortuorias, retratos de ilustres antepasados, que eran exhibidos en los atrios de las casas, y que hacían referencia a la valía y honor de ciertos personajes: “Pues yo he oído muchas veces que Quinto Máximo, Publio Escipión y otros ilustres varones de nuestra sociedad solían decir que cuando contemplaban estos retratos se les inflamaba el espíritu con gran vehemencia, instándoles a practicar la virtud”<sup>11</sup>. Y es que, además, no podemos olvidarnos de otros usos derivados que tienen su enfoque en lo cómico grotesco<sup>12</sup>, muy unido al alma de su veneración, donde queda fuertemente expuesta una suerte de violencia como artefacto en el teatro o la literatura<sup>13</sup>,

8 José María Blázquez, “Sacrificios humanos y representaciones de cabezas en la Península Ibérica”, *Latomus* XVII (1958), 27.

9 Estrabón, *Geografía de Iberia*. Trad. por Francisco Javier Gómez Espelosín, Marco V. García Quintela y Andrés Cruz (Madrid: Alianza, 2015), 3, 6.

10 Tito Livio, *Periocos y otros textos*. Trad. por José Antonio Villar Vidal (Barcelona: Gredos, 1994), 49.

11 Cayo Salustio Crispo, *La guerra de Jugurta. La conjuración de Calitina*. Trad. por José Torrens Béjar (Madrid: Sarpe, 1985), 4, 5-6.

12 Pedro Calderón de la Barca, *El Mágico Prodigioso*. Ed. por Bruce W. Wardropper (Madrid, Cátedra, 1985), 170. Pedro Calderón de la Barca, *Los dos amantes del cielo*, Verdadera quinta parte de comedia de don pedro Calderón de la Barca, 1682. Ed. por Juan de Vera Tassis y Villarroel (Madrid: Herederosa de Juan García Infanzón, 1730), 1100-1101.

13 Ignacio Arellano Ayuso, “Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón”, *Anuario calderoniano*, 2,

que la convierte en caricatura y deshumanización<sup>14</sup>, probablemente como expresión práctica para el observador.

Para el contexto religioso que expone-mos, hemos de centrarnos en la veneración de aquellas cabezas que han venido a recuperar esta tradición histórica y que han perdurado dentro de la representación de los santos cristianos, donde se pueden otorgar las mismas consideraciones que se han citado con anterioridad. Esto ocurre, independientemente y de la misma manera, en personajes cuyas cabezas son separadas o se mantienen unidas a sus cuerpos con los signos de disección, así como las representaciones de santos que la portan entre las manos y que se ajustan más a los modelos clásicos, como el *Brutus Barberini* (siglo I a.C.), de Roma, representando a un patricio togado sujetando dos cabezas (fig. 1).

Los primeros antecedentes cristianos importados a la península son unos alabastros ingleses de los siglos XIV y XV, realizados en los talleres de Nottingham<sup>15</sup>. Junto con Alemania, y en general con otros países centroeuropeos, son los iniciadores de estas representaciones, que, con la Reforma protestante, pasarían a ocupar, de manera renovada, el terreno religioso italiano y español. Lo que ha llegado hasta la iconografía del siglo XVII sevillano se presenta diferencialmente de modo lacónico, empleándose exclusivamente los cráneos de los santos representados, dispuestos como si se tratara de una ceremonia o ritual. No todos los san-

(2009), 15-49. Ignacio Arellano Ayuso, “Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 44, 1, (2014), 199-213.

14 José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro* (Madrid: Castalia Ediciones, 2000), 313-316.

15 José Luis Requena Bravo de Laguna, “Arte, devoción e iconografía en torno a la cabeza cortada de San Juan Bautista en el Barroco hispano”, *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: La construcción de una imagen clasicista*, coord. por José Policarpo Cruz Cabrera (Granada: Ediciones Universidad de Granada, 2014), 300-301.



▪ Fig. 1. Anónimo romano, Brutus Barberini, siglo I a.C. Museos Capitolinos, Roma. Foto del autor

tos cefalóforos vienen a ocupar este plano, sino aquellos que, tras haber sido decapitados, fueron protagonistas de prodigios o milagros<sup>16</sup>, un símil de lo que sucedía con la veneración y respeto a estas representaciones de cabezas de valerosos en la Antigüedad. La evolución de estos modelos a lo largo de los siglos XVI y XVII revelan un carácter

16 Manuel María Medrano Marqués, "Cabezas sagradas, cabezas emblemáticas", *Emblemata*, 23 (2017), 164-165. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3641>

intensamente evocador, en tanto que constituye una manera de entender el sentimiento de un estado de desencanto propio de la época. Estas representaciones se articulan en composiciones donde la aparición de otros elementos obedece a una carga simbólica de referencia moral o espiritual.

No podemos olvidarnos de la conservada en la iglesia de San Juan, en la localidad sevillana de Marchena, y anteriormente en su palacio de los Ponce de León<sup>17</sup>. Esta cabeza cortada muestra parentescos con modelos italianos, citándose un dibujo de Francesco Salviati y cabezas de Pompeo Leoni, a quien estuvo atribuida. Según Vicente Lleó "podría resultar viable" esta autoría<sup>18</sup>. Algunos modelos sevillanos de testas<sup>19</sup>, parecen deudores de este alabastro y otros anónimos de origen genovés<sup>20</sup>. Documentada en un inventario de 1642, Rosario Coppel Aréizaga, la ha atribuido, finalmente, al tardorenacentista Nicolas Cordier (Saint Michel, Nancy, h.1567 - Roma, 1612), aunque francés, lo vincula estilísticamente a la escuela romana<sup>21</sup>.

El sentido estético e iconográfico es una labor de reinención y reorganización de los artistas. Las obras son una exaltación que va más allá de la propia imagen en sí, de lo concreto y cotidiano, suscitando una manera interesada de utilidad y pervivencia de lo infinito<sup>22</sup>. Sin esta carga moralizante

17 Juan Luis Ravé Prieto, *La parroquia de San Juan Bautista de Marchena*. (Sevilla: Codexsa, 2006), 61.

18 Texto ya publicado en el catálogo de la exposición Velázquez y Sevilla. Juan Luis Ravé Prieto, "La cabeza de San Juan Bautista. Notas sobre los cambios de uso en el patrimonio mueble", *Actas de las V Jornadas sobre la Historia de Marchena, octubre de 1999* (Marchena: ACUOPAMAR, 1999), 114.

19 Cabeza de San Juan Bautista, atribuida a Murillo (no expuesta). Museo Nacional del Prado, Madrid. Cabeza cortada de San Juan Bautista, 1656. Valdés de Leal, Iglesia de Ntra. Sra. Del Carmen de Córdoba.

20 Juan Luis Ravé, "La cabeza de San Juan Bautista...", 115.

21 Juan Luis Ravé, "La parroquia de San Juan Bautista...", 61.

22 Enrique Valdivieso González, *Vanidades y des-*



y concerniente, una simple cabeza cortada nos remitiría a una imagen tradicional con un sentido triunfal. Por tanto, no sería un tema iconográfico que emerge de manera independiente en el siglo XVII, ya que está intensificado por una fuerte carga moral, emocional y filosófica, recuperando, a modo de encuadre recurrente, un concepto ya adoptado en la Antigüedad clásica<sup>23</sup>. Se trata de una herencia, que hubiera resultado insignificante de no haber sido por el contexto postridentino. Esta evolución habría que enmarcarla a partir de los acontecimientos y primeras representaciones, que, de manera interesada, comienzan a introducirse en los talleres sevillanos. Tales formas buscan un nuevo significado adoptado por el cambio y el trasvase de elementos de un lugar a otro. Como dice Maravall; "...es posible que esos elementos se repitan en el tiempo, se den en siglos muy distantes; pero en su articulación conjunta en una situación política, económica y social, forman una realidad única"<sup>24</sup>. En Sevilla esta se comprende y se vive de una forma muy barroca<sup>25</sup>.

A través del puerto hispalense, y por medio de los primeros pintores caravagistas napolitanos, había llegado el modelo pictórico de cabeza cortada, proveniente de las interpretaciones lombardas del siglo XVI<sup>26</sup>. Se ha dicho que la versión conservada de la *Cabeza cortada de San Juan Bautista* de José de Ribera (1644), de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (fig. 2), muestra gran parecido con los mode-

los sevillanos<sup>27</sup>. Sin embargo, también existen otros antecedentes, como apunta Mina Gregori<sup>28</sup>, a un posible original de Leonardo Da Vinci (1452-1519), que sirvió como fuente principal por medio de copias repartidas por diferentes puntos de Europa, o a la versión de Caracciolo, de la colección Koelliker de Milán y fechada entre 1618-1620, con una segunda versión en una colección particular española<sup>29</sup>.

No queda del todo claro que la obra de José de Ribera sea la más influyente en los artistas sevillanos, pues la pintura resulta tardía. Según parece, en Sevilla, otros pintores tomaron la delantera. No creemos que esto sucediera porque pudieron haber conocido la fuente grabada de Theodor Caspar von Fürstenberg (1615-1675), que posiblemente circularía por la capital, al igual que otros muchos dibujos y grabados, sino porque la obra del pintor alemán está fechada en 1650 y, para entonces, ya hubo de estar consolidado el carácter modélico de esta iconografía. Así se ha podido confirmar por medio de obras existentes o reseñas a pinturas desaparecidas<sup>30</sup>. Tampoco podemos omitir las posibles referencias en las colecciones del duque de Alcalá (Casa de Pilatos), estudiadas por Vicente Lleó, Jonathan Brown o Richard Kagan<sup>31</sup>, de las que, desafortunadamente y por su dispersión anterior, no se recogen en los documentos de sus bienes libres, citándose

engaños en la pintura española del Siglo de Oro, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002), 41.

23 Julián Gállego Serrano, *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid: Aguilar, 1972), 22-30.

24 Maravall Casesnoves, *La cultura del Barroco* (Barcelona: Ariel, 1975), 34.

25 Entiéndase la expresión como algo con mucho sentimiento y pasión, adaptándose a la sociedad a pesar del sufrimiento y de lo enrevesado de la situación.

26 Requena Bravo, "Arte, devoción e iconografía...", 327.

27 Requena Bravo, "Arte, devoción e iconografía...", 327-328.

28 Mina Gregori, "La trayectoria del tema desde Leonardo hasta Caravaggio: la Cabeza de San Juan Bautista", en *Sapientia libertas, escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007), 354.

29 Vendida en Subastas Segre (Madrid), en octubre de 2008.

30 *Cabeza de San Pablo*, Francisco de Herrera el Viejo (Colección particular), o las extraviadas de Zurbarán, que había observado en Sevilla Antonio Ponz (cit. 32).

31 Vicente Lleó Cañal, *La Casa de Pilatos. Biografía de un palacio sevillano* (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2017), 59-89. Jonathan Brown y Richard L. Kagan, "The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution", *The Art Bulletin*, vol. 69, nº 2 (1987), 231-255.



▪ Fig. 2. José de Ribera, Cabeza cortada de San Juan Bautista, 1644. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Foto Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

muchas de las obras de arte del aristócrata, sin mencionar ni una sola representación de la cabeza cortada de San Juan Bautista<sup>32</sup>.

#### REPRESENTACIÓN Y FUNCIONALIDAD ICONOLÓGICA

Se ha apuntado la especial predilección por un santo degollado en concreto<sup>33</sup>. San Juan Bautista ha sido muy estimado por par-

te de los moribundos, porque encontraban en él la consideración de un eficaz intercesor del alma para alcanzar la vida eterna<sup>34</sup>, y porque en su efigie hallaban la representación del *Confiteor*<sup>35</sup>, es decir, una imagen en la que podían realizar el acto de confesión de los pecados. También representa el *Ordo Commendationis Animae*, una oración litúrgica de índole funerario, de origen romano, usada para invocar el favor divino hacia los enfermos en sus últimos instantes de vida, o incluso hacia los fallecidos, como aquellos

32 Documentos de embargos de los bienes muebles del III duque de Alcalá al mayordomo don Juan de Arroyo: A.H.P.S., Real Audiencia, legajo 29337, s.f.; 29338/1, s.f.; 29339, fols. 216, 218, 442, 456, 458, 475.

33 Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la biblia, Antiguo Testamento*, tomo 1, vol. 1. Trad. por Daniel Alcoba (Madrid: Ediciones del Serbal, 1996), 49-94.

34 Requena Bravo, "Arte, devoción e iconografía...", 302.

35 José Antonio Rivas Álvarez, *Miedo y piedad: testamentos sevillanos del siglo XVIII*. (Diputación de Sevilla, 1986), 107-108.

personajes bíblicos que se habían enfrentado a pruebas de fidelidad a Dios<sup>36</sup>.

En esta iconografía, en el caso del Bautista, la más popular de estas cabezas cortadas, se muestra, habitualmente, con la cara de lado o hacia arriba, colocada sobre una bandeja, exenta y constituyendo un motivo iconográfico por sí mismo. Fue un tema muy común tras los años finales del siglo XV; de hecho, era el emblema de las cofradías de la Misericordia y de los penitentes negros que asistían a los condenados a muerte<sup>37</sup>. En el arte español prolifera especialmente durante el siglo XVII. Los ejemplos, que resultan impactantes, estremecen por su crudeza y exacerbado realismo, sobre todo por su cuello diseccionado. Esto responde a una reformulación sobre la defensa de la fe cristiana: “Después del Concilio de Trento los mártires luchan bajo nuestra mirada; es preciso que veamos el color de su sangre, que seamos testigos de su agonía [...] un mundo nuevo había nacido de la sangre de los fieles inmolados; los mártires de otros tiempos se convertían en un ejemplo para el cristiano, que debía estar dispuesto, tanto en Europa como en las dos indias, a dar su vida por su fe”<sup>38</sup>.

Las obras pintadas por Juan Valdés Leal, *Cabeza cortada de San Juan Bautista* (Fig. 3) y *Cabeza cortada de San Pablo*, conservadas en el retablo de la iglesia del Carmen Calzado de Córdoba, proporcionan uno de los muchos ejemplos que conocemos en la pintura sevillana, si bien el tema tratado no cuajó especialmente en el pintor, a pesar de las atribuciones, poco fundamentadas, que la historiografía tuvo a mal adjudicarle<sup>39</sup>.

36 Jonathan Gómez Narros, “Un ordo litúrgico latino convertido en literatura romance: el Ordo Commendationis Animae en la épica española”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 33, nº Especial (2015), 90-92.

37 Louis Rëau, *Iconografía del Arte cristiano. Iconografía de los santos*, tomo II, vol. 3. Trad. por Daniel Alcoba (Madrid: Ediciones del Serbal, 1997), 517.

38 Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma...*, 146.

39 Enrique Valdivieso González, *Valdés Leal* (Sevilla: Ediciones Guadalquivir 1988), 64.

El resultado es quizás más austero y menos teatralizado que en las obras de sus coetáneos hispalenses. Expresa cierta sensación de placidez y serenidad para mayor inspiración devocional del espectador. Todo queda recogido en un primer plano: la cabeza sobre una bandeja que apoya sobre un alfeizar; el fondo oscuro, tal vez un cielo gris y tormentoso que invita a un mayor dramatismo. Le acompañan los atributos propios de su iconografía que remiten a la túnica roja, como símbolo de la sangre derramada y al cuchillo ensangrentado, instrumento de su martirio. Una cruz de caña se representa en segundo plano, con la filacteria parcial del *Ecce Agnus Dei qui tollis peccata mundi*. El modelo tomado en este caso, aunque con variaciones, podría responder al adoptado por Herrera el Viejo a finales de la primera mitad del siglo XVII. Así lo observamos en la *Cabeza degollada de santo*, del Museo Nacional del Prado o la *Cabeza cortada de San Pablo*, de una colección privada, fechada hacia 1640 (fig. 4).

Es habitual que estos dos santos aparezcan formando pareja por las similitudes de su muerte, ambos degollados. La contemplación directa de estas imágenes sanguinolentas, estimulaban, en los fieles, la devoción por su fuerte contenido dramático, a veces impregnado de cierta sensualidad. La pintura barroca sevillana también nos presenta esta fusión hiriente y excitadora, capaz de penetrar en cualquier sentimiento manifiesto. Esto llevaba al fiel al reconocimiento de sí mismo a través del sufrimiento reflejado en la excelsa imagen.

¿Y que motivó la representación de las cabezas cortadas en el siglo XVII sevillano? La respuesta no parece fácil, y va más allá de un repunte de la tradición, de la transformación causada por las circunstancias de este periodo, atendiendo a su popularidad y a factores de uso<sup>40</sup>: exaltación y contexto espiritual<sup>41</sup>. Además de los

40 Juan José Martín González, “Cabezas de santos degollados en la escultura barroca española”, *Goya: revista de arte*, n.º 16 (1957), 210-213.

41 Requena Bravo, “Arte, devoción e iconogra-





▪ Fig. 3. Juan de Valdés Leal, *Cabeza de San Juan Bautista*, 1668. Iglesia del convento del Carmen Calzado, Córdoba. Foto del autor.

elementos circundantes, ha de haber otro ingrediente en el que hallar respuesta a la creación de estas obras. Es tal la admiración, que se comienzan a representar santos que nunca habían sido efigiados de esta manera, como la *Cabeza de San Laureano* (1645), colección particular, *Cabeza de San Dionisio* (1640), del Museo del Greco, Toledo, o la *Cabeza de Santa Úrsula* (1640-1650), también en una colección privada, todas ellas del entorno sevillano. Santa Catalina (Fig. 5) es otro de

los ejemplos de santas decapitadas, que generalmente no se representan de esta forma peculiar. Aquí sí tenemos que buscar el modelo en una versión realizada por Battistello Caracciolo (1578-1637) hacia 1615<sup>42</sup>.

Queda despejado que el claroscuro traspasó el propio sentido de la imagen; este la impregnó de un sufrimiento calmo por medio de la figuración y proyección de la luz, quizás, en Sevilla, heredado de Francis-

fía...”, 310.

<sup>42</sup> Gregori, “La trayectoria del tema...”, 360.





▪ Fig. 4. Herrera el Viejo (atrib.), Cabeza de San Pablo, 1640. Colección particular, Sevilla. Foto del autor.

co de Zurbarán<sup>43</sup>. No podemos olvidar que el de Fuente de Cantos había pintado, en la ciudad, una importante serie de *Cabezas de santos degollados* para la decoración del retablo mayor de la iglesia de San José de los Mercedarios Descalzos, hoy desaparecido. Antonio Ponz (1725-1792) lo cita en su obra *Viage de España*<sup>44</sup>, también recogido por Delenda en su catálogo razonado<sup>45</sup>. Teniendo en cuenta las fechas de realización de este retablo (1639-1641)<sup>46</sup>, estaríamos ante unas de las primeras representaciones de cabezas de santos conocidas en la escuela sevillana del siglo XVII.

Sevilla consignó esta iconografía para abordar una nueva manera de representación de los santos decapitados, llevando incluso testas de clérigos a formar parte de esta producción, como la, ya citada, Cabeza de San Dionisio, de Sebastián de Llanos y Valdés, u otras pinturas en colecciones particulares<sup>47</sup> o desaparecidas recogidas en

los fondos del archivo del fotógrafo Joaquín Ruiz Vernacci (1892-1975)<sup>48</sup>. En este caso la clave podría estar en sus promotores y en el gusto unificador de lo bello y lo macabro. Las funciones litúrgicas que adquirieron estas cabezas cortadas son bien conocidas en el ámbito conventual hispano, y en Sevilla se han documentado varios encargos relacionados con ellas<sup>49</sup>. La colocación de altares efímeros, dispuestos en plazas y calles para las celebraciones obligatorias en la cual se conmemoraban el *Martirio de San Juan*, también conocido como la *Degollación del Bautista*, celebrada el 29 de agosto, promovían su difusión. Igualmente, el 2 de junio de 1594, en la parroquia de El Salvador de Sevilla<sup>50</sup>, “Una cabeza de San Juan el Bautista, que en esta ciudad el virtuoso Gaspar Delgado tiene, que merece título de reliquia. Estaba ésta en una fuente de plata rica, con mucha sutileza puesta”<sup>51</sup>. Esta obra escultórica, conservada en el Museo de Bellas Artes de la ciudad, al igual que su homónima salida de las gubias de Juan de Mesa, expuesta en la Catedral sevillana, pudieron servir de inspiración para representaciones coetáneas y posteriores. “La composición y la expresión de la cabeza reflejan la influencia de los modelos escultóricos romanos difundidos en el

vendido en Setdart (noviembre de 2022); *Cabeza de obispo*, Sebastián de Llanos y Valdés, vendida en Subastas Isbilya (enero de 2017) o *San Laureano*, anónimo, Museo de Bellas Artes de Córdoba.

48 Joaquín Ruiz Vernacci, Archivo fotográfico, *Cabeza cortada*, siglo XVII, n.º inventario: vn-18020, consultado el martes 7 de septiembre de 2024. [http://www.mcu.es/fototeca\\_patrimonio/ImageServlet?accion=41&cabecera=N&txt\\_id\\_imagen=1&txt\\_rotar=0&txt\\_contraste=0&txt\\_zoom=10&appOrigen=](http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/ImageServlet?accion=41&cabecera=N&txt_id_imagen=1&txt_rotar=0&txt_contraste=0&txt_zoom=10&appOrigen=)

49 Requena Bravo, “Arte, devoción e iconografía...”, 313.

50 José Luis Romero Torres, “Cabeza de San Juan Bautista”, en *Velázquez y Sevilla: Catálogo de la exposición*, tomo II, Estudios (Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1999), 71.

51 Jesús Miguel Palomero Páramo, “La cultura artística de la Ciudad de la Giganta (Notas sobre pintores y escultores en la Sevilla de Cervantes)”, *La Ciudad de Cervantes (1587-1600)* (Sevilla: Ayuntamiento y Fundación el Monte, 2006), 214.

43 Enrique Valdivieso González, *Historia de la pintura sevillana* (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1992), 194.

44 Antonio Ponz Piquer, *Viage de España*, tomo 9 (Madrid: Edición de Joaquín Ibarra, 1786), 108.

45 Odile Delenda, Zurbarán, *Los conjuntos y el obrador*, vol. II (Fundación Arte hispánico, 2009), 462.

46 José M. Carrascal Muñoz, “La Merced Descalza de Sevilla. Noticias sobre su historia y las pinturas de Zurbarán”, *Goya: revista de arte*, n.º 47 (1995), 14.

47 *Cabeza de San Blas*, Sebastián de Llanos y Valdés,



▪ Fig. 5. Sebastián de Llanos y Valdés, *Cabeza de Santa Catalina*, 1652. Musée Goya, Castres. Foto del autor.

siglo XVI a través de los grabados o dibujos, como la cabeza de Alejandro moribundo y el grupo de Laocoonte”<sup>52</sup>.

Surge la idea de que algunas de las composiciones llevadas a los lienzos pudieron beber directamente de estos altares efímeros, como el caso de Llanos y Valdés, según Valdivieso, el gran productor de cabezas cortadas en la ciudad hispalense<sup>53</sup>. La obra *Cabezas degolladas de San Pablo, San Juan Bautista y Santiago el Mayor* (Fig. 6) expone de tal manera los cráneos que bien podría decirse que, a tal efecto, muestran al público diferentes opciones para la veneración. Es un altar, y todo queda reforzado por la distribución. En primer plano coloca las bandejas doradas

sobre las que descansan las testas, apoyadas sobre un paño blanco que cubre la mesa. Los atributos son solo una referencia para identificar a los santos. Y la cortina, de un carmesí menos sangriento, es el telón del gran teatro Barroco. Todo está dispuesto para unos espectadores, cuan comensales de milagros y prodigios, que se acercan a la mesa, no para comer, sino para orar. Carlos Castilla del Pino ha visto en estas representaciones un vínculo con las vanitas de naturalezas muertas. Justifica un carácter temporal e inmutable por tener “la virtud de conferir eternidad a lo que es más perecedero que la representación de alguien vivo, es decir, de un retratado”<sup>54</sup>. Además, viene a indicar que estas cabezas, colocadas sobre las bandejas, no son retratos, sino que pasan a ser consi-

<sup>52</sup> José Luis Romero, “Cabeza de San Juan Bautista...”, 70-71.

<sup>53</sup> Valdivieso González, *Valdés Leal*, 64.

<sup>54</sup> Carlos Castilla del Pino, *Teoría de los sentimientos* (Tusquets Editores S.A., 2000), 81.





▪ Fig. 6. Sebastián de Llanos y Valdés, *Cabezas degolladas de San Pablo, San Juan Bautista y Santiago el Mayor*. 1655-60. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde. Foto web Gemäldegalerie Alte Meister.

deradas objetos, como los dispuestos en un bodegón: “El bodegón es un monumento al muerto”<sup>55</sup>. La escena es amplificada por la triple presencia de degollados, y esta novedosa composición se escapa de las representaciones habituales, destinadas a los lugares de culto que individualizaban las figuras principales de los santos para su veneración. Tal vez corresponda a un encargo particular en el que ofrecer la diversidad por el gusto del comitente. Otra de estas composiciones múltiples, y en este caso algo extraña, por introducir una cabeza que no pertenece a un santo, *Cabezas de San Juan Bautista, San pablo y Goliat*, atribuida a Llanos y Valdés (fig. 7), documenta su procedencia particular desde finales del siglo XVII, lo que permitiría dar

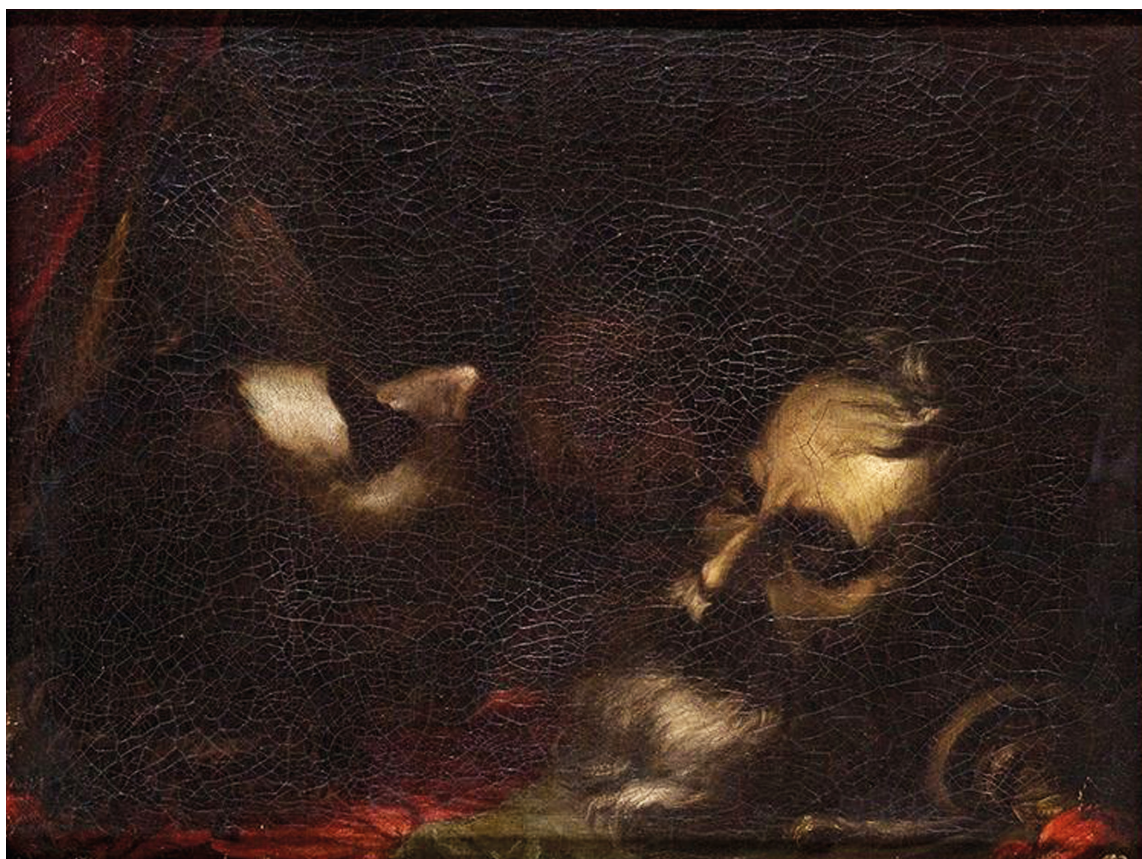
crédito a la hipótesis sobre el destino de estas variantes. Y es que también debemos dejar constancia de que muchas de estas pinturas estaban destinadas a la devoción privada. Así se recoge en *The Citty Provenance Index*, con más de diez registros de colecciones personales madrileñas, en las que había alguna pintura de cabezas degolladas de santos, como señala Requena Bravo<sup>56</sup>.

Son, cuando menos, curiosas, las palabras que el fraile dominico Antonio Feo escribe en sus *Sermones* (1617), recomendando lo siguiente a quienes meditan sobre la cabeza decapitada de San Juan Bautista: “...Y por tanto conviene que cada uno de nosotros con la consideración lleve a casa esta cabeza cor-

<sup>55</sup> Castilla del Pino, *Teoría de los sentimientos*, 81.

<sup>56</sup> Requena Bravo, “Arte, devoción e iconografía...”, 326.





▪ Fig. 7. Sebastián de Llanos y Valdés (atrib.), *Cabezas de San Juan Bautista, San Pablo y Goliat*, 1640-1650. Colección particular, Madrid. Foto del autor.

tada del glorioso Precursor, y la traiga siempre delante de los ojos, para que lo refrene por cuanto ella sin vida está persuadiendo, y predicando odio y aborrecimiento al jurar”<sup>57</sup>.

Queda entonces claro, en este modo, el sentido de estas imágenes en la iconografía barroca de la muerte. Ellas, en sí mismas, crean un eslabón que las une a una prolífica fuente de cura y salvación, dando paso a un trascendental ejercicio de refugio, donde el contemplador convalida su práctica espiritual por un pasional descanso. Una muestra interesante, que nos da una clave de la función específica que poseían estas representaciones, es una característica obra sevillana, *Cabeza de San Juan Bautista* (Fig. 8), del pri-

mer tercio del siglo XVII<sup>58</sup>, en la que, además, encontramos una inscripción latina que reza lo siguiente: *ASPI.CIV FVGARI, DEMONES. MORBOS QVE, PELLI*. (vi que los demonios eran ahuyentados y las enfermedades desterradas). Es una alusión directa al poder atribuido a la cabeza de San Juan, capaz de alejar el mal del demonio. En un sentido más profundo, la asociamos a la mediación entre lo terrenal y lo celestial, al demon platónico o hesiódico, este que es capaz de interferir en los enfermos, moribundos y pecadores para cazarlos y enviar sus almas a la salvación<sup>59</sup>.

La expresión serena que observamos en esta obra sevillana, con los habituales

<sup>57</sup> Fray Antonio Feo, *Sermones de los tratados y vidas de los santos*. Trad. por Don Alonso Mexia Galeote (Baeza: ed. Mariana de Montoya, 1617), 165.

<sup>58</sup> Esta obra, en colección particular, posee una etiqueta adherida en la parte trasera del lienzo con datos de atribución.

<sup>59</sup> Hesíodo, *Teogonía: Trabajos y días*. Trad. por Adelaida Martín Sánchez (Madrid: Alianza, 2013), 121-127.



▪ Fig. 8. Pedro de Camprobín (atrib.), Cabeza de San Juan Bautista. Colección particular. Foto del autor.

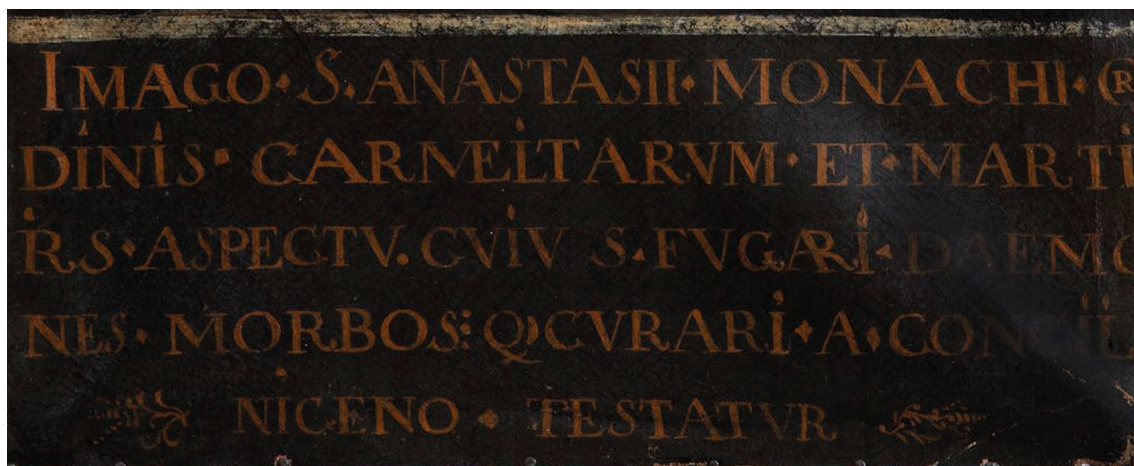
elementos compositivos en las pinturas análogas de esta escuela, no dejaría indiferente al observador. Se trata de una versión iconográfica particular en la que se inserta un dato iconológico claro, destinado a la función religiosa que prestaba la imagen de San Juan como elemento de devoción y persuasión. En la obra *El Timeo*, Platón vuelve a desarrollar la teoría de los demonios, donde revela la hipótesis del genio, un guardián dado por Dios que vive en la cabeza. Este ser fue identificado con una especie de alma racional. Ante él estaría lo irracional, ya no un demonio, sino una clase mortal sujeta a pasiones terribles e inestables<sup>60</sup>. Precisamente es la imagen la que nuevamente nos apunta a un

simbolismo formado por la piedad, capaz de ofrecernos ayuda para salvarnos, algo que implica una idea de racionalidad, frente al carácter intransigente de odio y venganza, devengado por las pasiones más fútiles, superfluas y pecaminosas. Es decir, se nos muestra la unificación de los dos lados de la balanza; la cabeza de Juan, como hecho incontestable de heroicidad que ha sido fruto de la inmisericorde e irracionalidad de Judith<sup>61</sup>. Está claro que estos demonios van a aparecer en el pensamiento platónico como seres intermedios entre el hombre y la divinidad, quedando íntimamente relacionados con el

<sup>60</sup> Platón, *El Timeo*, *Obras completas*, tomo X. Trad. por Albert Ribaud (París: Societè d'edition "Les belles lettres", 1970), 31b, 40d., 41b-c.

<sup>61</sup> "Yo soy la voz que grita en el desierto: «Allanad el camino del Señor», como dijo el profeta Isaías" (Jn. 1, 19-28). "Trajeron la cabeza en una bandeja, se la entregaron a la joven y ella se la llevó a su madre" (Mt. 14, 11).





▪ Fig. 9. Anónimo, Cabeza de San Anastasio (detalle cartela), s. XVII. Antigüedades el Campillo, Madrid. Foto web del anticuario

mundo fundado: “Interpreta y transmite los asuntos humanos a los dioses y los divinos a los hombres, de unos súplicas y sacrificios, y de otros órdenes y recompensas para ellos. Al estar en medio de unos y otros, completan el espacio entre ambos, de manera que el Todo queda unido consigo mismo”<sup>62</sup>. Igualmente están relacionados con la magia y las artes adivinatorias, actúan como verdaderos consejeros de las personas virtuosas, primero durante su existencia y luego como guías hacia el Hades<sup>63</sup>. También Sócrates, en la *Apología*, nos habla de ellos como los hijos bastardos de los dioses nacidos de un mortal y una ninfa, características que los lleva a esa naturaleza intermedia, tanto en el orden jerárquico<sup>64</sup>, como en el espacial: “¿No

consideramos a los *demonios* como dioses o como hijos de dioses? ¿Dices que sí o no? -Sí, naturalmente. Entonces, si creo en los demonios, como tú mismo afirmas, y los demonios son una especie de dioses, como acabamos de admitir, sería como decir que, al creer en demonios, creo también en dioses. En consecuencia, tú estás bromeando al afirmar que yo no creo en los dioses, si al mismo tiempo sostienes que creo en demonios. Y si los demonios son, como suele decirse, hijos bastardos de los dioses y de ninfas o de otras madres semejantes...”<sup>65</sup>. Quizás el valor *apotropaico* de este *cuadro amuleto* derive del texto recogido en las *Actas del II Concilio de Nicea*, según consta en algunas representaciones de la cabeza del carmelita San Anastasio (Fig. 9), como valedor de estos atributos mágicos<sup>66</sup>.

En Sevilla, el papel de la literatura clásica y de los tratados han sido otra de las fuentes vitales para la perduración, recuperación o renovación de estas representaciones. No solo los protectores debían conocer

62 Platón, *Banquete*, 202 e - 203 a; Ramos Jurado Enrique Ángel, *Lo platónico en el siglo V p. C: Proclo*, Anales de la Universidad hispalense, vol. 51 (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 1981), 43-46. Carlos García Gual, Marcos Martínez Fernández y Emilio Lledó Íñigo. *Platón: Diálogos III, Fedón, Banquete y Fedro*. (Madrid: Gredos, 1988), 247.

63 Inmaculada Rodríguez Moreno, “Démones y otros seres intermedios entre el hombre y la divinidad en el pensamiento platónico”, *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, n.º 6, (1994), 193.

64 Los pitagóricos distinguían entre dioses, demonios, héroes y hombres, siendo las dos entidades centrales las que ocupaban el espacio entre el plano divino y el humano.

65 Sócrates, *Apología*, (339 a.C.), 27 c-d. Platón, *Apología de Sócrates, Obras completas*, vol. I. Trad. por Luis Gil Fernández (Gredos, 1981), 207-208.

66 Así consta en las leyendas de varias obras de los siglos XVII y XVIII: *Cabeza decapitada de San Anastasio*, en el Museu del Pueblu de Asturias; Subastas Fernando Durán, Vendido el 20 de marzo de 2024 y en Antigüedades el Campillo, Madrid.



estas obras, como es el caso de Miguel Mañara o del III Duque de Alcalá<sup>67</sup>, que poseía una gran biblioteca en la sevillana Casa de Pilatos<sup>68</sup>. También los pintores frecuentaban o se proveían de pequeñas bibliotecas para su juicio, luego trasladado para proporcionar un correcto significado a sus cuadros<sup>69</sup>. De hecho, conocemos los títulos de algunos de estos libros que poseían los artistas, y que son reflejo, en muchos casos, de las prácticas y los mensajes que pretendían sus pinturas<sup>70</sup>.

## CONCLUSIONES

Siendo un tema de gran proliferación en la capital andaluza, las cabezas cortadas de santos, se merecen un apunte de insistencia en la particularidad con la que se represen-

67 Juan José Martín González, "El artista en Sevilla en el siglo XVII", *Archivo Hispalense, Revista Histórica, Literatura y Artística*, tomo 78, n.º 23 (1995), 140-141.

68 "En los estantes que en ella ai, ai dusientas e sesenta divisiones [...] que ubo seis mill y quinientos cuerpos de libros grandes y pequeños de diferentes géneros y materias y encuadernaciones [...], (Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), Real Audiencia, 29337, s.f.)

69 La presencia de Pacheco pudo facilitar el acercamiento de otras personalidades al entorno ducal tal y como debió de ser el caso del artista Pablo de Céspedes, el del pródigo poeta Juan de Argüjo – poseedor de una biblioteca cuyos techos pintados por Alonso Vázquez en 1601 inspirarían directamente a los del Camarín Grande – y el del poeta-pintor Juan de Jáuregui, quien dedicó a Alcalá la edición traducida al castellano del drama pastoril *Aminta* del escritor sorrentino Torquato Tasso, hecho que coincidió con la fecha de la adquisición de los fondos de la biblioteca de la Casa de Pilatos en 1606. David Mayen Herráiz, "La biblioteca del III Duque de Alcalá y el ambiente intelectual sevillano en el siglo XVIII", *Scripta Artium in Honorem*, coord. por Alejandro Cañestro Donoso (Alicante: Universidad de Alicante, 2018), 400.

70 Juan Interián de Ayala. *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas* (1656-1730). Trad. por Luis de Duran y de Bastéro (Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001).

<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-pintor-christiano-y-erudito-o-tratado-de-los-errores-que-suelen-cometerse-frecuentemente-en-pintar-y-esculpir-las-imagenes-sagradas--0/html/>

taron en un momento tan complejo. Hay que añadir la fijación con la que sus creadores obtuvieron un subgénero de la vanitas en Sevilla. Su importancia iconográfica, si bien podría haberse situado en otras fuentes anteriores, hunde sus raíces en los modelos napolitanos que llegaban por su conexión con el puerto, siendo rápidamente absorbidos y caracterizados por esta escuela pictórica. Los referentes iniciales pudieron encontrarse en las creaciones escultóricas que llegaban, principalmente, de Italia, así como de aquellas que eran conformadas a partir de estos y en esta tierra. Para la gran producción, a partir de 1636, también habría que tener en cuenta los prototipos tempranos de las pinturas de cabezas cortadas realizadas por Francisco de Zurbarán, por ello, estos habría que buscarlos en la propia ciudad y no en fuentes posteriores, como ha pervivido en la historiografía durante mucho tiempo. Existe una forma personal de representarlas, caracterizarlas e interpretarlas, pues, muestran elementos comunicativos que se ajustan a una demanda conocedora y, a pesar de su estética macabra, tiene un papel fundamental en la atracción y gusto sublime de la sociedad hispalense. El sentido de estas se ha concebido para aunar muerte y salvación en una misma figura, redefinida con propiedades estéticas, religiosas, espirituales, rituales, valerosas, de alivio y purificación; al menos es lo que se desprende en su lectura iconológica y simbólica. Creemos que se fundamentan, además, en el conocimiento de otras fuentes literarias, clásicas y filosóficas, amén de las cristianas, y en las que se evidencia la transversalidad que ofrecen sus celebraciones onomásticas: dicotomías del Barroco y su buen entender.

## BIBLIOGRAFÍA

Andrés Paló, Elena. "La cultura de lo macabro en el Barroco español: La vanitas de la Seo de Zaragoza y la personificación de la muerte a través de la pintura del Siglo de Oro". En *Eros y Thánatos, Reflexiones sobre el gusto III. Actas del simposio celebrado en*

- Zaragoza en abril de 2015*, editado por Alberto Castán y Concha Lomba, 419-432. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2017.
- Arellano Ayuso, Ignacio. "Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón". *Anuario calderoniano*, 2, (2009): 15-49
- Arellano Ayuso, Ignacio. "Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 44 (2014), 199-213.
- Baert, Bárbara "The Johannesschüssel as Andachtsbild: The Gaze, the Medium and the Senses". En *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, editado por Catrien Santing, Bárbara Baert y Anita Traninger, 117-161. Leiden-Boston: Brill, 2013.
- Baladrón Alonso, Javier. "Las cabezas escultóricas de santos degollados." *Read & Made*, nº 6 (2018), 18-23.
- Blázquez Martínez, José María. "Sacrificios humanos y representaciones de cabezas en la Península Ibérica". *Latomus*, XVII (1958), 27-38.
- Brown, Jonathan y Richard L. Kagan. "The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution". *The Art Bulletin*, vol. 69, nº 2 (junio 1987), 231-255.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El Mágico Prodigioso*. Editado por Bruce W. Wardropper. Madrid: Cátedra, 1985.
- Castilla Del Pino, Carlos. *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets Editores S.A., 2000.
- Delenda, Odile. *Zurbarán, Los conjuntos y el obrador, vol. II*. Madrid: Fundación Arte hispánico, 2009.
- Estrabón, *Geografía de Iberia*. Traducido por Francisco Javier Gómez Espelosín, Marco v. García Quintela, Andrés Cruz, Madrid: Alianza, 2015.
- Feo, Antonio Fray. *Sermones de los tratados y vidas de los santos*, trad. Don Alonso Mexía Galeote. Baeza: ed. Mariana de Montoya, 1617.
- Gállego Serrano, Julián. *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar, 1972.
- García Gual, Carlos; Marcs Martínez Fernández y Emilio Lledó Íñigo. *Platón: Diálogos III, Fedón, Banquete y Fedro*. Madrid: Gredos, 1988.
- Gómez Narros, Jonathan. "Un ordo litúrgico latino convertido en literatura romance: el Ordo Commendationis Animae en la épica española". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 33, Núm. Especial (2015), 89-104.
- Gregori, Mina. "La trayectoria del tema desde Leonardo hasta Caravaggio: la Cabeza de San Juan Bautista". En *Sapientia libertas, homenaje a Alfonso E. Pérez Sánchez*, 353-364. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.
- Hesíodo. *Teogonía: Trabajos y días*. Traducido por Adelaida Martín Sánchez. Madrid: Alianza, 2013.
- Interián De Ayala, Juan. *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas (1656-1730)*. Traducido por Luis de Duran y de Basté-ro. Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. <https://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/el-pintor-christiano-y-erudito-o-tratado-de-los-errores-que-suelen-cometerse-frequentemente-en-pintar-y-esculpir-las-imagenes-sagradas--0/html/>
- Lleó Cañal, Vicente. *La Casa de Pilatos. Biografía de un palacio sevillano*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2017.
- Livio, Tito. *Periocas y otros textos*. Madrid: Gredos, 1994.
- López Monteagudo, Guadalupe. "Las cabezas cortadas en la península Ibérica". *Gerión, Revista de Historia Antigua*, nº 5 (1987), 245-252.

- Mâle, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios de la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.
- Maravall Casesnoves, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Martín González, Juan José. "Cabezas de santos degollados en la escultura barroca española". *Goya, revista de arte*, n.º 16 (1957), 210-213.
- Martín González, Juan José. "El artista en Sevilla en el siglo XVII". *Archivo Hispalense, Revista Histórica, Literaria y Artística*, tomo 78, n.º 23 (1995), 135-152.
- Mayen Herráiz, David. "La biblioteca del III Duque de Alcalá y el ambiente intelectual sevillano en el siglo XVIII". En *Scripta Artium in Honorem*, coordinado por Alejandro Cañestro Donoso, 387-404. Alicante: Universidad de Alicante, 2018.
- Medrano Marqués, Manuel María. "Cabezas sagradas, cabezas emblemáticas". *Emblema*, 23 (2017), 157-192. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3641>
- Navarrete Prieto, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Edición Fundación de apoyo a la Historia del Arte hispano, 1998.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel. "La cultura artística de la Ciudad de la Giganta (Notas sobre pintores y escultores en la Sevilla de Cervantes)". En *La Ciudad de Cervantes (1587-1600)*, 199-221. Sevilla: Ayuntamiento y Fundación el Monte, 2006.
- Platón, *Apología de Sócrates, Obras completas*, vol. I. Traducido por Luis Gil Fernández. Madrid: Gredos, 1981.
- Platón, *Banquete*, 202 e - 203 a; Ramos Jurado Enrique Ángel, *Lo platónico en el siglo V p. C: Proclo, Anales de la Universidad hispalense*, n.º 51. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 1981.
- Platón. *El Timeo, Obras completas*, tomo X. Traducido por Albert Ribaud. París: Societé d'édition "Les belles lettres", 1970.
- Ponz Piquer, Antonio. *Viage de España*, t. 9. Madrid: Edición de Joaquín Ibarra, 1786.
- Ravé Prieto, Juan Luis. *La parroquia de San Juan Bautista de Marchena*. Sevilla: Codexsa, 2006.
- Ravé Prieto, Juan Luis "La cabeza de San Juan Bautista Notas sobre los cambios de uso en el patrimonio mueble". En *Actas de las V Jornadas sobre la Historia de Marchena, octubre de 1999*, 113-123. Marchena: ACUPAMAR, 1999.
- Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la biblia, Antiguo Testamento*, tomo 1, vol. 1. Traducido por Daniel Alcoba. Madrid: Ediciones del Serbal, 1996.
- Reau, Louis. *Iconografía del Arte cristiano: Iconografía de los santos*, tomo 2, vol. 3. Madrid: Ediciones del Serbal, 2006.
- Requena Bravo, José Luis. "Arte, devoción e iconografía en torno a la cabeza cortada de San Juan Bautista en el Barroco hispano". En *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: La construcción de una imagen clasicista*, coordinado por José Policarpo Cruz Cabrera, 295-336. Granada: Ediciones Universidad de Granada, 2014.
- Rivas Álvarez, José Antonio. *Miedo y piedad: testamentos sevillanos del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1986.
- Rodríguez Moreno, Inmaculada. "Démones y otros seres intermedios entre el hombre y la divinidad en el pensamiento platónico". *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, n.º 6, (1994), 186-197.
- Romero Torres, José Luis. "Cabeza de San Juan Bautista". En *Velázquez y Sevilla: Catálogo de la exposición*, tomo II, Estudios. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1999.



- Ruano de la Haza, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia Ediciones, 2000.
- Ruiz Vernacci, Joaquín. Archivo fotográfico. Consultado el 7 de febrero de 2024. [http://www.mcu.es/fototeca\\_patrimonio/ImageServlet?accion=41&cabecera=N&-txt\\_id\\_imagen=1&txt\\_rotar=0&txt\\_contraste=0&txt\\_zoom=10&appOrigen=](http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/ImageServlet?accion=41&cabecera=N&-txt_id_imagen=1&txt_rotar=0&txt_contraste=0&txt_zoom=10&appOrigen=)
- Salustio Crispo, Cayo. *La guerra de Jugurta. La conjuración de Calitina*. Traducido por José Torrens Béjar. Madrid: Sarpe, 1985.
- Sócrates, *Apología de Sócrates, Obras completas*, vol. I. Traducido por Luis Gil Fernández. Gredos: 1981.
- Valdivieso González, Enrique. *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, S.L., 1992.
- Valdivieso González, Enrique. *Valdés Leal*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, S.L., 1988.
- Valdivieso González, Enrique. *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. *Vanitas: retórica visual de la mirada*. Madrid: Encuentro, 2011.