



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

TESIS DOCTORAL:

**ICONOGRAFÍA DE SANTA TERESA DE
JESÚS**

**Presentada por Dña. María José Pinilla Martín
para optar al grado de
Doctora por la Universidad de Valladolid**

**Dirigida por:
Dr. D. Salvador Andrés Ordax**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Página

1. Tema y objetivos.....	17
2. Estructura y delimitación temporal y geográfica.....	18
3. Estado de la cuestión.....	20
4. Fuentes de la iconografía teresiana.....	22

PARTE I

Capítulo I: El primer retrato y su difusión, la *vera effigies* de la iconografía teresiana

1. Introducción.....	29
2. Una biografía de Santa Teresa de Jesús.....	29
3. El primer retrato.....	34
3.1. El pintor.....	37
3.1.1. Datos biográficos.....	37
3.1.2. Formación y obra conocida.....	39
3.2. El retrato.....	45
3.2.1. Análisis formal.....	46
3.2.2. Análisis iconográfico.....	47
3.3. El retrato sevillano como <i>vera effigies</i>	55
3.4. Los “otros” verdaderos retratos.....	56
3.4.1. El retrato de Miguel Batista de Lanuza.....	56
3.4.2. El retrato de Doña Leonor Mascarenhas.....	57
3.4.3. El retrato del P. Gracián.....	58
3.4.4. El retrato del Ayuntamiento de Ávila.....	59
4. La difusión de la imagen.....	60
4.1. Las vías de difusión.....	61
4.1.1. Los soportes de la imagen.....	61
4.1.2. Principales impulsores.....	62
4.1.3. Infraestructuras.....	64

4.2. Desarrollo de la difusión.....	69
4.2.1. España.....	69
4.2.2. Europa.....	74
4.2.3. Conclusiones.....	77
4.3. Extensión social.....	78
4.3.1. Monarquía y nobleza.....	79
4.3.2. Clero regular y clero secular.....	81
4.3.3. Estado llano.....	84
4.3.4. Conclusiones.....	85
5. Conclusiones.....	86
Anexo 1: Biografías.....	91

Capítulo II: Las imágenes de Teresa de Jesús hasta 1614

1. Introducción.....	99
2. El Concilio de Trento y el arte.....	99
3. Obras.....	100
3.1. Pintura.....	101
3.1.1. Copias del retrato sevillano.....	102
3.1.2. Los primeros temas.....	112
3.2. Grabado.....	115
3.2.1. Ilustraciones de libros.....	115
3.2.2. Estampa suelta.....	125
3.2.3. La primera serie teresiana: <i>Vita B. Virginis</i>	130
3.3. Escultura.....	158
4. Las imágenes de Teresa de Jesús en su contexto inmediato.....	163
5. Conclusiones.....	166

Capítulo III: El arte en torno a la Beatificación de Teresa de Jesús, fiestas e imágenes

1. Introducción: el Breve de Beatificación.....	171
2. Fiestas con motivo de la Beatificación.....	172
2.1. Fuentes.....	172
2.2. Las fiestas.....	174

2.2.1. Solemnizar el espacio festivo: <i>multiplicadas luces, buenas y diestras voces y afinados instrumentos</i>	175
2.2.2. <i>Ricos y curiosos ataúfos de iglesias</i> en torno a la imagen de Teresa de Jesús.....	178
2.2.3. <i>Deuotos, graues y doctos sermones</i>	183
2.2.4. Certámenes literarios.....	185
2.2.5. Artes efímeras.....	188
3. Los grabados de la Beatificación y su relevancia.....	199
3.1. El primer grabado conmemorativo.....	200
3.2. Un autorizado grabado de Luca Ciamberlano.....	203
3.3. El grabado del Cardenal Scipione Borghese.....	207
3.4. Teresa, Viña del Carmelo.....	210
3.5. El camino hacia la Canonización: los grabados de A. Wierix.....	212
3.5.1. <i>Transverberación</i>	213
3.5.2. <i>Transverberación</i> con el Niño Jesús.....	216
3.5.3. <i>Cristo entrega a Teresa una cruz</i>	218
4. Conclusiones.....	219
Anexo 1: Breve de Beatificación de Teresa de Jesús.....	223
Anexo 2: Relaciones y libros de fiestas consultados.....	225

Capítulo IV: La canonización de Teresa de Jesús y sus consecuencias para el arte

1. Introducción: la Bula de Canonización.....	229
2. La Canonización.....	230
2.1. Ceremonia.....	230
2.2. El grabado de Mattheo Greuter.....	233
2.2.1. El grabador.....	234
2.2.2. El teatro.....	235
2.2.3. Los santos: Isidro Labrador, Ignacio de Loyola y Francisco Javier, Teresa de Jesús y Felipe Neri.....	238
2.3. Fiestas.....	251
2.3.1. Planteamientos.....	252
2.3.2. Un recorrido político y religioso.....	253
3. Santa Teresa en la obra de Gregorio Fernández.....	258

3.1. Santa Teresa escritora.....	258
3.1.1. Iglesia del Carmen Extramuros, Valladolid.....	260
3.1.2. Convento de la Concepción, Valladolid.....	261
3.1.3. Iglesia de San Antonio, Vitoria.....	263
3.1.4. Museo Nacional de Escultura procedente del Convento de Carmelitas Calzados, Valladolid.....	264
3.1.5. Catedral de Plasencia.....	265
3.1.6. Atribuciones e imitaciones.....	267
3.2. Iglesia del convento de “La Santa”: retablo mayor y grupo de la <i>Segunda Conversión</i>	269
3.2.1. Retablo mayor.....	269
3.2.2. <i>Segunda conversión</i>	271
4. Pintura.....	274
4.1. Pedro Pablo Rubens.....	274
4.2. José de Ribera.....	277
4.3. Alonso Cano.....	278
4.4. Antonio de Pereda.....	279
4.5. Giovan Francesco Barbieri, <i>Il Guercino</i>	280
4.6. Las pinturas del claustro de Santa Maria del Morrocco.....	282
5. Otras obras.....	285
5.1. La serie de Rossi.....	285
5.2. El cáliz de Nicholas Panny.....	292
5.3. Un grabado para el Cardenal Richelieu: la Apoteosis de Santa Teresa.....	293
6. La polémica sobre el patronazgo de España.....	299
6.1. El inicio de la polémica: 1617-1618.....	300
6.2. La polémica: 1626-1630.....	301
6.3. Consecuencias para la imagen: estudio de un grabado de Francisco Heylan.....	302
6.3.1. Descripción y estudio formal.....	303
6.3.2. Iconografía: fuentes y estudio.....	305
7. Conclusiones.....	309

Capítulo V: La iconografía a mediados del siglo XVII

1. Introducción.....	315
2. <i>El Éxtasis de Santa Teresa</i> de Gianlorenzo Bernini.....	315
2.1. Planteamiento inicial.....	315
2.2. Historia de la obra y su contexto.....	316
2.3. La Capilla Cornaro.....	318
2.3.1. <i>El Éxtasis de Santa Teresa</i>	319
2.3.2. La familia Cornaro.....	322
2.4. Interpretaciones.....	324
2.5. Consecuencias iconográficas.....	326
3. La primera <i>Vita effigiata</i> romana.....	327
3.1. Datos de la obra.....	328
3.2. El texto y su relación con la imagen.....	328
3.3. Dibujantes y grabadores.....	329
3.4. Grabados y temas.....	332
3.5. Comparación con <i>Vita B. Virginis Teresiae a Iesu</i>	345
3.6. Influencias.....	346
4. Santa Teresa en la pintura italiana y española de los años centrales del Seiscientos.....	347
4.1. Pietro Novelli.....	348
4.2. Andrea Vaccaro.....	349
4.3. Francisco Zurbarán.....	351
4.4. Bartolomé Esteban Murillo.....	352
4.5. Luca Giordano.....	354
5. Conclusiones.....	355

Capítulo VI: Último tercio del siglo XVII

1. Introducción.....	359
2. Dos libros ilustrados teresianos: Roma-Lyon, 1670.....	359
2.1. Planteamientos iniciales.....	359
2.2. <i>Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù</i>	360
2.2.1. Dibujantes y grabadores.....	362
2.3. <i>La vie de la Seraphique Mère Sainte Terese de Iesus</i>	364
2.3.1. Dibujantes y grabador.....	366

2.4. Los temas representados.....	367
2.4.1. La <i>Vita effigiata</i> de 1670 respecto a la <i>Vita effigiata</i> de 1655.....	367
2.4.2. <i>Vita effigiata</i> y <i>La Vie</i>	369
2.5. Los grabados.....	370
2.6. Conclusiones.....	441
3. Santa Teresa en la pintura española de finales del XVII.....	442
3.1. Francisco Rizi.....	442
3.1.1. Pinturas en el Convento de San José, Ávila.....	442
3.1.2. Pinturas en el Convento de Alba de Tormes.....	444
3.2. Juan Martín Cabezalero.....	447
3.3. Círculo de Juan Carreño de Miranda.....	449
3.4. Vicente Berdusán.....	450
4. <i>Las representaciones de la Verdad Vestida</i>	451
4.1. Planteamiento.....	451
4.2. Los grabados.....	452
5. <i>Idea Vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa</i>	461
5.1. La obra.....	461
5.2. Fuentes literarias y gráficas.....	463
5.3. Los grabados.....	465
5.3.1. <i>Cognitione</i>	466
5.3.2. <i>Mortificationem</i>	470
5.3.3. <i>Virtutum acquisitione</i>	472
5.3.4. <i>Mentalem orationem</i>	482
5.3.5. <i>Divinam contemplationem</i>	487
6. Conclusiones.....	494

Capítulo VII: La última iconografía barroca

1. Introducción.....	499
2. La serie de Arnold van Westerhout: la más completa de las “vidas gráficas” teresianas.....	500
2.1. Planteamientos iniciales.....	500
2.2. <i>Vita effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù</i>	500
2.3. Dibujantes y grabador.....	502

2.4. Temas.....	502
2.5. Los grabados.....	504
2.6. Conclusiones.....	574
2.7. Valoración global de la saga.....	574
2.7.1. Influencia en otras obras.....	576
3. <i>Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis Zodiaco Parallela</i>	581
3.1. La obra.....	581
3.2. Grabadores.....	582
3.3. Los grabados.....	584
3.4. Conclusiones.....	603
4. Los grabados de Juan Bernabé Palomino.....	604
4.1. Presentación.....	604
4.2. El grabador.....	604
4.3. Los grabados.....	605
4.4. Conclusiones.....	619
5. Pintura.....	620
5.1. Juan García de Miranda.....	620
5.2. Sebastiano Ricci.....	622
5.3. Giovanni Battista Tiepolo.....	624
6. La escultura de Santa Teresa en la Basílica Vaticana.....	626
7. Conclusiones.....	629

PARTE II

Introducción	633
---------------------------	-----

Capítulo I: Tipos iconográficos

1. Retrato: la <i>vera effigies</i>	637
2. Escritora.....	639
2.1. Doctora.....	643
2.2. Escritora epistolar.....	646
3. En oración.....	647
4. Reformadora.....	651
5. Fundadora.....	653

5.1. Fundadora con la maqueta de una iglesia.....	653
5.2. “Andariega”.....	654
6. En la gloria.....	656
7. En éxtasis.....	657
8. Priora.....	659
9. Intercesora.....	659
10. Patrona de España.....	661

Capítulo II: Temas iconográficos

1. Infancia y adolescencia.....	665
1.1. Huida de la casa paterna.....	666
1.2. Para siempre, siempre, siempre.....	667
1.3. Construyendo ermitas y dando limosna.....	669
1.4. Pide a la Virgen que sea su madre.....	669
1.5. Recibe las enseñanzas de María Briceño.....	670
1.6. Reflexiones sobre el encuentro de Cristo y la Samaritana.....	671
2. Primeros años de vida conventual.....	672
2.1. Movida por las <i>Epístolas</i> de San Jerónimo, decide entrar en el Carmelo.....	672
2.2. Ingreso en el Monasterio de la Encarnación.....	673
2.3. Toma de hábito.....	674
2.4. Noviciado.....	675
2.5. Sanación por intercesión de San José.....	676
2.6. Toma valor ante la enfermedad con la lectura de los escritos de San Gregorio Magno.....	678
2.7. Profesión.....	678
3. Reforma del Carmelo y vida conventual.....	679
3.1. Segunda conversión.....	679
3.1.1. Conversión ante el <i>Ecce Homo</i>	680
3.1.2. Teresa lee <i>Confesiones</i> de San Agustín.....	682
3.1.3. Alcanza la paz por intercesión de María Magdalena y San Agustín.....	683
3.2. Elige a San José como protector de los Carmelitas Descalzos.....	684
3.3. La Reforma.....	685

3.3.1. Cristo muestra las dificultades de los fundadores.....	685
3.3.2. Teresa toma la primitiva Regla del Carmelo para sus fundaciones.....	687
3.3.3. Reforma masculina.....	688
3.3.4. La Virgen indica a Teresa cómo debe ser el hábito de las Carmelitas Descalzas.....	689
3.3.5. Voto de perfección.....	690
3.4. Temas de la vida conventual.....	691
3.4.1. Santa Teresa en la cocina.....	691
3.4.2. Teresa enseña a leer a Isabel de Santo Domingo.....	693
3.4.3. Cae por las escaleras empujada por un demonio.....	694
3.4.4. Reparte dones regalados por la Duquesa de Alba.....	695
3.4.5. Milagro de la harina.....	696
3.4.6. Sanación de la priora del Convento de Medina.....	697
3.4.7. Curación de Ana de la Trinidad.....	698
4. Temas relacionados con las fundaciones.....	698
4.1. Fundación del Convento de San José.....	698
4.2. Curación de Gonzalito Ovalle.....	699
4.3. Perdida en el camino, es iluminada por ángeles.....	702
4.4. En el camino de las fundaciones le piden su bendición.....	703
4.5. La fundación del Convento de Burgos.....	704
5. Temas relacionados con sus escritos.....	706
5.1. Quema el manuscrito de <i>Meditaciones sobre los Cantares</i>	706
5.2. Teresa redactando <i>Moradas del castillo interior</i>	707
5.3. Intervención angélica en sus escritos.....	708
6. Visión y éxtasis.....	709
6.1. Gracias espirituales.....	709
6.1.1. Visión de la Trinidad.....	709
6.1.2. Desposorios místicos.....	710
6.1.3. Imposición del collar y el manto.....	713
6.1.4. Coronación.....	717
6.1.5. Representaciones conjuntas de las gracias espirituales...	719
6.2. Visiones.....	722
6.2.1. Visiones de Cristo.....	722

6.2.2. Visión del Espíritu Santo.....	736
6.2.3. Contempla la Asunción y coronación de la Virgen.....	737
6.2.4. Visiones de Santos.....	738
6.3. Arrobos.....	742
6.3.1. Con ángeles.....	742
6.3.2. El Señor tiene a Teresa por amiga en el Cielo.....	744
6.3.3. La Transverberación y sus variantes.....	745
7. El pecado, la salvación y el castigo.....	757
7.1. Las tentaciones.....	757
7.2. Un sacerdote celebra la Eucaristía en pecado.....	758
7.3. Cristo encomienda a Teresa guiar a los pecadores.....	759
7.4. <i>No sientas lástima por estas heridas</i>	760
7.5. Libera del purgatorio el alma de Bernardino de Mendoza.....	761
7.6. Libera del purgatorio el alma de un sacerdote de la Compañía de Jesús.....	762
7.7. Visión de las penas del infierno.....	763
8. Temas sacramentales.....	764
8.1. Penitencia: mortificación de Teresa.....	764
8.2. Eucaristía: arrobo en presencia del Obispo de Ávila.....	765
9. Importancia de las órdenes religiosas.....	767
9.1. Teresa opone sus religiosos al ángel de la justicia divina.....	767
9.2. <i>¿Que sería del mundo si no fuese por los religiosos?</i>	768
9.3. Importancia de las órdenes mitigadas.....	769
10. Los temas del tránsito de Santa Teresa.....	769
10.1. Última comunión.....	769
10.2. Tránsito.....	771
10.3. Hechos prodigiosos tras la muerte.....	774
10.3.1. Se aparece a sus monjas en el convento de Segovia.....	774
10.3.2. Un almendro florece en el momento del tránsito de Santa Teresa.....	775
10.3.3. Incorruptibilidad del cuerpo de Teresa.....	777
10.3.4. Sanación de Francisco, un niño tullido.....	778
10.3.5. Curación de un cáncer a una carmelita.....	779
10.3.6. Curación de una apostema.....	779

10.3.7. Sana al carmelita P. Domingo para que promueva su canonización.....	779
11. Santa Teresa en los temas carmelitanos	780
11.1. Vid del Carmelo.....	781
11.2. Teresa contempla la entrega del escapulario a Simón Stock.....	783
11.3. El Privilegio Sabatino.....	784
11.4. Devoción por San Luis.....	786
11.5. La Virgen como protectora de la Orden.....	787
11.6. Fuente de Elías.....	788
11.7. Apoteosis del Carmelo y el cielo de los carmelitas.....	790
12. Asociaciones iconográficas.....	792
12.1. Visión de Santo Domingo de Guzmán.....	793
12.2. Con santos franciscanos.....	794
12.2.1. Visión de San Francisco y Santa Clara.....	795
12.2.2. San Francisco y Santa Teresa junto al Niño.....	795
12.2.3. Con San Pedro de Alcántara.....	796
12.3. Con San Juan de la Cruz.....	803
12.4. Con los santos canonizados el 12 de marzo de 1622.....	808
12.5. Con otros santos.....	809
CONCLUSIONES (ITALIANO).....	813
RESUMEN (ITALIANO).....	825
ÍNDICE (ITALIANO).....	827
BIBLIOGRAFÍA.....	837
AGRADECIMIENTOS.....	863

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

1. TEMA Y OBJETIVOS

La iconografía de Santa Teresa de Jesús, tan copiosa en número como en matices y extendida sin interrupción desde finales del siglo XVI, resulta paradójicamente desconocida. Esto se debe a su percepción simplificada a partir de dos extremos: por una parte, las obras de grandes maestros -Gregorio Fernández para el medio castellano y por extensión español, Bernini con una proyección global y atemporal- y por otra, las numerosas obras de escaso valor artístico, sometidas a rígidos y repetitivos esquemas formales. Sin embargo, una primera aproximación a la iconografía de Santa Teresa revela una serie de planteamientos y un conjunto de herramientas de trabajo que, formulados adecuadamente y utilizados con sentido crítico, suponen una perspectiva diferente acerca de la representación de la carmelita abulense. Su estudio en profundidad, adecuadamente limitado en espacio y tiempo y abordado desde la interdisciplinariedad, permite extraer conclusiones alejadas de una visión reduccionista de la iconografía teresiana y revela aspectos desconocidos de la misma.

Las posibilidades que ofrece el estudio de la iconografía de Santa Teresa de Jesús son extraordinarias. No son muchas las ocasiones en que el historiador del arte puede tomar una imagen, precisar el momento en que fue creada y bajo qué circunstancias exactas, dar sentido a los elementos simbólicos que la componen, señalar quién actuó como fuente o quién eligió las fuentes utilizadas y explicar la imagen por ellas; o determinar desde qué momento se difundió esa imagen, quién la difundió y qué infraestructuras se utilizaron para ello, así como establecer una periodización de la extensión a nivel geográfico y a nivel social de la citada imagen. Tampoco se da frecuentemente la oportunidad de fijar la evolución de aquella imagen inicial a través de otras imágenes, señalar su influencia y sus consecuencias, su permeabilidad e incluso su sustitución por otras imágenes, su capacidad de adaptación al soporte físico y la función que reviste en cada contexto. El estudio de la iconografía teresiana, permite determinar, explicar y justificar todos estos aspectos a partir de escritos de la época en que nacieron esas imágenes, que se refieren precisamente a ellas y cuya adecuada interpretación proporciona contenido a las formas que sólo en cierta medida conocemos y que pretendemos conocer más ampliamente. En definitiva, permiten conocer su significado.

Éste es el fin de todo estudio iconográfico y el fin nuestra tesis doctoral dedicado a la iconografía de Santa Teresa de Jesús.

2. ESTRUCTURA Y DELIMITACIÓN TEMPORAL Y GEOGRÁFICA

La Tesis se organiza en dos partes diferentes pero complementarias. En la primera parte realizamos un estudio diacrónico de la imagen teresiana. Responde a la necesidad de establecer, de un modo justificado y crítico, diferentes periodos en su evolución y marcar los hitos que los definieron. Es un estudio realizado a través de obras muy relevantes que cumplen varios de los siguientes criterios: aportación novedosa a la iconografía, repercusión en el ámbito del significado, repercusión formal, calidad artística y realización por un artista importante. Estos criterios son válidos per se y en su relación con los otros criterios. Cada periodo marca la primacía de unos sobre otros: en las primeras imágenes sobre Santa Teresa, importa menos la autoría; por el contrario, las obras de los grandes pintores españoles del siglo XVII apenas hacen aportaciones iconográficas pero deben incluirse por evidenciar un interés de las élites hacia un determinado aspecto de la imagen de Teresa de Ávila. Las obras escogidas permiten trazar una historia de la imagen teresiana vinculada a las mentalidades, a la espiritualidad, al devenir histórico y a la literatura y extraer conclusiones novedosas.

La segunda parte de la Tesis ofrece una clasificación de las imágenes según los diferentes tipos y temas. Cada uno de ellos está acompañado de su fuente literaria, el primer exponente que se conoce del mismo, varios ejemplos y variantes, que permiten observar las circunstancias de su origen y evolución. No se trata de un catálogo de obras, aunque hay un gran número de ejemplos de periodos y lugares diversos, sino un catálogo de tipos y temas que pretende ser un instrumento de consulta eminentemente práctico. Explica los temas mencionados en la primera parte de la Tesis y otros que por los límites temporales y geográficos no han sido incluidos en ella.

La fijación de unos márgenes espacio-temporales resulta imprescindible para la eficacia de un trabajo de estas características. La fecha que tomamos como punto de partida es el 2 de junio de 1576, día en que el lego carmelita fray Juan de la Misericordia retrató in vivo a Teresa de Jesús, es decir: escogemos el inicio mismo de su iconografía. A partir de ese punto tratamos de determinar con qué medios se difundió inicialmente la imagen de la ilustre carmelita en España y Europa y como se introdujo en la religiosidad del momento. Estudiamos los primeros tipos iconográficos y la definición de una parte

fundamental del corpus temático teresiano en los grabados de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesus* de Adriaen Collaert y Cornelis Galle. Apreciamos los cambios en el tratamiento de la imagen con la inicial sanción oficial a la santidad de Teresa de Jesús que supuso su beatificación por el Papa Pablo V en 1614 y la generalización de la devoción propiciada por las fiestas en su honor. A continuación, estudiamos la canonización de Teresa de Jesús y sus consecuencias tanto en la imagen, más dirigida y oficial, como en la sociedad, con la declaración de la carmelita como copatrona de España. Empezamos a advertir entonces el cambio de centro suministrador de nuevas iconografías, de Amberes y Bruselas a Roma, que cristalizó a mediados del siglo XVII. Se advierte entonces un cambio importante en la iconografía teresiana, que experimenta una renovación formal cuyo mayor exponente es Bernini, y un notable incremento en el número de temas tratados. Las tres últimas décadas de siglo supusieron la conformación del *corpus* iconográfico teresiano definitivo, al que se añadirían posteriormente muy pocos temas, y la convivencia entre ese aspecto divulgador y la consideración de la imagen teresiana bajo una óptica emblemático-alegórica en la que se destaca el misticismo, naturalmente restringida al ámbito carmelitano. Finalmente, tratamos la primera mitad del siglo XVIII, que fue en muchos aspectos un momento renovador, ya que se reflexionó y se profundizó de un modo singular en el significado de las más importantes facetas de Santa Teresa de Jesús. A partir de ese momento, la iconografía teresiana se volvió muy repetitiva y sus manifestaciones, por lo general, carentes de relevancia artística. Es un periodo de decadencia en la iconografía teresiana, inserta en un fenómeno más amplio de decadencia de la imagen religiosa. Por este motivo, marcamos como fecha límite para nuestro estudio la década de 1750. Cabe sólo una excepción: para no dejar incompleto el catálogo de tipos y temas, incluimos en éste algunas obras de la segunda mitad del siglo XVIII y de los siglos XIX, XX y XXI. De este modo podremos apreciar la evolución completa de los temas surgidos en el periodo que comprende nuestra Tesis y la inclusión de algunos nuevos temas posteriores.

La elección del ámbito geográfico resultó menos complicada: se tenía que tratar de un espacio asumible en los términos que señalamos -ya que priorizamos la calidad con respecto a la cantidad- pero al mismo tiempo suficiente para la comprensión de la iconografía teresiana en su conjunto. Por este motivo escogimos el ámbito europeo, en el que destacan sin duda España, Italia y Bélgica por ser respectivamente patria de Santa Teresa, cabeza de una Iglesia que vio en la carmelita un adalid de la Contrarreforma y uno de los grandes centros de producción y difusión del grabado. Como en la cuestión

de los límites temporales, también haremos mención a obras que se encuentran en el continente americano, siempre con el objetivo de una mejor comprensión y explicación del fenómeno de la iconografía teresiana.

Insistimos en que no es nuestro propósito hacer un catálogo universal de imágenes sino estudiarlas de manera profunda, razonada y contextualizada, en definitiva: de una manera crítica. Por este motivo, complementamos esta historia de la imagen teresiana con un exhaustivo catálogo de temas que permita una primera aproximación a casi cualquier obra.

Otro de los aspectos que merecen una consideración previa es la desigual presencia de la imagen de Teresa de Jesús en las diferentes artes. El grabado es sin duda la manifestación más importante: la gran mayoría de los temas surgen en estampas, en concreto en las conocidas como “vidas gráficas”, que constituyen un género particular en la iconografía teresiana. Son repertorios muy amplios, cuyas inscripciones además añaden información muy relevante para el estudio de la consideración de un tipo o tema en un momento preciso. Sus posibilidades de reproducción y su fácil transporte facilitaron la introducción de la imagen en todo tipo de ámbitos y difundieron iconografías propias o tomadas de otras obras.

La pintura es también muy importante. Sus aportaciones, más que en el campo del contenido, se dieron en el ámbito estilístico, ya que la imagen teresiana participó en las diferentes corrientes pictóricas europeas en mayor medida que en el grabado, sobre todo en Italia. En cuanto a la escultura, su mayor virtud es también su mayor limitación: la concreción que exige plasma de manera muy eficaz los contenidos que se quieren transmitir pero limita el número de tipos y temas que se podían representar o que interesaba representar. En el transcurso de la tesis, profundizamos sobre estas observaciones.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estudio de la iconografía de Santa Teresa de Jesús no ha sido indiferente al interés de la investigación pero ha tenido un desarrollo limitado.

El estudio más completo hasta el momento es el realizado por Laura Gutiérrez Rueda, publicado en 1964 bajo el título *Ensayo de iconografía teresiana*. Consistía en una narración de la vida teresiana a través de las imágenes. Su gran aportación fue la sistematización de la iconografía teresiana en base a sus temas más representativos,

aunque no contempló la clasificación de los tipos iconográficos. La autora cifró el valor de su estudio en casi enumerativo y lo consideró como una iniciación a la iconografía de Santa Teresa, invitando a su continuación por otros investigadores¹.

El resto de aportaciones se ha centrado en aspectos concretos de la iconografía teresiana: obras de especial relevancia, ciertos temas y tipos iconográficos o su existencia en un ámbito geográfico específico. Estos estudios han sido plasmados en diferentes publicaciones, desde artículos en revistas científicas hasta catálogos de exposiciones. Destacamos los más relevantes

José María de la Cruz, en “Santa Teresa ante la pintura española”, publicado en 1951 en la revista *Monte Carmelo*, proporcionó fundamentalmente un listado de más de un centenar de ejemplos de representaciones pictóricas, desde el primer retrato de Santa Teresa hasta el siglo XX, con breve comentario de algunas obras. En “Iconografía teresiana”, artículo publicado en *Goya* en 1963, Enrique Pardo Canalís, realizó un interesante recorrido por obras que representan a Santa Teresa de Jesús pero restringido al Museo de la Fundación Lázaro Galdiano.

Cabe destacar la perspectiva del carmelita belga Jean de la Croix a partir de dos artículos. En primer lugar y ocupándose del retrato de Teresa de Jesús -“Propos d’iconographie carmélitaine: le visage de Sainte Thérèse d’Avila”, de 1962- en segundo lugar, el imprescindible, “L’iconographie de Thérèse de Jesus, docteur de l’église”, de 1970. Este último, se centró en el significado de la presencia del Espíritu Santo en las representaciones de la abulense pero también realizó un repaso global a los inicios de la iconografía teresiana.

Juan Bosco de Jesús dedicó en 2012 un artículo a las series de grabados teresiana que se ha convertido en un clásico: “Las vidas gráficas de Santa Teresa en el grabado barroco”. Vittorio Casale publicó un magnífico estudio sobre algunas series de grabados: “Lazzaro Baldi e Ciro Ferri *agiografi* di santa Teresa d’Avila” en *Culto dei Santi, Istituzioni e classi social in età preindustriale*. Tomás Álvarez también dedicó varios artículos sobre grabados teresianos en la revista *Monte Carmelo*: “Santa Teresa en dos grabados históricos” y “Una síntesis de teología espiritual en iconografía teresiana: siglo XVII”, *Monte Carmelo*, ambos en 2006.

En cuanto a estudios que presentan la iconografía teresiana en asociación con otros santos, debemos destacar las aportaciones de Salvador Andrés Ordax en un artículo y

¹ GUTIÉRREZ RUEDA, L., “Ensayo de iconografía teresiana”, *Revista de Espiritualidad*, nº 90 (1964), p. 4.

formando parte de un libro: “Iconografía teresiano-alcantarina”, publicado en el *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* de la Universidad de Valladolid en 1982 y *Arte e iconografía de San Pedro de Alcántara*, de 2002, que desvelan las asociaciones iconográficas entre Santa Teresa y San Pedro de Alcántara. En este sentido, también son interesantes, esta vez con respecto a Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, dos publicaciones de Fernando Moreno Cuadro: *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano del Teresianum de Roma* y *Grabados andaluces de San Juan de la Cruz: bibliografía sanjuanista de los siglos XVII-XVIII.*, ambas de 1991. Del mismo autor son varios artículos publicados en los últimos años: “En torno a las fuentes iconográficas de Tiepolo para la Visión teresiana de Budapest”, publicado en *Archivo Español de Arte* en 2009; “El Zodíaco Teresiano de los Klauber”, en el número de *Boletín de Arte* correspondiente a 2010; “La serie de la Transverberación de Santa Teresa con las dos Trinidades derivada de Wierix. Acerca de una pintura de Francisco Rizi”, publicado en *Goya* en 2012.

Por otra parte, se han realizado estudios referentes a la iconografía teresiana en un ámbito geográfico determinado. Ricardo Fernández Gracia es autor, junto con Pedro Echeverría Goñi, de “Notas para un estudio iconográfico de Santa Teresa en Navarra”, de 1982, y la más reciente *Estampa, Contrarreforma y Carmelo teresiano. La colección de grabados de las Carmelitas Descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia*, de 2003.

Otros autores han realizado aportaciones interesantes dentro de estudios más generales sobre iconografía o sobre arte carmelitano, entre ellos destacamos a Louis Réau, Émile Mâle, Cécile Emond, Joseph Chorpenning, Christopher C. Wilson, Juan José Martín González y Jesús Urrea.

4. FUENTES DE LA ICONOGRAFÍA TERESIANA

Las amplias posibilidades que ofrece el estudio de la iconografía de Santa Teresa de Jesús, radica en buena medida en la calidad de las fuentes utilizadas en la concepción de las imágenes. La principal son los escritos de la propia carmelita, principalmente *Vida*, *Fundaciones* y, aunque en menor medida, *Las Moradas del Castillo Interior*, *Camino de Perfección*, *Cuentas de Conciencia* y *Meditaciones sobre los Cantares*. Son fuentes óptimas, que proporcionan datos muy valiosos acerca de acontecimientos de la

vida y vivencias espirituales, entre las que destacan los arrobos místicos y visiones espirituales.

Aunque señalamos la importancia de cada fuente en los periodos en que se puede dividir la iconografía teresiana y en cada obra concreta, podemos apuntar algunos datos acerca de la génesis de las dos obras más relevantes. *Vida* es la obra de la que se ha nutrido fundamentalmente la iconografía teresiana. Teresa de Jesús emprendió su redacción en el año 1561 por mandato de su confesor, el P. Pedro Ibáñez. El texto definitivo es de 1565, después de haber estructurado la obra en capítulos numerados e intitulados por ella misma². Teresa de Jesús escribió *Fundaciones* por orden del P. Jerónimo de Ripalda, su confesor en Salamanca desde 1573. Relató las fundaciones realizadas hasta ese momento y, posteriormente, completaría la obra³.

Son también importantes las primeras hagiografías de Santa Teresa, aunque en diferente medida: la más útil sin duda es *Vida de la Madre Teresa de Jesús*, de 1590, obra del sacerdote jesuita Francisco de Ribera. Es seguido muy de cerca por fray Juan de Jesús María en *Compendium Vitae B. V. Teresiae a Iesu*, de 1609, que apenas aporta novedades. Fray Diego de Yepes, que había confesado a Teresa de Jesús, publicó *Vida, virtudes y milagros de la Bienaventurada Virgen Teresa de Jesús* en 1606, aunque se da por probado que la obra fue escrita por el P. Tomás de Jesús.

Las noticias relativas a otros aspectos de la vida y muerte de Teresa de Jesús, se pueden encontrar en las obras del P. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios: *Peregrinación de Anastasio*, una suerte de autobiografía terminada en 1607, y *Escolias a la vida Santa Teresa compuesta por el Padre Ribera*, de 1591, anotaciones a la hagiografía teresiana del P. Francisco de Ribera. Además, contamos con la información aportada por la Madre María de San José en *Libro de Recreaciones*, de 1585.

Los *Procesos de Beatificación y Canonización* son también ricos en noticias, muchas de ellas anecdóticas, sobre la vida de Teresa. Aunque no tuvieron una influencia directa son un instrumento útil para el historiador. Comenzaron en 1591, tan sólo nueve años después de la muerte de la Madre Teresa, por petición del obispo de Salamanca a la Santa Sede. Aquel primer proceso informativo sólo cubrió la diócesis de Salamanca, pero en 1595, a instancias de Felipe II, el Nuncio Camilo Caetano abrió un nuevo proceso informativo que tuvo como inicio Ávila y continuó por otras quince diócesis.

² Nota del editor en TERESA DE JESÚS, Obras Completas, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, p. 33.

³ *Id.*, p. 671.

En 1604 la Congregación de Ritos encomendó a los obispos de Ávila y Salamanca, que abrieran el proceso remisorial *in genere*. Éste fue muy breve, pues el rótulo tan sólo constaba de cuatro preguntas. Tras su aprobación a comienzos de 1607, la Congregación de Ritos ordenó la realización del proceso remisorial *in specie*. En este caso el rótulo se componía de 117 cuestiones acerca de la vida y santidad de Teresa de Jesús, aunque los testigos, más numerosos que en los procesos anteriores en número y condición, no debían responder todas⁴.

Las *Actae Sanctorum* no influyeron, sin embargo, en la iconografía teresiana. La entrada sobre Santa Teresa fue publicada por primera vez a mediados del siglo XIX⁵, así que en realidad fue la iconografía la que determinó el texto del Acta de Teresa de Jesús, que recogió leyendas de representación tardía como la aparición del Niño Jesús o la inclusión del atributo del bonete doctoral, sólo presente en la iconografía desde finales del siglo XVII.

⁴ Los Procesos fueron publicados en SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación y Canonización de Santa Teresa de Jesús*, Burgos, El Monte Carmelo, 1935.

⁵ PETERSON, R. T., *The Art of Ecstasy. Saint Teresa, Bernini and Crashaw*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970, p. 142.

PARTE I



CAPÍTULO I:

EL PRIMER RETRATO Y SU DIFUSIÓN, PUNTO DE PARTIDA DE LA ICONOGRAFÍA TERESIANA

CAPÍTULO I: EL PRIMER RETRATO Y SU DIFUSIÓN, LA *VERA EFFIGIES* DE LA ICONOGRAFÍA TERESIANA

1. INTRODUCCIÓN

La imagen de Santa Teresa de Jesús tuvo un punto de partida preciso: el retrato que fray Juan de la Miseria pintó en el Convento de San José de Sevilla a principios de junio del año 1576. Aunque se trataba de una obra de calidad tan sólo mediana que recreaba los rasgos de la carmelita abulense, era una obra de gran valor: era un retrato realizado *in vivo* que se constituía, por tanto, en la *vera effigies* de Teresa de Jesús. Partiendo de una aproximación a la vida de Teresa de Jesús, en este primer capítulo, planteamos y explicamos de modo exhaustivo dos cuestiones de base para la iconografía teresiana: en primer lugar, el origen de la imagen teresiana, las circunstancias que lo rodearon, el pintor que lo ejecutó, las motivaciones y su valor; en segundo lugar, la difusión de este retrato a través de la pintura y el grabado, sus impulsores y las infraestructuras que se utilizaron, con el objetivo de determinar su extensión geográfica y su presencia en los diferentes estratos sociales. La reflexión sobre estos aspectos es esencial para comprender el desarrollo posterior de la imagen teresiana.

2. UNA BIOGRAFÍA DE TERESA DE JESÚS

Teresa de Ahumada nació en Ávila el 28 de marzo de 1515. Su padre se llamaba Alonso Sánchez de Cepeda, era un hidalgo toledano de origen judeoconverso⁶ casado en segundas nupcias con Beatriz de Ahumada, madre de Teresa⁷. Fue bautizada en la iglesia de San Juan en Ávila⁸. Fueron doce hermanos, tres mujeres y nueve varones⁹. Su infancia transcurrió en un ambiente piadoso. Era muy aficionada a la lectura de vidas de santos y a los siete años huyó de casa con su hermano Rodrigo en busca de

⁶ EGIDO, T., “Tratamiento historiográfico de Santa Teresa”, en EGIDO, T., *Perfil histórico de Santa Teresa*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1981, pp. 23-26.

⁷ Su primera esposa fue Catalina del Peso, con la que tuvo dos hijos -María de Cepeda y Juan Vázquez de Cepeda- y que murió apenas dos años después de la boda. EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS y STEGGINK, O., *Tiempo y vida de Santa Teresa*, Madrid, Editorial Católica, 1977, p. 9.

⁸ *Id.*, p. 25.

⁹ *Vida* 1, 4. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 34.

martirio¹⁰. Fueron encontrados por su tío Francisco Álvarez de Cepeda, que los devolvió a casa¹¹. Junto con otros niños, jugaba a ser ermitaña¹².

En noviembre de 1528 murió su madre¹³ y, ante las desaconsejables compañías que empezó a frecuentar, en 1531 su padre decidió confiar su educación a las monjas agustinas de Santa María de Gracia¹⁴. Allí, bajo la influencia y enseñanzas de Doña María de Briceño, “comenzó mi alma a tornarse a acostumbrar en el bien de mi primera edad”¹⁵. A finales de 1532 cayó enferma y dejó Santa María de Gracia para recuperarse en casa de su hermana María¹⁶ en Castellanos de la Cañada¹⁷. Durante esta época, leyendo una serie de libros piadosos prestados por un tío paterno, se determinó su vocación¹⁸. Ante las repetidas negativas de su padre a que tomase el hábito y, una vez haber persuadido a un hermano a que también entrase en religión, decidió huir de casa en la madrugada del 2 de noviembre de 1535¹⁹. Teresa ingresó en el Monasterio de Carmelitas de la Encarnación de Ávila, donde tenía a su amiga Juana Suárez²⁰. Un año después tomó el hábito²¹.

Poco después de su profesión, enfermó²². En otoño de 1638, salió del convento con Juana Suárez camino del pueblo de Becedas, pues su padre quiso que la tratase una conocida curandera²³. Las durísimas purgas la dejaron muy débil. En julio del año siguiente volvió a Ávila. La noche del 15 de agosto de 1639 cayó en coma²⁴. La dieron por muerta durante cuatro días, al cabo de los cuales despertó pidiendo confesión y comunión. La llevaron al Monasterio de la Encarnación de nuevo, tardó más de tres años en recobrar completamente la salud, curación que atribuyó a San José²⁵.

En Pentecostés de 1556, cuando contaba con 41 años de edad, experimentó ante la imagen de un “Cristo muy llagado” una segunda y definitiva conversión²⁶. Por esta época se comenzó a confesar con el jesuita Diego de Cetina y conoció al futuro santo

¹⁰ *Vida* 1, 5. *Id.*, p. 35.

¹¹ RIBERA, F. de, *Vida de la Madre Teresa de Jesús*, Salamanca, Pedro Lasso, 1590, p. 53.

¹² *Vida* 1, 5-6. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 35.

¹³ *Vida* 1, 7. *Ibid.*

¹⁴ *Vida* 2. *Id.*, pp. 36-38.

¹⁵ *Vida* 2, 9. *Id.*, p. 38.

¹⁶ *Vida* 3, 2-3. *Id.*, p. 39.

¹⁷ Nota del Editor en *Ibid.*

¹⁸ *Vida* 3, 4-7. *Id.*, p. 40.

¹⁹ *Vida* 4, 1. *Id.*, p. 41.

²⁰ Nota del Editor en *Ibid.*

²¹ EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS y STEGGINK, O., *ob. cit.*, p. 68.

²² *Vida* 5, 1. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 44.

²³ EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS y STEGGINK, O., *ob. cit.*, p. 107.

²⁴ *Vida* 5, 9. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 48.

²⁵ *Vida* 6. *Id.*, p. 49-52.

²⁶ *Vida* 9, 1. *Id.*, pp. 63-64.

Francisco de Borja, que pasó en Ávila tres meses²⁷. Poco después, se hizo cargo de su dirección espiritual el P. Baltasar Álvarez, que sugirió que sus visiones y raptos eran obra del demonio²⁸.

En agosto de 1560 llegó a Ávila fray Pedro de Alcántara²⁹, que con respecto a sus visiones comentó “si no era la fe, cosa más verdadera no podía haber ni que tanto pudiese creer”³⁰. Un mes después, reunida en su celda con otras monjas, trató de llevar a cabo una nueva fundación al estilo de las del futuro santo franciscano. Entendiendo tras una comunión que Cristo deseaba tal fundación, lo comunicó a su confesor, que lo comentó al provincial, letrados y consejeros³¹. Comenzaron a circular rumores por Ávila. Teresa de Jesús hizo ir a Ávila a su hermana Juana con su marido Juan de Ovalle e hijos, para que comprasen una casa, se acomodasen en ella como si fuera su residencia y tal casa se aderezase como convento³². En 1561 acudió a Toledo para consolar a Doña Luisa de la Cerda por el fallecimiento de su esposo³³. Allí, por mandato del confesor, P. García de Toledo, comenzó a escribir *Vida*, que terminó en junio de 1562. Regresó a Ávila a finales de junio de 1562, la misma noche que llegó despacho para la nueva fundación³⁴. En aquellos momentos también estaban en Ávila su obispo, Don Álvaro de Mendoza, y fray Pedro de Alcántara³⁵.

En la madrugada del 24 de agosto de 1562, Teresa de Jesús fundó el nuevo convento, dedicado a San José³⁶, con dos monjas de la encarnación y cuatro postulantes. Se organizó un gran revuelo en la ciudad. Una vez aplacado, vivió cinco años tranquilos, en los que redactó *Camino de Perfección* y *Meditaciones sobre los Cantares*.

A comienzos de 1567, a fray Juan Bautista de Rubeo, general de la Orden del Carmen, llegó a Ávila³⁷, le gustó el modo de vida del pequeño convento y otorgó dos licencias para nuevas fundaciones con monjas de la Encarnación así como licencia para un convento de frailes³⁸. El 15 de agosto de ese mismo año, Teresa de Jesús fundó el

²⁷ EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS y STEGGINK, O., *ob. cit.*, pp. 154-157.

²⁸ *Id.*, pp. 165-167.

²⁹ *Id.*, p. 177.

³⁰ *Vida* 30, 5. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 159.

³¹ EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS y STEGGINK, O., *ob. cit.*, pp. 193-194.

³² *Id.*, pp. 195-197.

³³ *Vida* 34. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 184-190.

³⁴ *Vida* 36, 1. *Id.*, pp. 194-195.

³⁵ EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS y STEGGINK, O., *ob. cit.*, p. 213.

³⁶ *Vida* 36, 5. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 195-196.

³⁷ EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS y STEGGINK, O., *ob. cit.*, p. 324.

³⁸ *Id.*, pp. 325-328.

Convento de San José de Medina del Campo³⁹. Mientras, ganó dos frailes para la reforma masculina: fray Antonio de Heredia y fray Juan de Santo Matía, que cambiaría su nombre por el de Juan de la Cruz. De allí, a instancias de Doña Luisa de la Cerda, fundó el convento de Malagón⁴⁰. Urgía fundar el convento de Valladolid pero pasando por Ávila le ofrecieron unas casas en Duruelo para el primer convento de frailes carmelitas descalzos. El 15 de agosto de 1568 se consagró el Convento de la Concepción de Nuestra Señora del Carmen de Valladolid⁴¹, aunque pronto tuvieron que cambiar de casa ante la insalubridad del convento. En febrero de 1569 partió para Toledo, deteniéndose en Duruelo, donde ya se encontraban los primeros descalzos⁴². El 14 de mayo de 1569 fundó con grandes dificultades el Convento de San José de Toledo⁴³. Poco después, recibió una petición de la Princesa de Éboli para que fundase en su villa de Pastrana. Pasó diez días en Madrid, donde Doña Leonor de Mascarenhas le presentó a dos italianos, Ambrosio Mariano Azzaro y Juan Narducci -que en 1576 realizaría un retrato de Teresa de Jesús- a los que Ruy Gómez había ofrecido la ermita de San Pedro en Pastrana. Los ganó para su reforma. Inauguró el convento femenino el 23 de junio de 1569, convento que se abandonó en abril de 1574 ante imposible convivencia con Ana de Mendoza⁴⁴, y el masculino el 10 de julio⁴⁵. El Día de Todos los Santos de 1570 fundó el Convento de San José de Salamanca⁴⁶, desde donde partió para fundar en Convento de Nuestra Señora de la Anunciación de Alba de Tormes, 25 de enero de 1571⁴⁷.

El día de San José de 1574 fundó el Convento de Segovia⁴⁸. Ese mismo año comenzó a redactar *Fundaciones* y emprendió un largo y accidentado viaje a Beas, Jaén, por petición de la familia Sandoval. El 24 de febrero de 1575 tomaron posesión del Convento de Beas⁴⁹. Allí conoció en persona al P. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, entonces Visitador Apostólico de la Orden del Carmen en Andalucía, que la instó a que fundase en Sevilla. Ésta fue una de las fundaciones más difíciles, por los

³⁹ *Fundaciones* 3. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 680-685.

⁴⁰ *Fundaciones* 9. *Id.*, pp. 705-706.

⁴¹ *Fundaciones* 10. *Id.*, pp. 707-711.

⁴² *Fundaciones* 13-14. *Id.*, pp. 717-723.

⁴³ *Fundaciones* 15-16. *Id.*, pp. 723-730.

⁴⁴ Ingresó en el convento al día siguiente de enviudar, el 29 de julio de 1573. Nota del Editor en *Id.*, p. 734.

⁴⁵ *Fundaciones* 17. *Id.*, pp. 730-734.

⁴⁶ *Fundaciones* 18-19. *Id.*, pp. 734-742.

⁴⁷ *Fundaciones* 20. *Id.*, pp. 742-743.

⁴⁸ *Fundaciones* 21. *Id.*, pp. 746-749.

⁴⁹ *Fundaciones* 22. *Id.*, pp. 749-755.

problemas para obtener licencia del obispo Don Cristóbal de Rojas y Sandoval y las pesquisas del Tribunal de la Inquisición. Quedó fundada el 3 de junio de 1576⁵⁰, un día antes, fray Juan de la Miseria -aquel ermitaño llamado Juan Narducci- la retrató. El 1 de enero de aquel año habían fundado en su nombre el Convento de Caravaca, Murcia⁵¹. Su siguiente parada fue en Toledo, donde permaneció algunos meses. Allí prosiguió redactando *Fundaciones* y empezó a escribir *Visita de Descalzas y Las Moradas del Castillo Interior*, su mejor obra. Luego regresó a Ávila. Aquellos momentos fueron los más duros de las persecuciones a los Descalzos, pues el Nuncio Segá había decidido acabar con ellos: el P. Gracián fue encarcelado, fray Juan de la Cruz estaba desaparecido, los descalzos comisionados a Roma a defender su causa claudicaron, las monjas de la Encarnación fueron amenazadas de excomunión. En 1579, cuando todo estaba más tranquilo, Teresa de Jesús recorrió sus conventos de Medina del Campo, Valladolid, Alba, Salamanca, Toledo y Malagón. El 21 de febrero de 1580, fundó el Convento de Villanueva de la Jara⁵². En marzo de aquel año enfermó gravemente en Toledo pero apenas se recuperó empezó a tratar la fundación de Madrid⁵³. A mediados de año, se expidió el breve de separación de los descalzos. El 29 de diciembre de 1580, fundó el Convento de San José de Palencia⁵⁴.

El tres de junio de 1581 fundó el Monasterio de la Santísima Trinidad en Soria por petición del Obispo de Osma, Don Alonso de Velázquez⁵⁵. Dos meses después regresaba a Ávila. En noviembre de aquel año, fray Juan de la Cruz llegó a Ávila para llevarse consigo a Teresa de Jesús y fundar en Granada, pero el P. Gracián, en aquellos momentos Provincial, prefería que fundase en Burgos. Fue la última vez que fray Juan y la Madre Teresa se vieron. El Convento de Granada fue fundado el 20 de enero de 1582 por Ana de Jesús en nombre de Teresa de Jesús⁵⁶. La Madre Ana añadió en la primera edición de *Fundaciones*, en Bruselas en 1610, el capítulo dedicado a la fundación del convento granadino. El 19 de abril se celebró la fundación del Monasterio de Santa Ana en Burgos⁵⁷. En julio emprendió su regreso a Ávila, pasando por los conventos de Palencia, Valladolid y Medina, donde fray Antonio de Jesús, vicario provincial, le

⁵⁰ *Fundaciones* 23-27. *Id.*, pp. 755-771.

⁵¹ *Fundaciones* 27. *Id.*, pp. 771-776.

⁵² *Fundaciones* 28. *Id.*, pp. 777-789.

⁵³ El Convento de Santa Ana de Madrid se fundaría en 1586. ANA DE JESÚS, *Escritos y documentos* (Ed. de Antonio Fortes y Restituto Palmero), Burgos, Monte Carmelo, 1996, p. 123.

⁵⁴ *Fundaciones* 29. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 789-797.

⁵⁵ *Fundaciones* 30. *Id.*, pp. 797-800.

⁵⁶ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 18.

⁵⁷ *Fundaciones* 31. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 801-815.

ordenó ir a Alba, a petición de la Duquesa, porque su nuera iba a dar a luz y querían consolarse con la presencia de Teresa⁵⁸. Entró el día 20 de septiembre en Alba, un día después del nacimiento prematuro. Esa misma noche, la Madre tuvo una gran hemorragia. El 2 de octubre pidió confesión, al día siguiente el Viático y recibió la unción de los enfermos. El día 4 lo pasó en oración y murió a las nueve de la noche en brazos de Ana de San Bartolomé⁵⁹.

3. EL PRIMER RETRATO

El 2 de junio de 1576, fray Juan de la Miseria retrató *in vivo* a la Madre Teresa de Jesús. Se encontraban en el Convento de San José de Sevilla, ciudad a la que la reformadora de la Orden del Carmen había llegado un año antes con el propósito de fundar el segundo⁶⁰ convento de Carmelitas Descalzas en Andalucía. La dilatada permanencia de Teresa de Jesús en la ciudad se debía a las dificultades que habían surgido: acogida sólo templada por parte de los sevillanos, inicial negativa del Arzobispo Don Cristóbal de Rojas a conceder licencia para fundar, insalubridad del convento de la Calle de las Armas⁶¹ y las acusaciones de alumbradismo ante la Inquisición en diciembre de 1575⁶². Aseguraba la propia Teresa de Jesús: “dejada la primera fundación de Ávila -que aquí no hay comparación- ninguna me ha costado como ésta”⁶³.

Los primeros días de junio de 1576, se dispusieron a festejar solemnemente el traslado del Convento de San José a unas casas de la Calle de la Pajería⁶⁴ que Lorenzo de Cepeda, hermano de la Madre Teresa que había hecho fortuna en América, había comprado para las Carmelitas⁶⁵. Las celebraciones tuvieron lugar el domingo tres de junio y al día siguiente, Teresa de Jesús dejó Sevilla⁶⁶.

⁵⁸ EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS y STEGGINK, O., *ob. cit.*, p. 968.

⁵⁹ *Id.*, pp. 981-987.

⁶⁰ El primero había sido el Convento en Beas de Segura, Jaén. *Fundaciones*, 22. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 749.

⁶¹ CANO NAVAS, M. L., *El convento de San José del Carmen de Sevilla. Estudio histórico-artístico*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1984, p. 19.

⁶² MARÍA DE SAN JOSÉ, *Escritos espirituales*, Roma, Postulación General de la Orden Carmelita Descalza, 1979, pp. 16-17.

⁶³ *Fundaciones* 26. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 767.

⁶⁴ No fue el destino definitivo: en 1586, las Madres se trasladaron al convento del barrio de Santa Cruz en el que aún permanecen. CANO NAVAS, M. L., *ob. cit.*, p. 26.

⁶⁵ *Fundaciones* 25. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 764.

⁶⁶ *Fundaciones* 26. *Id.*, p. 767.

El P. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios⁶⁷, Visitador Apostólico de la Orden del Carmen en Andalucía⁶⁸, había desempeñado un papel fundamental en el establecimiento de las Carmelitas Descalzas en Sevilla⁶⁹ y suya fue la iniciativa de retratar a la Madre Teresa de Jesús. Además, en dos escritos -*Peregrinación de Anastasio* y, de modo más completo, en *Escolias a la Vida de Santa Teresa compuesta por el Padre Ribera*- describió las circunstancias en que se pintó el retrato, los motivos del mismo, su fin e incluso algunas anécdotas.

El 2 de junio, víspera de los festejos, “acaeció que pintaba dentro del claustro fray Juan de la Miseria”⁷⁰. Se trataba de aprovechar la ocasión de contar con un carmelita descalzo que poseía algunas habilidades como pintor y se encontraba allí aderezando el convento para la ocasión y realizando algunas pinturas en la iglesia⁷¹: “porque entraba allá dentro en el monasterio a pintar, venía bien que él la retratase”⁷².

El P. Gracián dispuso que Teresa de Jesús fuese retratada bajo la excusa de proporcionarle una mortificación:

“como yo quería tanto a la Santa Madre y sabía que en ninguna cosa le daba mayor gusto que mortificarla en cosas que la escociese de veras, andaba estudiando estas mortificaciones, cuidadoso que fuesen con tal artificio que no derogasen a su gravedad, salud y espíritu. Y así, me deparó Dios, estando en Sevilla, una mortificación que - después de la confesión general que la mandé hacer- fue de las que más sintió, que fue mandarla retratar”⁷³.

El hecho de ser retratado poseía una serie de connotaciones que no eran ajenas a las intenciones del P. Gracián y que eran el motivo de mortificación para Teresa de Jesús

“tratar de hacer caso de su persona, como se hace de los que se retratan, que parece que es señal de que quede memoria de ellos en el mundo, o hablar en su nobleza de linaje, era lo que [Teresa de Jesús] más sentía”⁷⁴.

⁶⁷ Ver Anexo: Biografías.

⁶⁸ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Peregrinación de Anastasio* (Ed. Juan Luis Astigarraga), Roma, *Teresianum*, 2001, p. 17.

⁶⁹ *Fundaciones* 24. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*

⁷⁰ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Peregrinación de Anastasio...*, p. 245.

⁷¹ CANO NAVAS, M. L., *ob. cit.*, p. 25.

⁷² JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Escolias a la vida de Santa Teresa compuesta por el Padre Ribera*, Roma, Instituto Histórico Teresiano, 1982, p. 324.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

Estas connotaciones también constituían la razón por la que las religiosas del convento de San José pedían un retrato de su fundadora:

“consintió que la retratasen vencida de las lágrimas de las hermanas de Sevilla, a quien mucho había resistido, pareciéndole ser inhumanidad dejarlas desconsoladas, de quien por causa de volverse a Castilla se apartaba con mucho sentimiento y ternura”⁷⁵

Gracián narró cómo se había desarrollado la apresurada sesión de pintura, en la que la que destacó la paciencia de Teresa de Jesús ante el modo de trabajar, no exento de cierta torpeza, de fray Juan:

“pues teniendo aparejadas sus colores y su lienzo, la llamó. Y él tenía obediencia de que lo hiciese lo mejor que supiese, y ella que le obedeciese. Y así, sin mirar más primores, la mandaba poner el rostro en el semblante que quería, riñendo con ella si tantico se reía o meneaba el rostro. Otra vez, no contentándose, tomábale él mismo la cara con sus manos y volvíala a la luz que le daba más gusto. Toda esta mortificación sufría la Madre con mucha paciencia, sufriendo mucho tiempo el estar sin menear la cabeza con las incomodidades que el otro tenía por comodidades para su pintura. (...) Cuán poco miraría él en las descomodidades de la Madre a trueque de hacer su retrato al natural como la obediencia le había mandado”⁷⁶.

Jerónimo Gracián opinó sobre la verosimilitud de éste y otros retratos, que se harían copiando el de fray Juan de la Miseria algunos años más tarde, con respecto a la retratada y el comentario de la Madre Teresa sobre la pintura:

“y con todo esto, aunque salió razonable, no representa la gracia y donaire que tenía la Santa Madre en su rostro, que aún los muy grandes pintores no la aciertan a retratar en todos los rostros, aunque saquen muy al vivo las facciones. Y así dijo la Santa Madre después que miró al retrato: “Dios te lo perdone, fray Juan, que me has hecho padecer aquí lo que Dios sabe, y al cabo me has pintado fea y legañosa”⁷⁷.

⁷⁵ MARÍA DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, p. 189.

⁷⁶ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Escolias a la vida de Santa Teresa...*, p. 324.

⁷⁷ *Ibid.*

El P. Gracián concluyó destacando de nuevo la razón que le había llevado a retratar a Teresa de Jesús y la modestia de ésta: “no piense alguno que hacer retratar a la santa Madre llevó rastro de vanidad, sino que todo comenzó de mortificación”⁷⁸.

3.1. EL PINTOR

3.1.1. Datos biográficos

Fray Juan de la Miseria nació como Juan Narducci en 1526⁷⁹, en la zona de los Abruzzos, Reino de Nápoles⁸⁰. Era hijo de un cardador. Siendo joven recibió alguna formación como pintor o escultor⁸¹. Profesó en el convento franciscano de Fontecolombo, que abandonó para peregrinar a Santiago de Compostela. De vuelta, a punto de embarcarse en Barcelona, decidió permanecer en España e iniciar una vida eremítica. La búsqueda de un lugar adecuado para ello, le llevó a Burgos, Villanueva de los Ajos, Sahagún, Palencia, Jaén y Córdoba⁸². En algunos de estos lugares labró tallas y pintó imágenes que fueron objeto de devoción. En Córdoba supo de la existencia del Desierto de Tardón, cuya vida rígida al margen del siglo parecía adecuarse a sus propósitos. Allí coincidió con un compañero de juventud, Ambrosio Mariano Azzaro. Éste era originario de Bitonto, también en Nápoles, de cuya vida se conocen pocos datos ciertos: sirvió a la Reina de Polonia, Doña Catalina de Austria, y realizó algunas obras de ingeniería en España⁸³ aunque es improbable que participase en el Concilio de Trento⁸⁴, como se ha afirmado⁸⁵. Ambos se instalaron más tarde en Sevilla, de donde Juan Narducci huyó para retirarse a una ermita de Jaén. Posteriormente, juntos de nuevo, viajaron a Madrid, donde habían llamado a Ambrosio Mariano para ciertas intervenciones de ingeniería en Aranjuez⁸⁶.

En Madrid entablaron relación con personajes importantes de la Corte. Al tanto del tipo de vida de los dos napolitanos, Ruy Gómez de Silva les ofreció la ermita de San Pedro

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, Instituto Enrique Flórez-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972, p. 1250.

⁸⁰ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Peregrinación de Anastasio...*, p. 216.

⁸¹ PALOMINO, A., *El museo pictórico y escala óptica. Tomo III: El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 121.

⁸² EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS y STEGGINK, O., *ob. cit.*, p. 369.

⁸³ *Diccionario de Historia Eclesiástica de España...*, p. 1250.

⁸⁴ EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS y STEGGINK, O., *ob. cit.*, p. 367.

⁸⁵ *Diccionario de Historia Eclesiástica de España...*, p. 1250.

⁸⁶ EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS y STEGGINK, O., *ob. cit.*, p. 370.

en su villa de Pastrana. Por su parte, Doña Leonor Mascarenhas -dama portuguesa que había sido aya de Felipe II y después de su hijo, el príncipe Carlos- quiso que la Madre Teresa de Jesús los conociera. El encuentro se produjo el 8 de junio de 1569⁸⁷, víspera del Corpus Christi, en el Convento de Clarisas de Nuestra Señora de los Ángeles de Madrid, fundado por Doña Leonor⁸⁸ el 17 de junio de 1563⁸⁹, donde Teresa de Jesús se había alojado en diferentes ocasiones⁹⁰. Teresa de Jesús conversó con ellos y, mostrándoles la regla primitiva y Constituciones de la Orden, les propuso tomar el hábito del Carmen Descalzo y continuar en la labor iniciada por fray Juan de la Cruz y fray Antonio de Jesús. Tras pedir las licencias oportunas⁹¹, en el oratorio del palacio de Pastrana⁹², tomaron el hábito de legos (fig. 1), que les había aderezado la propia Madre Teresa⁹³. Juan Narducci cambió su nombre por el de fray Juan de la Miseria. El 12 de julio de 1569 tuvo lugar la fundación del Convento de Pastrana⁹⁴.



Fig. 1. *Toma de hábito de Ambrosio Mariano y Juan Narducci*. Museo Franciscano. Pastrana (España).

⁸⁷ *Homenaje IV Centenario San Juan de la Cruz*, Pastrana, PP. Franciscanos de la Provincia Castellana de San Gregorio Magno, 1991, p. 35.

⁸⁸ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Doña Leonor de Mascarenhas y Fray Juan de la Miseria*, Madrid, Hauser y Menet, 1918, p. 8.

⁸⁹ SORIANO TRIGUERO, C., "Fundación y dote del convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Madrid. Peculiaridades de un modelo diferente de patronato regio", *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 24 (2000), p. 47.

⁹⁰ *Fundaciones 17*. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 731.

⁹¹ *Fundaciones 17*. *Id.*, p. 733.

⁹² *Homenaje IV Centenario San Juan de la Cruz*..., p. 35.

⁹³ *Fundaciones 17*. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 733.

⁹⁴ *Homenaje IV Centenario San Juan de la Cruz*..., p. 35.

A mediados del año 1576, como hemos señalado, se encontraba en el Convento de San José de Sevilla.

Ante los problemas entre Descalzos y Calzados de la Orden del Carmen, fray Juan acudió a Doña Leonor Mascarenhas, pidiendo su intercesión frente a los Calzados⁹⁵. Los últimos treinta años de su vida transcurrieron en el Convento de Carmelitas Descalzos de San Hermenegildo de Madrid⁹⁶, fundado el 25 de enero de 1586⁹⁷.

Fray Juan de la Miseria murió con cierta fama de santidad en el citado convento el 15 de septiembre de 1616, con 90 años, después de haber relatado su vida⁹⁸. Su cuerpo fue sepultado en la capilla de Santa Teresa en la iglesia -actual parroquia de San José- del convento⁹⁹ y trasladado en los años 30 del siglo XX al convento de la Plaza de España de Madrid¹⁰⁰.

3.1.2. Formación y obra conocida

La problemática en torno a fray Juan de la Miseria como pintor y escultor, radica en la escasez tanto de datos como de obras que nos permitan conocer su formación, definir un listado de su producción y valorar la misma. Las noticias escritas son vagas, algunas atribuciones son francamente cuestionables e incluso las obras que consideramos ciertas en ocasiones se han puesto en duda.

Es necesario, además, tomar en consideración que pintaba y esculpía en los primeros conventos de carmelitas descalzos y quizá muchas de esas obras permaneciesen en la clausura y ni siquiera estuviesen firmadas¹⁰¹, que algunos conventos fueron tomados por los ejércitos franceses durante la Guerra de la Independencia¹⁰², otros desamortizados y

⁹⁵ *Id.*, p. 73.

⁹⁶ MATÍAS DEL NIÑO JESÚS, "El venerable hermano Fray Juan de la Miseria. Sus restos y sus escritos", *El Monte Carmelo: Revista de Espiritualidad*, año XLVI, Tomo XLIX (1945), p. 38.

⁹⁷ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 123.

⁹⁸ El manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional de España: JUAN DE LA MISERIA, *Vergel de diversas flores: consideraciones que por obediencia escribió el hermano Fray Juan de la Miseria, carmelita descalzo*, Mss/13.751. También dejó dos pequeñas obras: *Consideraciones para ser angélico* (manuscrito en el Convento de Padres Carmelitas Descalzos de Segovia) y *Del modo de su oración* (según MATÍAS DEL NIÑO JESÚS, *ob. cit.*, p. 41, el manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional, pero no lo hemos localizado).

⁹⁹ PALOMINO, A., *ob. cit.*, p.121.

¹⁰⁰ MATÍAS DEL NIÑO JESÚS, *ob. cit.*, p. 38.

¹⁰¹ *Diccionario de Historia Eclesiástica de España...*, p. 1250.

¹⁰² SILVERIO DE SANTA TERESA, *Historia del Carmen Descalzo*, Burgos, Monte Carmelo, 1946, t. XII.

sus comunidades exclaustradas en 1836¹⁰³, otros asaltados durante la Guerra Civil¹⁰⁴ y en algunos casos han desaparecido¹⁰⁵.

Teniendo en cuenta todas estas dificultades y carencias que se presentan *a priori*, trataremos de aproximarnos a la trayectoria de fray Juan de la Miseria.

Según Antonio Palomino, Juan Narducci había adquirido una formación inicial en su lugar de origen. Seguramente se trataría de un aprendizaje de los rudimentos de carácter técnico de pintura y escultura: “tenía a esta arte (la pintura) gran afición, desde que en Nápoles tuvo algunos principios, especialmente en la Escultura”¹⁰⁶.

Cronológicamente, las primeras obras, de las que tenemos constancia sólo por datos escritos, son dos imágenes de la Virgen realizadas cuando el napolitano ya se encontraba en España. En la citada crónica de su vida, Narducci menciona una talla de la Virgen que realizó para una ermita de Villanueva de los Ajos. A esta imagen se atribuyó una sanación milagrosa, razón por la que atrajo tanta devoción que el ermitaño se vio obligado a abandonar el lugar¹⁰⁷. El P. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, aunque se equivocó al considerar que había tenido lugar en una ermita murciana, lo relató de esta manera:

“caminó (...) hasta llegar a una ermita -creo que en el Reino de Murcia- donde, porque no había imagen, pidió a un carpintero prestado un escoplo y martillo; y de la figura de la Paloma -que es una imagen de Nuestra Señora que está en aquel monasterio de Fontecolombo y él traía muy impresa en su imaginación y alma- labró de un madero otra imagen semejante, que llamó *La Paloma*, la cual hizo algunos milagros en aquella ermita. Y pareciéndole a él que era conocido y estimado en aquella tierra, se fue huyendo de ello”¹⁰⁸.

Después de aquel episodio, fray Juan fue a Sahagún

“estuve allí algunos días pidiendo limosna para los pobres vergonzantes, y por no estar ocioso el tiempo que me sobraba, hacía imágenes de madera, y hice una que está en un altar de la iglesia mayor, que es la imagen de la Quinta Angustia”¹⁰⁹.

¹⁰³ *Id.*, t. XIII.

¹⁰⁴ *Id.*, t. XV.

¹⁰⁵ *Id.*, t. XV.

¹⁰⁶ PALOMINO, A., *ob. cit.*, p. 121.

¹⁰⁷ EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS y STEGGINK, O., *ob. cit.*, p. 369.

¹⁰⁸ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Peregrinación de Anastasio...*, p. 216.

¹⁰⁹ EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS y STEGGINK, O., *ob. cit.*, p. 369.

No existen datos acerca de obras realizadas en los siguientes años, que comprenden el periodo del Desierto de Tardón, Sevilla y una ermita de Jaén. Es necesario esperar a que Juan Narducci acompañe a Madrid a Ambrosio Mariano Azzaro. Éste

“acomodó a Juan Narducci de orden de la Princesa Doña Juana (hermana del señor Felipe Segundo y madre del Rey Don Sebastián de Portugal) en casa de Alonso Sánchez Coello, famoso Pintor de cámara de Su Majestad”¹¹⁰.

Los datos aportados por Palomino fueron más tarde desvirtuados: Agustín Ceán Bermúdez afirmó que “estudiaba la pintura en casa del pintor de cámara Alonso Sánchez Coello, que le había recibido como discípulo”¹¹¹. Una situación improbable, teniendo en cuenta que en aquellos momentos Juan Narducci había cumplido cuarenta años, no tenía ni gran talento ni amplia formación previa y Alonso Sánchez Coello era uno de los pintores españoles más considerados del momento. A pesar de esta supuesta formación y de que Palomino afirmase que había “aprovechado muy bien en el arte de la Pintura”¹¹², las obras que conocemos de fray Juan de la Miseria no son más que solventes para su ámbito y función, aspectos que se tratarán. Desde luego, no existe ninguna vinculación formal entre las obras de Narducci y las de Sánchez Coello.

También en Madrid

“estuvo el referido Juan en casa de una señora de esta Corte, que se llamaba Doña Leonor de Mascareñas (persona de eximia virtud), con el motivo de que le pintase de su mano algunos lienzos, como lo hizo, aunque no consta los que fueron”.

Según Francisco Javier Sánchez Cantón, uno de aquellos lienzos es el retrato (fig. 2) de la citada dama portuguesa¹¹³. Ella lo donó, junto con otras pinturas, al convento de Nuestra Señora de los Ángeles. La pintura -que perteneció a la colección del Marqués de Vega Inclán¹¹⁴- había sido adscrita en varias ocasiones a la producción de Alonso

¹¹⁰ PALOMINO, A., *ob. cit.*, p.120.

¹¹¹ CEÁN BERMÚDEZ, A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Vda. De Ibarra, 1800, t. III, p. 157.

¹¹² PALOMINO, A., *ob. cit.*, p.120.

¹¹³ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “Doña Leonor...”, p. 8.

¹¹⁴ *Id.*, p. 2.

Sánchez Coello, autoría que rechazaron Francisco Javier Sánchez Cantón, Manuel Gómez Moreno y Elías Tormo¹¹⁵.

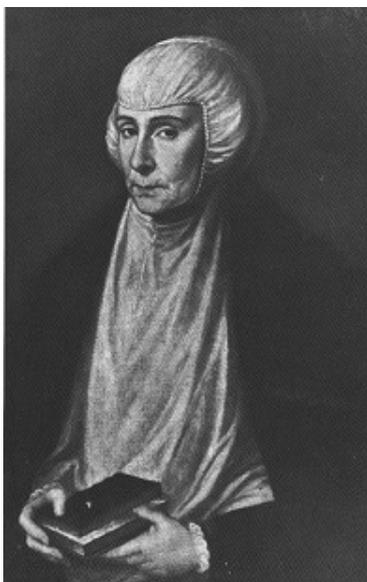


Fig. 2. *Retrato de Doña Leonor Mascareñas*. Colección del Marqués de Vega Inclán. Madrid (España).

Sin embargo, no se ha podido probar que pertenezca a Juan Narducci: Sánchez Cantón justificó su atribución en base a la falta de certeza acerca del verdadero retrato de Santa Teresa que había planteado Ángel María Barcia¹¹⁶ - ya que no había ninguna obra cierta de fray Juan no se podía establecer una comparación- y a la noticia vaga acerca de la existencia de unos documentos, nunca encontrados, que probaban que el citado lienzo había sido pintado por el napolitano¹¹⁷. Sin embargo, en comparación con las obras conocidas de fray Juan, el retrato de Doña Leonor Mascarenhas resulta superior.

Las siguientes obras y noticias referentes a la pintura de fray Juan de la Miseria, son posteriores a la toma del hábito de carmelita descalzo en Pastrana, en julio de 1569¹¹⁸. Precisamente, son pinturas realizadas bien para la fundación femenina, bien para la masculina.

Para el Convento de Carmelitas Descalzas, fray Juan de la Miseria realizó una pintura de Cristo, cuya ejecución relató el P. Gracián en *Escolias a la vida de Santa Teresa compuesta por el Padre Ribera*:

“estaba pintando en el convento de las monjas de Pastrana un Cristo a la columna en el altar del capítulo, y para hacerle más al vivo llamó una religiosa muy sierva de Dios, y atóla con un cordel en las muñecas, apretándole tan reciamente que le metía el cordel por las carnes. Y no contento con eso, decía: “¡Ah, pecador de mí, hermana, que no tengo yo fuerza para apretar este cordel, y para que esta pintura fuera al natural de lo que mi Cristo padeció era menester que le reventara la sangre!” y tiraba con los pies todo lo que podía apretando el cordel, sufriendo la sierva de Dios esta ignorancia por la

¹¹⁵ *Id.*, p. 11.

¹¹⁶ BARCIA, A. M., “El retrato de Santa Teresa”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año 13, tomo XX, nº 1 y 3, 1909.

¹¹⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “Doña Leonor...”, p. 11.

¹¹⁸ *Fundaciones* 17. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 733.

imitación de su Esposo. Y así estuvo un buen pedazo de tiempo, hasta que acudió la Madre Isabel de Santo Domingo, que era Priora, y la desató, riñendo a fray Juan de la Miseria por lo que había hecho, sin poderle persuadir que hubiese hecho mal, diciendo que aquello era menester para que la pintura saliese al natural”¹¹⁹.

Esta imagen se realizaría en algún momento entre 1569 y abril de 1574, pues en tal fecha, las Carmelitas Descalzas de Pastrana abandonaron el convento ante las dificultades de convivencia ocasionadas por la Princesa de Éboli, que había ingresado en el convento tras la muerte de su esposo en julio de 1573¹²⁰.

No se conserva esta imagen pero sí, y por las fechas y temática consideramos puede ser similar, una pintura mural realizada en el convento de los Carmelitas Descalzos de Pastrana, mencionada por Palomino: “En el Convento de Carmelitas Descalzos de Pastrana (que en su primitivo origen fue ermita de San Pedro) hay una efigie de Cristo Señor Nuestro de *Ecce Homo*”¹²¹

Efectivamente, se trata de una representación de Cristo como *Ecce Homo* (fig. 3) al que acompaña una inscripción en azulejería que indica lo siguiente:

“Pintó esta imagen el devoto hermano fray Juan de la Miseria, profeso de esta santa casa, al principio de la fundación de la reforma carmelitana, viviendo su fundadora Santa Teresa de Jesús. Es tradición que esta misma imagen le habló algunas veces”¹²².



Fig. 3. *Ecce Homo*. Fray Juan de la Miseria. Entre 1569 y 1574. Ermita de San Pedro. Pastrana (España).

Fig. 4. *P. Domingo de Jesús María*. Fray Juan de la Miseria. Museo Franciscano. Pastrana (España).

¹¹⁹ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Escolias a la vida de Santa Teresa...*, p. 324.

¹²⁰ *Fundaciones 17. TERESA DE JESÚS*, *ob. cit.*, p. 734.

¹²¹ PALOMINO, A., *ob. cit.*, p. 123.

¹²² *Homenaje IV Centenario San Juan de la Cruz...*, p. 105.

Presenta una figura de tres cuartos. Cristo está coronado de espinas, con manto púrpura sobre el hombro y caña como cetro, con sangre abundante. Al fondo se insinúa un paisaje. La obra es tan ingenua como poco afortunada y los repintes de 1867¹²³ la empeoraron.

También para el convento masculino de Pastrana realizó el retrato del Venerable P. Domingo de Jesús María (fig. 4), según una inscripción: “Antes de salir de la Corte, por orden de los Prelados, sacó el retrato del Venerable el hermano Fr. Juan de la Miseria”¹²⁴.

Se trata de un óleo sobre lienzo, con dimensiones de 72,5 x 57 cm. que se encuentra actualmente en el Museo Franciscano de Pastrana. Es un retrato muy plano tanto desde un punto de vista formal como de contenido: la ejecución no logra matizar los rasgos del retratado ni definirlo psicológicamente.

De nuevo en Madrid, para la sacristía de la iglesia del Convento del Carmen Calzado - fundado en 1575, sólo se conserva el templo, de comienzos del siglo XVII- realizó una pintura, conocida por un inventario: “entre las cosas que hasta hoy, jueves 22 de enero de 1573 han dado para la sacristía: un lienzo con el Nacimiento que pintó el Hermano fr. Juan de la Miseria”¹²⁵.

En un altar lateral de la iglesia del Convento de San Hermenegildo de Madrid, se encontraba una escultura de la Virgen con el Niño¹²⁶. Sin embargo, los avatares históricos de este convento -convertido en cuartel de ejército francés durante la Guerra de la Independencia¹²⁷, momento en que la iglesia fue despojada de sus altares, pinturas y rejerías- han impedido la supervivencia de la obra.

Como señalamos, en 1576, fray Juan de la Miseria se encontraba en el Convento de San José de Sevilla de la Calle de la Pajería, realizando algunas pinturas en los días previos al traslado desde las casas de la Calle de las Armas. El *Libro de Gastos de la Fundación*¹²⁸ recoge los siguientes datos en el mes de junio de 1576: “Costó pintar el retablo que está en la iglesia y el cielo y la portada de la iglesia veinte y ocho ducados que son diez mil y cincuenta maravedís”¹²⁹.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Id.*, p. 162.

¹²⁵ EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS y STEGGINK, O., *ob. cit.*, p. 371.

¹²⁶ *Diccionario de Historia Eclesiástica de España...*, p. 1250.

¹²⁷ SILVERIO DE SANTA TERESA, *Historia del Carmen Descalzo...*, t. XII, p. 777-779.

¹²⁸ CANO NAVAS, M. L., *ob. cit.*, p. 25.

¹²⁹ *Id.*, p. 31.

Debido a la presencia de fray Juan en tal fecha, seguramente fueron realizadas por él. Sin embargo no se han conservado: se trasladó el edificio conventual en 1586 y las casas de la Calle de la Pajería fueron derruidas en 1882¹³⁰, aunque más tarde se reconstruyó la fachada. Estudiaremos *in extenso* la otra obra del pintor en Sevilla: el retrato de Teresa de Jesús.

3.2. EL RETRATO

El retrato de Teresa de Jesús realizado por fray Juan de la Miseria (fig. 5) se conserva en la sacristía de la iglesia del Convento de San José de Sevilla, vulgo “Las Teresas”¹³¹. Sus dimensiones actuales, tras haber sido reentelado probablemente en el siglo XVIII, son 82 x 78 cm. En origen sus dimensiones eran 76 x 70 cm¹³².



Fig. 5. Retrato de Teresa de Jesús. Fray Juan de la Miseria. 1576. Convento de San José. Sevilla (España).

¹³⁰ *Id.*, p. 26.

¹³¹ En este convento vivió siendo niña la sobrina homónima de Teresa de Jesús.

¹³² JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie de Thérèse de Jesus, docteur de l’église”, *Ephemerides Carmeliticæ*, n° 21, 1970, p. 228.

3.2.1. Análisis formal

La técnica utilizada por el pintor es óleo sobre lienzo. El estado de conservación es bueno en conjunto -aunque una de las inscripciones ha perdido pigmentación y se observa con cierta dificultad- debido al especial cuidado que siempre se ha mostrado hacia esta obra.

Se trata de un retrato de tres cuartos. La figura ocupa la mayor parte del lienzo, recortándose sobre un fondo oscuro y neutro, sin ninguna referencia espacial. Se gira levemente hacia su lado derecho, de cuyo ángulo superior surge una paloma entre resplandores. Un tenue halo dorado aparece en torno al rostro, enmarcado por una filacteria donde se lee: *Misericordias Domini in aeternum cantabo*.

Hay tres inscripciones junto a la figura, todas a su derecha. En primer lugar, directamente sobre el fondo: *B V Teresa de Jesús*; en segundo lugar, sobre un pedazo de papel fingido: *Anno suae aetatis 61. Anno salutis 1576, die secundo mesis junii*; por último, bajo la anterior, menos visible: *Este retrato fue sacado de la Madre Teresa de Jhesus, fundadora de las descalzas carmelitas, pintolo fray Juan de la Miseria, religioso de la dicha Orden*.

La obra tiene un carácter lineal, predomina el dibujo, se marcan los contornos, dándose prioridad al perfil. Apenas hay matices ni gradación de color, de lo que resulta algo plana. Respecto al colorido, podemos calificarlo de moderado y sobrio. La iluminación es frontal y escasamente trabajada, la luz que desprende la paloma resulta artificial. La pincelada es prieta y bastante seca.

Se pueden apreciar diferencias entre el tratamiento del rostro y el tratamiento de los demás elementos de la pintura. El rostro aparece más definido, matizado y cercano, posee un carácter personal, como corresponde a un retrato tomado del natural, y resulta realista. No está idealizado. En cuanto al hábito y las manos, podemos señalar que son más abstractos, incluso un tanto planos. La representación de la paloma podría calificarse de ingenua. Estas diferencias se explican por los distintos momentos en que se fueron incorporando elementos, como se explicará en el apartado dedicado a la iconografía.

El retrato resulta sobrio y contenido, tanto que adolece en cierta medida de intensidad y expresión.

3.2.2. Análisis iconográfico

A. La correspondencia entre retrato y retratado

A pesar de las limitaciones de fray Juan de la Miseria como pintor, cabe preguntarse acerca de la fidelidad del retrato con respecto al verdadero rostro de Teresa de Jesús (fig. 6). Para ello, recurrimos a la descripción más completa y autorizada¹³³, debida a la pluma de la Madre María de San José¹³⁴:



Fig. 6. *Retrato de Teresa de Jesús* (detalle). Fray Juan de la Miseria. 1576. Convento de San José. Sevilla (España).

“Era esta santa de mediana estatura, antes grande que pequeña; tuvo en su mocedad fama de muy hermosa y hasta su última edad mostraba serlo: era su rostro no nada común, sino extraordinario, y de suerte, que no se puede decir redondo y aguileño; los tercios del iguales, la frente ancha y igual y muy hermosa, las cejas de color rubio oscuro con poca semejanza de negro, anchas y algo arqueadas; los ojos negros, vivos y redondos, no muy grandes mas muy bien puestos; la nariz redonda y en derecho de los lagrimales para arriba, disminuida hasta igualar con las cejas formando un apacible entrecejo; la punta redonda y un poco inclinada para abajo; las ventanas arqueaditas y pequeñas, y toda ella no muy desviada del rostro.

Mal se puede con pluma pintar la perfección que en todo tenía: la boca de muy buen tamaño; el labio de arriba delgado y derecho; el de abajo grueso y un poco caído de muy

¹³³ EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS y STEGGINK, O., *ob. cit.*, p. 23.

¹³⁴ Ver Anexo: Biografías

linda gracia y color; y así la tenía en el rostro, que con ser ya de edad y muchas enfermedades daba gran contento mirarla y oírla, porque era muy apacible y graciosa en todas sus palabras y acciones.

Era gruesa más que flaca y en todo bien proporcionada; tenía muy lindas manos aunque pequeñas; en el rostro al lado izquierdo tres lunares levantados como verrugas pequeñas, en derecho unos de otros, comenzando desde debajo de la boca el que mayor era, y el otro entre la boca y la nariz, y el último en la nariz más cerca de abajo que de arriba”¹³⁵.

María de San José definió de este modo los rasgos físicos de Teresa de Jesús, de los que resaltó su bondad aplicando adjetivos como hermoso, extraordinario, apacible, gracioso, proporcionado. Encontramos la explicación en la primera hagiografía de Teresa de Jesús, escrita por el jesuita Francisco de Ribera:

“a los que escoge el Señor para más alta gracia y mayores dones sobrenaturales, los da también más perfecto y excelente natural, como se verá en el que dio a la Madre Teresa de Jesús”¹³⁶.

María de San José concluyó afirmando que la Madre Teresa: “Era en todo perfecta como se ve en un retrato que al natural le sacó fray Juan de la Miseria”¹³⁷. De este modo, no sólo alabó el físico de Teresa de Jesús sino que autorizó su semejanza con la obra de fray Juan de la Miseria. Esto es algo que corroboró un testigo del Proceso de Beatificación, haciendo referencia a la similitud de las estampas -que en los primeros años de difusión tomaban como único modelo la obra de fray Juan, como veremos- con la Madre Teresa:

“[Elena del Sacramento] sabe que después de su muerte se ha pintado estampas y retratos suyos (...) y son tan propios como el original, por lo que de ellos esta testigo ha visto, porque la vio, conoció y trató en su vida”¹³⁸ como lleva dicho”¹³⁹.

¹³⁵ MARÍA DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, pp. 188-189.

¹³⁶ RIBERA, F. de, *ob. cit.*, p. 323.

¹³⁷ MARÍA DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, p. 189.

¹³⁸ La Madre Elena del Sacramento conoció a Teresa de Jesús cuando ésta fundó en Salamanca el convento de San José. Habló con ella en varias ocasiones. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. III, p. 39.

¹³⁹ Declaración de la M. Elena del Sacramento, Agustina Descalza del Monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Salamanca, 10 de marzo de 1610. *Ibid.*

El P. Gracián, sin embargo, se mostró crítico con la escasa introspección de la pintura de fray Juan de la Miseria, aunque en cierto modo lo justificó con la mención a pintores más cualificados que el lego carmelita:

“y con todo esto, aunque salió razonable, no representa la gracia y donaire que tenía la Santa Madre en su rostro, que aún los muy grandes pintores no la aciertan a retratar en todos los rostros, aunque saquen muy al vivo las facciones”¹⁴⁰.

B. Indumentaria

Teresa de Jesús está representada, no podría ser de otro modo, con el hábito de carmelita descalza, que ella misma describe en las *Constituciones*:

“el vestido sea de jerga o sayal negro sin tintura, y échese el menos sayal que se pudiere para ser hábito; la manga angosta no más en la boca que el principio; sin pliegue, redondo, no más largo detrás que delante, y que llegue hasta los pies. Y el escapulario de lo mismo, cuatro dedos más alto que el hábito. La capa de coro de la misa jerga blanca en igual del escapulario, y que lleve la menos jerga que se pueda, atento siempre a lo necesario y no a lo superfluo. El escapulario traigan siempre sobre las tocas. Sean las tocas de sedeña y no plegadas. Túnicas de estameña y sábanas de lo mismo. El calzado, alpargatas, y por la honestidad, calzas de sayal u de estopa”¹⁴¹.

María de San José, con cuidadoso detenimiento, hizo notar algunas incorrecciones en la representación del hábito en el retrato,

“porque no se engañen por la pintura mal sacada, las advierto que en algunos retratos y estampas, por contrahacer en las mangas del hábito unos pedazos desgarrados que tenía cuando la retrataron, han venido a hacer como mangas de punta, y en el velo, por hacer el hilo que tiene echado, parece que le han puesto con algunos pliegues y cosas que podrían juzgar era curiosidad”¹⁴².

La mayor parte de los retratos conservados presentan mangas perfectas, puesto que en primer término, o siendo copias de copias, siguieron la obra de Sevilla. Sin embargo,

¹⁴⁰ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Escolias a la vida de Santa Teresa...*, p. 324.

¹⁴¹ *Constituciones* 3, 3. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 824.

¹⁴² MARÍA DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, p. 188.

existen algunas salvedades, como el grabado de Jehan Wierix de 1608 (fig. 7) - destacamos que la plancha fue abierta por iniciativa y bajo la dirección específica del P. Jerónimo Gracián, lo que explica este detalle- y, no por casualidad, en sendos grabados de los otros Wierix: un retrato realizado por su hermano Hieronymus en 1615 (fig. 8) y una escena de fecha posterior que representa a Santa Teresa recibiendo una cruz de oro de Cristo y los siete dones del Espíritu Santo, obra de su sobrino Anton de hacia 1622 (fig. 9).



Fig. 7. *Teresa de Jesús*. Jehan Wierix. 1608. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).

Fig. 8. *La B. M. Teresa de Jesús*. Hieronymus Wierix. 1615. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 9. *S. Virgo Teresia*. Anton Wierix. Ca. 1622. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).

C. Las “insignias de Santa”

“Y que luego después de su muerte muchas personas con esta estima de santidad pintaron su imagen y su retrato con insignias de santa”¹⁴³.

En los *Procesos de Beatificación* de Teresa de Jesús, se denomina de este modo -“insignias de Santa”- dos elementos que aparecen junto a la figura de Teresa de Jesús. Se trata de la frecuente representación en forma columbina del Espíritu Santo y el halo que cualifica a la retratada como santa.

Por su carácter, no pudieron ser incluidos en el retrato aquel 2 de junio de 1576 sino después de la muerte de la retratada. La primera stampa conservada, que aparece en la

¹⁴³ Dicho del P. Luis Ruiz Caballero, Orden del Carmen Calzado, 16 de enero de 1610. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. III, p. 283.

primera edición de los escritos de la Madre Teresa¹⁴⁴, ya muestra tanto la paloma como el nimbo, así que seguramente serían añadidos a la pintura sevillana en el periodo comprendido entre 1582 -fecha de la muerte de Teresa de Jesús- y 1588, fecha de la edición citada. Lógicamente, fue la estampa la que siguió la pintura¹⁴⁵.

De las declaraciones del Proceso de Beatificación se desprende que la paloma aparecía habitualmente junto a la figura de Teresa de Jesús, aunque no en todos los retratos. Este es un dato que conocemos sólo a través de datos escritos, puesto que no se han conservado retratos sin la compañía de la paloma, que por otra parte, podrían ser las primeras copias del retrato realizado por fray Juan de la Miseria. Los testigos sabían qué representaba -“algunos (retratos) que esta testigo ha visto han sido pintados con una paloma, significación del Espíritu Santo”¹⁴⁶- y, lo más significativo, aportaron la razón de la presencia del Espíritu Santo junto a la carmelita abulense

“ha visto pintada su imagen con una paloma sobre su cabeza y entiende este testigo que se acostumbra a pintar así por dar a entender la asistencia del Espíritu Santo que tenía en todas su obras, así en lo que escribía como en lo que hacía”¹⁴⁷.

Según Jean de la Croix, hubo dos razones por las que la paloma se convirtió en compañía inseparable de las representaciones de Santa Teresa: por los hechos de su propia vida y por el juicio de los hombres¹⁴⁸. No podía entenderse ni su vida ni su obra desvinculadas de la acción del Espíritu Santo y esto fue lo que el arte plasmó.

Debemos indicar, que no se trata, como en ocasiones se ha afirmado¹⁴⁹, de la representación de la Visión del día de Pentecostés, narrada así por Teresa de Jesús:

“estando en esto, veo sobre mi cabeza una paloma bien diferente de las de acá, porque no tenía estas plumas, sino las alas de una conchitas que echaban de sí gran resplandor. Era grande más que paloma. Parece que oía el ruido que hacía con las alas. Estaría

¹⁴⁴ *Los Libros de la Madre Teresa de Jesús*, Salamanca, Guillermo Foquel, 1588.

¹⁴⁵ JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie...”, “L’iconographie...”, p. 229.

¹⁴⁶ Declaración de la Madre Elena del Sacramento, Agustina Descalza del Monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Salamanca, 10 de marzo de 1610. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. III, p. 39.

¹⁴⁷ Declaración de fray Juan de Astudillo, benedictino, 23 de junio de 1610. *Id.*, t. III, p. 393.

¹⁴⁸ JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie...”, p. 228.

¹⁴⁹ MÂLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Encuentro, 2001, p. 164.

aleteando espacio de un avemaría. Ya el alma estaba de tal suerte, que, perdiéndose a sí de sí, la perdió de vista”¹⁵⁰

En origen se trataba de un retrato, la incorporación de la paloma, como hemos afirmado, es más tardía, es decir: no representa ninguna vivencia sobrenatural, que además sería una audacia fuera de lugar estando viva Teresa de Jesús. Tanto las fuentes escritas como gráficas indican esto. En primer lugar, en los autorizados escritos del P. Gracián y María de San José en ningún momento se menciona que esta imagen fuese una representación de una vivencia, se trataba de un retrato. En los *Procesos*, las referencias a tal visión nunca aparecen vinculadas a las menciones a imágenes de Teresa de Jesús.

En cuanto a los resplandores de la figura teresiana

“sabe este testigo que en diferentes reinos se han estampado y esculpido varias estampas de su retrato con rayos y resplandores de gloria”¹⁵¹

Pacheco se refirió a este elemento en el Capítulo XIV de *Adiciones a algunas imágenes*, citando a Molano¹⁵²:

“hacen mal los pintores que no adornan las cabezas de los santos con diademas y resplandores, como es costumbre, diferenciándolos de los demás hombres (...) todo lo cual guarda la Iglesia para cuando los santos están beatificados y canonizados”¹⁵³

Sin embargo, en el caso de Teresa de Jesús, el halo que la cualifica como santa, apareció poco después de su muerte, tanto por su fama de santidad anterior a la sanción oficial de la Iglesia

“y todo el pueblo cristiano la tiene tan gran devoción como si real y verdaderamente la Iglesia la tuviera ya recibida y canonizada en el número de los santos”¹⁵⁴

¹⁵⁰ *Vida* 38, 10. TERESA DE JESUS, *ob. cit.*, p. 209.

¹⁵¹ Declaración del Padre Antonio de la Madre de Dios, Orden Carmelita Descalza, 23 de junio de 1610. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. III, p. 397.

¹⁵² Juan Molano, doctor teólogo de la Universidad de Lovaina, escribió *De Historia SS. Imaginum*, que fue publicado en Lovaina en 1570. CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo, 2003, p. 10

¹⁵³ PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, Madrid, Mestre, 1956, p. 360.

¹⁵⁴ Declaración del Licenciado Juan Muñoz de Ortega, 10 de junio de 1595. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. I, p. 418.

como porque la Iglesia aún no era tan rígida en estos aspectos

“se han de aprovechar sus devotos de su intercesiones y reverenciar sus reliquias y estampas como se acostumbra la de los demás santos, no solamente de los canonizados, pero antes de que se canonicen”¹⁵⁵

Años más tarde, dos decretos expedidos por Urbano VIII en 1625 y 1634, prohibieron manifestaciones culturales hacia aquellos que aún no estaban canonizados -como dotarles de nimbo- sin permiso de la Iglesia¹⁵⁶.

D. Inscripciones

Las inscripciones que muestran datos acerca de la autoría, fecha y retratada - *Anno suae aetatis 61. Anno salutis 1576, die secundo mesis junii y Este retrato fue sacado de la Madre Teresa de Jhesus, fundadora de las descalzas carmelitas, pintolo Fray Juan de la Miseria, religioso de la dicha Orden-* se añadieron al retrato en el momento en que se realizó o, en todo caso, poco después. *B. V. Teresa de Jesús* se ha considerado posterior a la beatificación¹⁵⁷, sin embargo, en nuestra opinión, podría haber sido incluida antes. Existen varios ejemplos anteriores a 1614, en los que de igual modo, se hace una referencia a su condición de *Beata Virginis* a través de las iniciales *B. V.* o mediante la abreviatura *Bta.*: en el retrato de la Madre que contiene la hagiografía de Teresa de Jesús escrita por fray Diego de Yepes, de 1606, aparece la inscripción *La Bta. Madre Teresa de Jesús...*¹⁵⁸; fray Juan de Jesús María incluye esta referencia en su título *Compendium Vitae B. V. Teresiae a Iesus* y en el grabado, con el tema de la Transverberación, que ilustra esta obra, de 1609¹⁵⁹; el álbum de grabados de 1613 de Collaert y Galle es titulado *Vita B. V. Teresiae*. Esto se explica en que hasta el breve de Urbano VIII *Coelestis Jerusalem* de 5 de julio de 1634, la distinción entre

¹⁵⁵ Declaración de Don Juan Alonso Moscoso, Obispo de Málaga, 27 de agosto de 1610. *Id.*, t. III, p. 464.

¹⁵⁶ MONTANER, E., “La configuración de una iconografía: las primeras imágenes de San Juan de la Cruz”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Tomo XXVII-2 (1991), p. 156.

¹⁵⁷ JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie...”, p. 229.

¹⁵⁸ YEPES, D. de, *Vida, virtudes y milagros de la Bienaventurada Virgen Teresa de Jesús*, Zaragoza, Ángelo Tavano, 1606.

¹⁵⁹ JUAN DE JESÚS MARÍA, *Compendium Vitae B. V. Teresiae a Iesu*, Roma, Stephanum Paulinum, 1609.

Beatus y *Sanctus* no ganó validez jurídica. Antes de 1634, la distinción no era tajante y se usaba en el ámbito privado de las órdenes¹⁶⁰.

En cuanto al verso del Salmo 88 -*Misericordias Domini in aeternum cantabo*- que contiene la filacteria en torno a la cabeza de Teresa de Jesús, consideramos que podría provenir de la intervención de la M. María de San José: fue primera priora de la fundación sevillana, cargo que ocupó durante ocho años, estuvo presente mientras se realizaba el retrato y promovió algunas de las primeras copias de la obra de fray Juan, como se tratará. En el Proceso Informativo del Nuncio Gaetano, en el año 1595, declaró lo siguiente:

“estando esta testigo en la celda de la dicha madre Teresa de Jesús en diversos días, recordó y vio por muchas veces a la dicha Madre Teresa con una voz muy baja y muy devota estar alabando a Nuestro Señor, repitiendo el primer verso del cántico: *Magnificat anima mea Dominum*, en lenguaje castellano; y otras veces el verso: *Misericordias Domini in aeternum cantabo*”¹⁶¹.

La misma Teresa de Jesús se refería a su escrito autobiográfico, que conocemos como *Vida*, de este modo: “Intitulé a este libro *De las misericordias de Dios*”¹⁶². La asimilación de este salmo a la vida y hechos de Teresa de Jesús fue tal que en el Rótulo del Proceso Remisorial *in Specie*, 1609-1610, se interrogó específicamente por él:

“La sobredicha Virgen honraba y respetaba a Dios, y continuamente le alababa y frecuentemente decía aquellas palabras de David: *Misericordias Domini in aeternum cantabo* (Salmo LXXXVIII) *Las misericordias del Señor cantaré para siempre*”¹⁶³.

¹⁶⁰ ITURRIAGA ELORZA, J., “Hechos prodigiosos atribuidos a San Francisco Javier en unos grabados del siglo XVII”, *Príncipe de Viana*, año 55, nº 203 (1994), p. 472.

¹⁶¹ Declaración de María de San José (Salazar), Orden Carmelita Descalza, en 1595 en Lisboa. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. I, p. 491.

¹⁶² Carta de Teresa de Jesús a Don Pedro de Castro y Nero, 16 de noviembre de 1581. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 1356.

¹⁶³ Rótulo del Proceso Remisorial *in Specie*, 1609-1610. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. III, p. L.



Fig. 10. *Misericordias Domini in aeternum cantabo. Vita Della Seraphica Vergine Teresa di Gesù*, estampa LIX. Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

3.3. EL RETRATO SEVILLANO COMO *VERA EFFIGIES*

“Mientras se hallare retrato verdadero de algún santo que se haya hecho muerto o vivo, o por algún camino, o se supieren las señas de su rostro por la historia o información de quien le conoció, se ha de dar a todo lo dicho más crédito que a la imaginación; y así, es gran consuelo seguir muchos retratos que de los santos de nuestros tiempos se tienen en veneración: como el de Santa Teresa de Jesús hecho por mano de fray Juan de la Miseria”¹⁶⁴.

La *vera effigies*, el *retrato verdadero* del que escribe Francisco Pacheco, es la imagen más autorizada de representación de un santo. Por esta razón, tras la muerte en loor de santidad de Teresa de Jesús, el retrato realizado por fray Juan de la Miseria, se erigió en modelo iconográfico óptimo para representar a Teresa de Jesús. Era un retrato llamado a repetirse: “luego que murió la dicha beata Madre, se han pintado y estampado infinidad de retratos e imágenes a su semejanza”¹⁶⁵.

Las repercusiones del retrato *in vivo* fueron enormes. Tratándose de una suerte de retrato oficial -y, más que a pesar de las limitaciones pictóricas de fray Juan, con esas limitaciones- no sólo se tomaba en consideración, sino que condicionaba la obra:

¹⁶⁴ PACHECO, F. de, *ob. cit.*, p. 358.

¹⁶⁵ Declaración de Don Diego Mejía, 6 de julio de 1610. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. II, p. 228.

frecuentemente los valores representativos sacrificaron los puramente estéticos¹⁶⁶ porque el artista debía guardar fidelidad al retrato verdadero.

Sin embargo, este sometimiento acrítico del artista a la *vera effigies*, sometimiento no sólo demandado sino también exigido, no fue incompatible con el buen hacer. No podían idealizar el rostro de Teresa de Jesús hasta hacerlo ajeno, porque en el reconocimiento del retratado estaba el valor de este tipo de imagen, pero le proporcionaban calidad mediante la técnica.

Por tanto, no todas las obras fueron iguales: un retrato grabado por Karel von Mallery y estampado por el impresor de la Sorbona, como el que veremos, era muy superior a una estampa de carácter popular, aunque iconográficamente tuviesen las mismas características y en ambos fuese posible distinguir el verdadero rostro de la carmelita abulense

3.4. LOS “OTROS” VERDADEROS RETRATOS

Del retrato de Teresa de Jesús realizado por fray Juan de la Miseria se hicieron réplicas -así se han denominado las realizadas por el mismo fray Juan¹⁶⁷- y copias, por otros pintores. Esto suscitó dudas acerca de que el lienzo custodiado en el Convento de San José de Sevilla, fuese la primera ejecución de la obra, es decir: el retrato *in vivo*. Aunque consideramos que ésta es una discusión superada, recogemos aquí cuatro menciones acerca de otros tantos retratos con vocación de ser el primero. Son cuatro referencias representativas de diferentes periodos históricos que indican el afán por ser poseedor del más auténtico de los retratos de Teresa de Jesús, la existencia de otros retratos realizados por fray Juan que no se han conservado y la errónea interpretación de fuentes, que en ocasiones se ha repetido en la historiografía.

3.4.1. El retrato de Miguel Batista de Lanuza

En primer lugar, destacamos el caso de Miguel Batista de Lanuza, biógrafo de la Madre Isabel de Santo Domingo, fundadora del convento de Zaragoza. Lanuza aseguró que él poseía el primer retrato:

¹⁶⁶ MONTANER, E., *La configuración...*, p. 157.

¹⁶⁷ JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie...”, *ob. cit.*, p. 7.

“pero de otro retrato que tengo de la Santa, nada menos milagroso, quiero dejar advertido, para que no se pierda su memoria, que es el original de todos sus retratos. Hízole en Sevilla un notable pintor teniéndola presente. (...) Húbole a las manos la Bendita Madre Isabel de Santo Domingo y trájole consigo a la Fundación deste monasterio de San José de Zaragoza, donde se le dieron a Diego Fecet, de cuya casa (después de él muerto) se llevó a la de las Madres Carmelitas Descalzas, que fundó en esta ciudad”¹⁶⁸.

El retrato podría tratarse de una copia muy temprana si efectivamente lo llevó consigo la Madre Isabel de Santo Domingo cuando fundó las Carmelitas Descalzas de Zaragoza en 1588¹⁶⁹, realizada por el mismo fray Juan de la Miseria y que poseía la misma inscripción que el retrato de Sevilla

“púsole en pintor por inscripción: *La Madre Teresa de Jesús, Fundadora de las Descalzas Carmelitas, anno aetatis suae 61, anno salutis 1576*”¹⁷⁰,

inscripción que quitó un ensamblador al ajustarla a una moldura encargada por Lanuza¹⁷¹. Lamentablemente, el retrato no se ha conservado.

El escrito de Lanuza suscitó algunos equívocos. Antonio de Santa María, en su hagiografía de Teresa de Jesús de 1670¹⁷², aseguraba que el retrato de Santa Teresa había sido pintado en Segovia. Puesto que Isabel de Santo Domingo había sido priora del convento de Segovia con anterioridad al de Zaragoza y según Lanuza, Isabel había llevado a Zaragoza el verdadero retrato, Antonio de Santa María supuso que éste tuvo que ser realizado allí¹⁷³.

3.4.2. El retrato de Doña Leonor Mascarenhas

¹⁶⁸ LANUZA, M. B. de, *Vida de la Bendita Madre Isabel de Santo Domingo, compañera de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, Imprenta del Reino, 1638, p. 664.

¹⁶⁹ SARASA SÁNCHEZ, F. J., “El Monasterio de San José de Carmelitas Descalzas de Zaragoza en su etapa fundacional”, en VIFORCOS MARINAS, M. I., y CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. (Coord.), *Fundadores, fundaciones y espacios de vida conventual. Nuevas aportaciones al monacato femenino*, León, Universidad de León, 2005, p. 232.

¹⁷⁰ LANUZA, M. B. de, *ob. cit.*, p. 664.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² ANTONIO DE SANTA MARÍA, *Dichos y hecho de Santa Teresa de Jesús. manuscrito sobre Teresa de Jesús (siglo XVII). Edición, estudio preliminar y notas por Manuela Sánchez Regueira*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca – Fundación Universitaria Española, 1983, p. 126.

¹⁷³ *Ibid.*

Nuestra segunda referencia procede del texto biográfico de fray Juan de la Miseria elaborado por Antonio Palomino:

“(Fray Juan) retrató por su propia persona a la santa madre Teresa de Jesús, lo que permitió la santa por obediencia a su confesor (...); el retrato se conserva hoy original vinculado en la casa de los señores Marqueses de Malagón, heredado de aquella señora Doña Leonor Mascareñas, a cuya instancia se ejecutó; aunque otros¹⁷⁴ dicen ser el que está en el convento de sus monjas en la ciudad de Sevilla; pero siendo uno y otro de la mano de fray Juan, todos son originales. Hizo de este retrato varias copias, que se repartieron en los conventos de la Religión y entre personas devotas de la santa”¹⁷⁵.

Destacamos que Palomino conocía la circunstancia de que Teresa había sido retratada por mandato del P. Gracián y que se estimaba de manera general que el primer retrato estaba en Sevilla. Además, reflexionó sobre el concepto de originalidad en este caso concreto, aportó datos sobre otros posibles retratos realizado por fray Juan, su destino y dio iniciativa y propiedad a uno de ellos: Doña Leonor Mascarenhas. Sin embargo, no hay ningún rastro acerca de esta obra.

3.4.3. El retrato del P. Gracián

Las mayores dudas acerca de que el retrato que se conserva en el convento de Carmelitas Descalzas de Sevilla fuese el retrato *in vivo*, surgieron a raíz de un artículo de Ángel María Barcia¹⁷⁶. Según este autor, fray Jerónimo Gracián de la Madre de Dios siempre conservó un retrato de Teresa de Jesús, aspecto que no ponemos en duda puesto que el P. Gracián fue uno de los mayores difusores de la imagen de Teresa de Jesús, y nos permitimos matizar: tuvo más de un retrato. La disensión con este autor es respecto a su aseveración acerca de que ese retrato “bien pudo ser el original”¹⁷⁷, sobre todo porque se basa en unas disposiciones testamentarias del P. Gracián -fechadas en 1602, cuando se disponía a viajar como comisionado del Papa a Tetuán¹⁷⁸- que no prueba más

¹⁷⁴ Cita a pie de página a Francisco Pacheco. PALOMINO, A., *ob. cit.*, p. 123.

¹⁷⁵ PALOMINO, A., *ob. cit.*, p. 122.

¹⁷⁶ BARCIA, A. M., *ob. cit.*

¹⁷⁷ *Id.*, p. 4.

¹⁷⁸ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas (Edición de Juan Luis Astigarraga)*, Roma, *Teresianum*, 1989, p. 123.

que el hecho de que el P. Gracián tuviese una imagen, pero en ningún modo que fuese el original de fray Juan de la Miseria, ni siquiera realizado por su mano:

“el retrato de la Madre Teresa de Jesús y la señora Catalina y dos imagencicas de San Juan y San Jerónimo que están de la otra parte se lleve con ella a donde estuviere mi hermana María de San José, monja Carmelita Descalza”¹⁷⁹.

En *Peregrinación de Anastasio* nunca menciona que él mismo tuviese un retrato de fray Juan de la Miseria, simplemente relató cómo en su cautiverio en Túnez apenas tuvo el consuelo de una imagen de la Virgen “que venía muy maltratada”¹⁸⁰.

Por su epistolario, sabemos de la satisfacción del P. Gracián cuando el 1611 recibió un retrato de Teresa de Jesús procedente de Sevilla, del que afirmó: “el retrato de la Madre Teresa es el más lindo que se le ha visto”¹⁸¹. En este caso, seguramente sería una copia de aquel de fray Juan¹⁸², realizada o no por el lego.

Esta afirmación, que a nuestro juicio es infundada, fue asumida y reiterada por autores como Sánchez-Cantón¹⁸³ y Gutiérrez Rueda¹⁸⁴.

3.4.4. El retrato del Ayuntamiento de Ávila

La última obra que consignamos en este punto no es una referencia a una imagen ni una interpretación errónea de las fuentes, sino una obra todavía existente. En el Ayuntamiento de Ávila se encuentra un retrato Teresa de Jesús que en Thieme-Becker¹⁸⁵ se consideró el retrato *in vivo* (fig. 11). Se trata de un retrato de cuerpo entero de la carmelita que se sitúa en un paraje natural, en el que se divisa una ciudad y el nacimiento de un río. Consideramos que por sus rasgos formales no puede ser un retrato tomado del natural: físico poco realista, de carácter atemporal e indefinido, volúmenes muy abstractos. Estamos de acuerdo con las apreciaciones de Laura Gutiérrez Rueda

¹⁷⁹ *Id.*, p. 621.

¹⁸⁰ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Peregrinación de Anastasio...*, p. 482.

¹⁸¹ Carta a Juliana de la Madre de Dios, Carmelita Descalza del Convento de Sevilla, 25 de abril de 1611. JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, p. 507.

¹⁸² PINILLA MARTÍN, M. J., “Santidad, devoción y arte a través de cuatro referencias a estampas de Santa Teresa de Jesús, años 1609-1615”, en *Actas del Simposium El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, El Escorial, RCU Escorial-María Cristina, 2008, p. 535.

¹⁸³ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “Doña Leonor...”, p. 11.

¹⁸⁴ GUTIÉRREZ RUEDA, L., “Ensayo de iconografía teresiana”, *Revista de Espiritualidad*, nº 90, año 23 (1964), p. 137.

¹⁸⁵ JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie...”, *ob. cit.*, p. 227.

que lo califica de escultórico e inexpresivo¹⁸⁶, y Jean de la Croix: se trata seguramente de una copia antigua, al igual que otras custodiadas en diferentes conventos carmelitas¹⁸⁷.



Fig. 11. *Retrato de Santa Teresa de Jesús*. Ayuntamiento. Ávila (España).

4. LA DIFUSIÓN DE LA IMAGEN

“Muerta ella se pintó su imagen con rayos y resplandores, y se estampó muchas veces en muchos lugares, y los pintores pintaron otras muchas, las cuales imágenes ha visto en las iglesias públicamente, capillas y aposentos de personas graves, las cuales estiman, tienen y reputan como imágenes de santos, y como a tales veneran”¹⁸⁸.

La difusión de la imagen de Teresa de Jesús vino determinada por el singular y valioso retrato sevillano, pintado *in vivo* y que constituía la *vera effigies* de Teresa de Jesús, como vimos. El momento que supuso el comienzo de la extensión de la imagen teresiana fue la muerte de la mística abulense en loor de santidad -el 4 de octubre de 1582 en el Convento de Alba de Tormes- y el ámbito inicial, los conventos de la Orden Carmelita Descalza.

¹⁸⁶ GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, p. 137.

¹⁸⁷ JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie...”, *ob. cit.*, pp. 227-228.

¹⁸⁸ Declaración del Padre Juan de Herrera, 9 de agosto de 1610. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. II, p. 318.

A lo largo de las siguientes páginas, que tienen como objeto el estudio de la difusión de la iconografía de Santa Teresa de Jesús, trataremos de determinar qué vías se utilizaron para transmitir la imagen de Teresa de Jesús -teniendo en cuenta los diferentes soportes de la imagen, los principales impulsores y las infraestructuras existentes a finales del siglo XVI y comienzos del XVII- cómo se desarrolló periódica y geográficamente la difusión y, por último, la extensión social que alcanzó la imagen de la carmelita en vísperas de su beatificación.

Se trata de definir un aspecto que frecuentemente es poco tratado, cuando no tratado de manera generalizada o simplemente obviado, en los estudios de iconografía y que consideramos importante: responder a cuestiones como cuándo, dónde, cómo, por qué y por quién se difunde la imagen de Santa Teresa, es contribuir a contextualizar la imagen y por tanto, a conocer su significado. Los datos de que disponemos permiten ser precisos, pues son referencias a imágenes concretas de Teresa de Jesús escritas en los años previos a la beatificación.

4.1. LAS VÍAS DE DIFUSIÓN

Este punto versa sobre los medios, tomado en un sentido amplio, por los que se difundió la iconografía de Teresa de Jesús. Partimos de la clasificación de las artes que sirvieron de vehículo y su ponderación como tales, continuaremos con la mención de los principales impulsores y difusores de la imagen de Teresa de Jesús y finalizaremos con los esquemas organizativos con que se contaba, y de hecho se contó, para extender las obras.

4.1.1. Los soportes de la imagen

Mediante la clasificación que desarrollaremos en el Capítulo II de esta Tesis, dedicado a las obras en que se representa a Teresa de Jesús, destacamos la relevancia que adquirió en la difusión de la iconografía teresiana cada una de las siguientes artes: pintura, grabado y escultura.

En primer lugar, la pintura. Podía tratarse tanto de copias directas del retrato realizado por fray Juan de la Miseria, como copias indirectas. En algunas ocasiones estuvo basada en estampas y otras sirvió de modelo para otras pinturas y para abrir nuevas planchas de grabado. Su primer ámbito de difusión fue el de los conventos de Carmelitas Descalzos.

Con la extensión de la devoción por Teresa de Jesús, también estuvo presente en los conventos y monasterios de otras órdenes religiosas, así como en iglesias parroquiales. En segundo lugar, se puede considerar la estampa, bajo todas sus tipologías y precisamente gracias a esa variedad, como el principal medio de difusión de la iconografía teresiana en el periodo propuesto. La estampa suelta, de la que apenas se han conservado piezas de este momento pero de la que tenemos noticias, circulaba con facilidad. Era relativamente sencillo enviarla a conventos que la redistribuían a otros conventos y a personas particulares. También se vendían públicamente a precios bajos - en el caso de las estampas de carácter popular- y una persona las podía llevar consigo donde quiera que fuese. En cuanto a las estampas que aparecían en las ediciones de las obras escritas por y sobre Teresa de Jesús, tenían un alcance limitado al estar restringidas fundamentalmente a ámbitos religiosos. Sin embargo, allá donde se encontrase un libro de las ediciones ilustradas -que suponían un buen número del total- estaba la imagen de Teresa de Jesús, lo que podía significar otro punto de difusión. Resultaba más costoso -en todos los aspectos- enviarlos, pero se han conservado ejemplares de prácticamente todas las ediciones¹⁸⁹, lo que nos permite profundizar en su estudio. La última tipología de grabados a mencionar, es la de las “vidas gráficas”¹⁹⁰: en 1613 se realizó la primera de ellas en Amberes -*Vita B. V. Teresiae*, por Adriaen Collaert y Cornelis Galle- que se envió a diversos conventos europeos y tuvo gran importancia porque definió en buena medida el *corpus* temático de la iconografía teresiana y fue tomada incansablemente como modelo.

La escultura fue escasa en este primer periodo de la iconografía teresiana. Como medio de difusión tenía por inconveniente tener un área de influencia limitada: se hacía por encargo y su transporte no era tan sencillo, por lo que a menudo quedaba limitada a la zona en la que se encontraba o donde desarrollaban su hacer los entalladores.

4.1.2. Principales impulsores

Dentro de un capítulo dedicado a la difusión de la iconografía teresiana, resulta imprescindible destacar la eficaz labor, tanto en la promoción como difusión de

¹⁸⁹ SIMEÓN DE LA SAGRADA FAMILIA, *Bibliographia S. Teresiae a Iesu, typis editorum*, Roma, *Teresianum*, 1969, p. 8.

¹⁹⁰ Término tomado de JUAN BOSCO DE JESÚS, “Las vidas gráficas de Santa Teresa en el grabado barroco”, en VVAA, *Castillo Interior. Teresa de Jesús y el Siglo XVI*, Ávila, Catedral de Ávila-Centro Internacional de Estudios Místicos, 1995, pp. 367-373.

representaciones de Teresa de Jesús, del P. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios y de la Madre Ana de Jesús¹⁹¹. Aunque sus biografías se han tratado aparte, conviene subrayar aquí su papel en la trasmisión de la imagen teresiana.

A la iniciativa del P. Gracián no sólo debemos el retrato *in vivo* realizado por fray Juan de la Miseria, sino también buena parte de la extensión internacional de la imagen de Teresa de Jesús. En Roma, antes de 1597¹⁹², mandó hacer estampas con la efigie de la reformadora y a comienzos de 1599 se ocupó de la primera edición de *Vida* traducida al italiano¹⁹³, que contenía un retrato de su autora. Cuando se trasladó a Flandes, encargó diversas estampas de Teresa de Jesús, como la que realizó Jehan Wierix¹⁹⁴. Allí, junto con Ana de Jesús, promovió las primeras ediciones de *Fundaciones y Conceptos del Amor de Dios*¹⁹⁵. No sólo tuvo la iniciativa y se hizo cargo de la impresión de libros con alguna ilustración y estampas sueltas, sino que los envió a conventos españoles, utilizando todos los medios a su alcance, aspecto que conocemos a través de sus cartas. Además, cuando recibió un retrato de Teresa de Jesús de las Carmelitas de San José de Sevilla, que consideramos basado en el retrato *in vivo*¹⁹⁶, encargó algunas copias, entre ellas, una para la infanta Isabel Clara Eugenia¹⁹⁷, Gobernadora de los Países Bajos.

Por su parte, la Madre Ana de Jesús, como veremos, encargó una de las primeras copias -para el convento de Granada- del retrato realizado por fray Juan poco después de la muerte de Teresa de Jesús¹⁹⁸ y promovió la primera edición¹⁹⁹ de las obras escritas por Teresa de Jesús²⁰⁰, que contenían un retrato. Cuando dejó el convento de Granada para fundar en Madrid, llevó consigo un retrato de Teresa de Jesús, del que distribuyó copias a personas relevantes²⁰¹ y seguramente hizo enviar a Roma²⁰². Tras fundar en Francia, y una vez en Flandes, hizo grabar imágenes de tanto de Teresa de Jesús como de Juan de la Cruz²⁰³ -cuya lámina envió a España en diciembre de 1616²⁰⁴- y promovió ediciones

¹⁹¹ Ver Anexo 1.

¹⁹² Fecha de una carta escrita en Roma y dirigida a Mariana de Cristo, en el Convento de Carmelitas Descalzas de Barcelona, con la que envió grabados. JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, pp. 205-207.

¹⁹³ JEAN DE LA CROIX, "L'iconographie...", *ob. cit.*, p. 235.

¹⁹⁴ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, p. 428.

¹⁹⁵ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 42.

¹⁹⁶ PINILLA MARTÍN, M. J., "Santidad, devoción y arte...", p. 535.

¹⁹⁷ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, p. 521.

¹⁹⁸ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp.148-149.

¹⁹⁹ Editadas por fray Luis de León. *Los Libros de la Madre Teresa de Jesús*, Salamanca, Guillermo Foquel, 1588.

²⁰⁰ TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 33 y 469.

²⁰¹ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 123-124.

²⁰² *Id.*, p. 125.

²⁰³ *Id.*, p. 43.

y traducciones de escritos teresianos²⁰⁵, aunque no todos ellos con imágenes, que hizo llegar a España²⁰⁶. De la Madre Ana de Jesús partió la iniciativa de realizar la primera vida gráfica teresiana²⁰⁷ -*Vita B. V. Theresiae* de Adriaen Collaert y Cornelis Galle- cuya importancia radica en buena medida en la trascendencia de su iconografía. Junto a Ana de San Bartolomé, Ana de Jesús escogió qué temas de la vida de la fundadora representar: a ellas, que habían conocido muy bien a Teresa de Jesús, debemos la visión que ha pervivido de la santa. Por ello, la contribución de Ana de Jesús a la iconografía de Teresa de Jesús consistió tanto en la definición de temas como en la difusión de la imagen.

4.1.3. Infraestructuras

“No quiero otra cosa más que un retrato de la Madre Teresa pequeño que quepa en una carta, porque uno que tenía me tomaron; y aunque diversas veces le han retratado en estampa, ninguna me contenta tanto como ésa”²⁰⁸.

En este punto, nos referiremos a los distintos sistemas que se utilizaron inicialmente para difundir la imagen de Teresa de Jesús. Se trata de hacer una reflexión necesaria sobre los diferentes medios disponibles, así como su alcance, limitaciones y cómo éstas fueron -al menos en parte- superadas. Para ello, tomamos menciones acerca de libros con grabados, pinturas y estampas sueltas de Teresa de Jesús.

En primer lugar, debemos destacar, que uno de los sistemas más utilizados fue confiar las imágenes a aquellas personas -tanto monjas y frailes, como amigos y conocidos- que se desplazaban al lugar donde se quería hacer llegar la obra en cuestión: “dícenme que va un caballero soldado a esa tierra, con quien procuraré enviar los libros que digo con algunas estampas que van dentro”²⁰⁹.

Tuvieron una especial relevancia en este sentido, los hermanos de religión de Teresa de Jesús, portando consigo imágenes estampadas o pintadas de su reformadora cuando se

²⁰⁴ TORRES, C., *Ana de Jesús (1590-1621) Religiosidad y vida cotidiana en la clausura femenina del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995, p. 102.

²⁰⁵ *Las Moradas* en flamenco en Amberes y Bruselas en 1609. *Vida* en inglés en Amberes en 1613. además de las mencionadas en comunión con el Padre Gracián: *Fundaciones* en Bruselas en 1610, libro al que ella misma añade la fundación de Granada, y *Conceptos del Amor de Dios* en Bruselas en 1611.

ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 42.

²⁰⁶ *Id.*, p. 249.

²⁰⁷ *Id.*, p. 251.

²⁰⁸ Carta de Jerónimo Gracián de 20 de octubre de 1609 desde Vince, a Juliana de la Madre de Dios, en el Convento de San José de Sevilla. JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, p. 454.

²⁰⁹ Carta de Jerónimo Gracián, desde Bruselas, a Isabel de Jesús, del Convento de Carmelitas de Logroño. *Id.*, p. 409.

trasladaban de convento. Por ejemplo, una pintura ya mencionada del retrato de Teresa de Jesús que se preciaba de ser el original realizado por fray Juan de la Misericordia: “húbole a las manos la Bendita Madre Isabel de Santo Domingo y trájole consigo a la Fundación deste monasterio de San José de Zaragoza”²¹⁰.

Tampoco se dudó en hacer uso de amigos seculares y sus familias:

“he dado aquí orden cómo lleven a Sevilla de mis libros (...) y los que he tornado a imprimir de la Madre Teresa, por vía de Fernando Alfonso, cuñado de nuestro buen amigo Pedro Cerezo”²¹¹.

De este modo, circularon imágenes tanto dentro de España como en el ámbito europeo. Podía resultar algo lento pero proporcionaba confianza en la recepción de los envíos²¹², tema que preocupaba extraordinariamente, sobre todo para piezas más delicadas que no debían perderse:

“Dios se lo perdone a Don Rodrigo Lasso, hijo de Doña Aldonza Niño, la fundadora de Cuerva, que no quiso llevar cuatro libros que enviaba con él con muchas estampas finas para Josefa y sus consortes”²¹³.

Precisamente, uno de los mayores inconvenientes de este sistema radicaba en que el peso y volumen de los objetos transportados era habitualmente limitado.

El segundo sistema utilizado es el correo ordinario o estafeta, implantado a mediados del siglo XVI y perfeccionado a lo largo del reinado de Felipe II. Tenía una periodicidad semanal en España, pero sólo era factible entre las ciudades principales, enlazadas por las carreteras de postas²¹⁴. En 1580, se puso en marcha la “estafeta de Italia”, en principio semanal y luego, desde 1586, mensual²¹⁵.

²¹⁰ LANUZA, M. B. de, *ob. cit.*, p. 664.

²¹¹ Carta de Jerónimo Gracián, datada en la Abadía de Ruyclot el 25 de mayo de 1612, a Juliana de la Madre de Dios, Carmelita Descalza del Convento de Sevilla. JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, p. 554.

²¹² RODRÍGUEZ, C., “Infraestructura del epistolario de Santa Teresa. Los correos del siglo XVI”, en EGIDO LÓPEZ, T., GARCÍA DE LA CONCHA, V., y GONZÁLEZ DE CARDENAL, O. (Dir.), *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, p. 72.

²¹³ Carta de Jerónimo Gracián, desde Bruselas el 28 de octubre de 1608, a Francisca de las Llagas y María de San José Dantisco, Carmelitas Descalzas de Consuegra. JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, p. 419.

²¹⁴ RODRÍGUEZ, C., *ob. cit.*, p. 67.

²¹⁵ *Id.*, p. 85.

El P. Jerónimo Gracián envió desde Roma a Mariana de Cristo, una carta con algunas estampas de Teresa de Jesús:

“lo que manda haga del retrato de la Sancta Madre para en pequeña forma, se hará luego; entretanto reciba esos registros²¹⁶, que para ir sin colores, ninguna estampa ha salido tan buena a mi parecer”²¹⁷.

No se podía enviar más que alguna estampa²¹⁸, pues las tarifas se calculaban según el volumen del envoltorio²¹⁹. Por este motivo, con frecuencia se hizo uso de un tercer sistema: los mercaderes, arrieros y carreteros. Resultaban más seguros, admitían el transporte de objetos más voluminosos²²⁰, y pasaban por poblaciones poco importantes²²¹. Como contrapartida, era un sistema más caro que el correo oficial y tenía un carácter estacional -aproximadamente de marzo a octubre- por las condiciones climatológicas²²². Tomamos como ejemplo una estampa que la Madre Catalina de Cristo, Carmelita Descalza de Barcelona²²³, envió junto a una carta a Doña Mariana de Córdoba y Aragón por mensajero de ésta: “la estampa de nuestra santa Madre envió a vuestra señoría”²²⁴.

En cuarto lugar, podemos mencionar la utilización del correo de amigos influyentes. Era el modo más rápido y seguro para envíos europeos cuando la situación política era favorable pero no en épocas de guerra debido al cierre de fronteras²²⁵. Despachaban correo propio cada pocos días, introducían la carta y quizá alguna estampa en el pliego que estos amigos mandaban o recibían. Gracián envió cartas desde Flandes en valija diplomática, por medio del Marqués de Guadaleste, embajador en Flandes. En este sentido, también los destinatarios influyentes y favorables a la causa, tuvieron importancia, y sabemos que de este modo efectivamente se enviaron imágenes de Teresa de Jesús:

²¹⁶ Pequeños grabados que servían como punto de lectura.

²¹⁷ Carta de Jerónimo Gracián, de 1 de mayo de 1597, desde Roma, a Mariana de Cristo, del Convento de Carmelitas Descalzas de Barcelona. JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, p. 206.

²¹⁸ *Id.*, p. 16*.

²¹⁹ RODRÍGUEZ, C., *ob. cit.*, p. 75.

²²⁰ *Id.*, p. 70.

²²¹ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, p. 16*.

²²² RODRÍGUEZ, C., *ob. cit.*, p. 70.

²²³ Convento fundado en 1588. BELTRÁN LARROYA, G., *Carmelitas Descalzas de Cataluña y Baleares. Documentación histórica: 1588-1988*, Roma, Teresianum, 1990, p. 77.

²²⁴ *Id.*, p. 93.

²²⁵ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, p. 15*.

“si Vuestra Reverencia tuviese algún amigo en la Inquisición con quien se pudiese tratar, que enviando de acá algunas estampas o libros encaminados a la Inquisición vayan ciertos y seguros”²²⁶.

En quinto lugar, se hizo uso del transporte marítimo. Se trataba de una vía eficaz que sólo se empleaba para el transporte de cargas pesadas, como balas de libros²²⁷ y por mediación de amigos, debido a su carestía:

“ofrecióseme dos días ha, hablar a un mercader flamenco que tiene ahí correspondencia, y el reside en la ciudad de Brujas y es conocido de Pedro Cerezo Pardo, nuestro amigo. Y diciéndome que se partía ahora una nao para Sevilla, quise tentar para ver si por esa vía pudiese enviar algunos (libros)²²⁸ (...) Llámase el mercader Diego de Aranda”²²⁹.

Sevilla fue una de las vías preferidas por Jerónimo Gracián para sus envíos, fundamentalmente de libros

“he enviado una cajeta con ciento de estos (ejemplares de *Conceptos de Amor de Dios*) y de las *Fundaciones* a Sevilla, que es el mejor camino que puede haber para llevarlos por junto; y aunque tenía otra cajeta (de libros) para enviar por Madrid, pareciome que lo mejor es ir por Sevilla”²³⁰.

debido a la facilidad para hacer llegar por mar los envíos y el contar allí con personas de confianza: su hermana Juliana de la Madre de Dios, y Pedro Cerezo Pardo. Además, como gran ciudad, estaba bien comunicada con el interior peninsular²³¹.

Finalmente, cabe mencionar a aquellas personas y conventos que actuaron como redistribuidores de imágenes. Con frecuencia, se optó por dirigir los envíos a personas concretas y de gran confianza que actuaban como intermediarios entre el remitente y el particular o el convento donde se quería hacer llegar en envío.

²²⁶Carta de Jerónimo Gracián de 24 de marzo de 1612, desde Amberes, a Juliana de la Madre de Dios, en el Convento de San José de Sevilla, *Id.*, p. 533.

²²⁷ *Id.*, p. 19*.

²²⁸ Efectivamente, en 1611, llevó a Sevilla 8 ejemplares de *Fundaciones* y nada menos que 80 de *Conceptos del Amor de Dios*. *Id.*, p. 506.

²²⁹ Carta de Jerónimo Gracián, 26 de julio de 1608 desde Bruselas, a Juliana de la Madre de Dios, en Sevilla. *Id.*, p. 409.

²³⁰ Carta de Jerónimo Gracián, el 26 de abril de 1611 desde Bruselas, a Francisca de las Llagas, carmelita descalza de Consuegra. *Ibid.*

²³¹ RODRÍGUEZ, C., *ob. cit.*, p. 67.

De nuevo recurrimos al epistolario de P. Gracián, que cuando se encontraba en Flandes, contó en Madrid con dos personas cercanas: su hermano Tomás Gracián -a quien encargaba “que reparta de los (libros) que llegaron a sus manos entre la hermana Adriaena y Cuerva y los frailes Benitos y Cartujo y Vuestras Reverencias^{232,233}- y Doña Luisa Fajardo²³⁴, hija del Marqués de Almazán y hermana de Francisca de las Llagas, que se encontraba en el Convento de Consuegra, donde Gracián escribía frecuentemente por su amistad con Francisca y porque allí estaba su hermana María de San José (Dantisco): “A Doña Luisa Fajardo envié este día libros”²³⁵.

En el caso de los conventos Carmelitas Descalzos como centros de redistribución, podemos señalar dos ejemplos: el convento de Amberes, fundado el 6 de noviembre de 1612²³⁶

“como es allí (en Amberes) priora la Madre Ana de San Bartolomé y tengo allí depósito de algunos de mis libros, querría que cuando quisiesen algunos o estampas, tuviesen correspondencia con ella”²³⁷

y el convento de Sevilla

“recibí la (carta) de Vuestra Reverencia de 19 de julio, y por otra que con ella venía de 20 de Pedro Cerezo, entiendo que ya habrán llegado mis cuatro balas de libros. De los cuales (aunque otras veces lo he dicho) torno ahora a decir que Vuestra Reverencia sea repartidora como yo el componedor, y que ha de dar a nuestros conventos de frailes y monjas de balde y a quien le pareciere”²³⁸.

La difusión de la imagen teresiana había partido del Convento de San José de Sevilla y más tarde este mismo convento fue destinatario y distribuidor de estampas y libros con imágenes de Teresa de Jesús.

²³² Se refiere a los hijos de Tomás Gracián, los benedictinos Francisco y Jerónimo y el Cartujo Diego, su hermana Adriaena del Espíritu Santo, jerónima, y las Madres de Consuegra. Nota del Editor, JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, p. 408.

²³³ Carta de Jerónimo Gracián, el 26 de abril de 1611 desde Bruselas, a Francisca de las Llagas, carmelita descalza de Consuegra. *Ibid.*

²³⁴ *Id.*, p. 21*.

²³⁵ Carta de Jerónimo Gracián a Francisca de las Llagas y Carmelitas de Consuegra, fechada en Amberes a 8 de mayo de 1610. *Id.*, p. 484.

²³⁶ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 31.

²³⁷ Carta de Jerónimo Gracián a Ana de San José y Carmelitas Descalzas de Consuegra, datada en Bruselas el 5 de febrero de 1613. JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, p. 556.

²³⁸ Carta de Jerónimo Gracián, en Amberes el 21 de agosto de 1610, a Juliana de la Madre de Dios, Carmelita Descalza del Convento de Sevilla. *Id.*, p. 495.

4.2. DESARROLLO DE LA DIFUSIÓN

“En muchos lugares de España, Roma y París se han estampado sus imágenes, cuyas estampas han venido a esta casa, las cuales dan muestras de la grande opinión que por allá se tiene de la dicha santa madre Teresa de Jesús”²³⁹

En este punto trataremos de determinar cómo se desarrolló la difusión de la imagen de Teresa de Jesús a nivel temporal y geográfico. Mediante datos procedentes de los *Procesos de Beatificación y Canonización de Teresa de Jesús* y las compilaciones epistolares del P. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios y la Madre Ana de Jesús, trazaremos el recorrido de las imágenes a lo largo de la geografía española y su primera proyección europea. A pesar de que los datos de que disponemos para ello son limitados y parciales, son sobre todo fiables: no podemos asegurar dónde no había imágenes de Teresa de Jesús ni si éstas llegaron con anterioridad a las fechas que apuntamos, pero sí podemos afirmar dónde hubo imágenes y a partir de qué momento estuvieron presentes en aquel lugar preciso. No tratamos de hacer un estudio exhaustivo, cometido que se nos antoja imposible, sino señalar los puntos principales a los que llegó la imagen en cierto momento y que a su vez fueron potenciales centros de difusión de la misma, pues la difusión no se detuvo en ninguno de ellos.

4.2.1. España

La difusión de la imagen de Teresa de Jesús partió del convento de San José de Sevilla a partir de copias del retrato realizado por fray Juan de la Miseria. Las primeras copias, tanto pictóricas como estampadas, pueden datarse entre finales de 1582, muerte de Teresa de Jesús, y 1585. Ese año, la Madre María de San José, que había sido priora del convento sevillano, redactó *Libro de Recreaciones*, donde encontramos la mención. Incluso podemos afinar: antes de finales de 1584, cuando María de San José partió para fundar en Lisboa.

“era en todo perfecta como se ve en un retrato que al natural le sacó fray Juan de la Miseria, un religioso nuestro, santo a lo que podemos entender, del cual y de algunos

²³⁹Dicho de la Madre Catalina de San Ángelo, Carmelita Descalza de Alba. 5 de mayo de 1610. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, p. 211.

otros que por él se han sacado, me parece hacer memoria, para que las hermanas que están por venir sepan los vestidos y tocados que su Madre traía, y en todos nuestros conventos se traen.

Y aunque las Constituciones nuestras declaran cómo han de ser, por que no se engañen por la pintura mal sacada las advierto que en algunos retratos y estampas, por contrahacer en las mangas del hábito unos pedazos desgarrados que tenía cuando la retrataron, han venido a hacer como mangas de punta”²⁴⁰.

No conocemos el destino de tales imágenes pero constatamos de este modo la voluntad de extender el retrato de Teresa de Jesús a partir del retrato *in vivo* y en fechas tempranas.

La proximidad geográfica significó en estos momentos iniciales, el conocimiento del retrato *in vivo* y los primeros intentos por conseguir uno que guardase el mayor parecido posible. En este sentido, la primera noticia relativa a una imagen de Teresa de Jesús fuera del Convento de San José de Sevilla es un retrato para el Convento de Granada y se encuentra en una carta que su priora -la Madre Ana de Jesús-²⁴¹, dirigió a su prima María de San Ángel²⁴², carmelita de San José de Salamanca:

“pour me procurer au moins la consolation de la voir en peinture, j’ai fait demander a Seville un portrait exécuté d’après celui que on y avait peint de Sa Reverence. La copie a été faite par le meilleur peintre pour le prix de dix ducats; et après cela, elle est affreuse”²⁴³.

La Madre Ana había encargado una copia del retrato realizado por fray Juan de la Miseria destinada al Convento de Carmelitas Descalzas de Granada, aunque el resultado no fue de su agrado y llegó a calificar la copia de “horrible”.

Dicha carta se ha fechado a finales de 1582²⁴⁴, poco después de la muerte de Teresa de Jesús, aunque se puede manejar un tiempo más amplio, nunca más tarde de 1586, cuando Ana de Jesús partió a Madrid.

²⁴⁰ MARÍA DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, p. 189.

²⁴¹ Convento fundado el 21 de enero de 1582. ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p.18.

²⁴² *Id.*, p. 15.

²⁴³ *Id.*, pp. 148-149.

²⁴⁴ Carta conocida por una copia en francés, BUIX, E., *Oeuvres de sainte Thérèse de Jesús, IV.*, París, 1909, pp. 548-550. La carta autógrafa, que se encontraba en la Biblioteca Nacional de España, se ha perdido. *Ibid.*

Ana de Jesús llevó consigo un retrato a la fundación del Convento de Santa Ana²⁴⁵, que tuvo lugar el 16 de septiembre de 1586²⁴⁶. El día anterior a la fundación

“su Majestad de la Emperatriz (Doña María de Austria) mandó que, antes que nos encerrásemos, fuésemos al convento de las Descalzas Franciscas, porque nos querían ver, y su hija la Infanta (Doña Juana), que es monja. Entre ellos iba el Conde de Tribulcio, que andaba malo y de devoción se había levantado a vernos. Agravósele tanto la enfermedad, que le tuvieron casi por muerto. Una noche a deshora dijo a la Condesa, su mujer, que se sentía bueno, porque las siete monjas que había visto en casa de Su Majestad de la Emperatriz veía alrededor de su cama con otra del mismo hábito, que no había él visto en casa de la Emperatriz, que era la que más se le llegaba y apiadaba tanto, que le había quitado todo el mal que tenía. Luego llamó a su confesor, que era don Antonio de Capolos, que es ahora Arzobispo de Oristán, y se lo contó y dio una gran limosna que nos llevase y ofreciese que cada viernes enviaría treinta reales a aquel convento. Él me la dio y me lo contó. Yo entonces envié al Conde un retrato de nuestra Santa Madre. Y enviándole, dijo: *ésta es la monja que llegó a mí y me sanó.* (...) Es grande la que allí en Madrid ha causado a muchos extranjeros y causa cada día por medio de sus reliquias y retratos”²⁴⁷.

Ana de Jesús llevó consigo a la fundación madrileña un retrato de Teresa de Jesús que, lejos de mantener dentro de los muros conventuales, procuró dar a conocer: bien como acto de gratitud por las limosnas recibidas a partir de la sanación milagrosa narrada²⁴⁸, bien como obsequio a familiares de las carmelitas, nobles en algunos casos, como Don Francisco Hurtado de Mendoza:

“el Marqués de Almazán, padre de esta testigo, ya difunto, la dijo un día estando a la red del locutorio con esta testigo y con la Madre María de San José, cómo un día había estado en su oratorio dos horas (...) puso los ojos en un retrato que le habían dado en

²⁴⁵ Convento destruido por orden de José I Bonaparte. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Historia del Carmen Descalzo...*, t. XII.

²⁴⁶ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 123.

²⁴⁷ Declaración de la Madre Ana de Jesús en los Procesos de Beatificación, 5 de julio de 1597. ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 123-124.

²⁴⁸ Este milagro fue declarado en el Proceso Informativo del Nuncio Gaetano en Ávila, en 1595, por Beatriz de Jesús, que añadió que la Condesa de Tribulcio se llevó reliquias de Teresa de Jesús a Flandes y que estas reliquias les ayudaron en un temporal marítimo. También fue declarado en Madrid en el mismo Proceso, por María de la Encarnación, Elena de la Cruz y la propia Condesa de Tribulcio. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. I, pp. 179, 332-333, 337-338, 364-365.

esta casa [Convento de Carmelitas Descalzas de Santa Ana en Madrid] de la dicha Madre, pidiéndole que le favoreciese con Nuestro Señor”²⁴⁹.

La presencia del retrato en Madrid significaba que el retrato se encontraba en la capital - excepto durante la breve estancia en Valladolid a principios del XVII- del reino: más medios técnicos para multiplicar la imagen, mejores infraestructuras para difundirla a otros puntos y posibilidades de darla a conocer en ámbitos cortesanos y extender la devoción por Teresa de Jesús, como efectivamente sucedió y conocemos por los *Procesos*.

Tras la llegada del retrato a Madrid tuvo lugar la difusión de la imagen de Teresa de Jesús hacia el noreste. Sucedió temprano y mediante un autorizado retrato, tanto que tenía visos de ser el original. Nos referimos a una obra que ya hemos mencionado: el retrato que la Madre Isabel de Santo Domingo llevó consigo a la fundación del Convento de Carmelitas Descalzas de Zaragoza, que tuvo lugar el 4 de agosto de 1588²⁵⁰, un retrato que fue a parar a las manos de Miguel de Lanuza, biógrafo de la Madre Isabel. Esto indica la presencia de la *vera effigies* en un ámbito diferente de España, en una población importante y desde la que años después se difundirían retratos de Teresa de Jesús en ediciones de diferentes obras, destacando la hagiografía teresiana escrita por fray Diego de Yepes²⁵¹, Obispo de Tarazona, hagiografía cuyo retrato guarda gran similitud con el sevillano. Dado que Isabel de Santo Domingo llegó a Zaragoza procedente del Convento de Segovia, no es aventurado suponer que anteriormente el retrato estuvo allí. Cómo llegó y cuándo, no lo sabemos, podemos apuntar, por proximidad geográfica, la vía madrileña o abulense. En este punto encontramos un vacío importante, puesto que no se han conservado fuentes que indiquen datos relativos al momento en que la imagen teresiana recaló en Ávila. La primera mención a imágenes procede del Proceso del Nuncio Gaetano en Ávila, es decir, en 1595, y hace referencia al retrato que se mostró al Conde de Tribulcio, pero no a una imagen en Ávila. Sin embargo, consideramos que como lugar de nacimiento de Teresa de Jesús y la reforma carmelita, Ávila debió de tener retratos en fecha muy temprana, quizá a finales de la década de los ochenta del XVI.

²⁴⁹ Declaración de Francisca de las Llagas, OCD, entonces en el Convento de Carmelitas Descalzas de Santa Ana en Madrid. 7 de junio de 1595. *Id.*, t. I, p. 346.

²⁵⁰ SARASA SÁNCHEZ, F. J., *ob. cit.*, p. 232.

²⁵¹ YEPES, D. de, *ob. cit.*, Zaragoza, Ángelo Tavano, 1606.

El año 1588 supuso un hito con la publicación de la *editio princeps* de las obras escritas por Teresa de Jesús, editada por fray Luis de León en Salamanca bajo el título *Los libros de la Madre Teresa de Jesús* y que contenía un grabado de la autora. Iconográficamente, podemos subrayar tres aspectos: se trata del primer grabado teresiano conservado, seguía la obra de fray Juan de la Miseria y, por último, la extensión del libro suponía la extensión de la imagen de Teresa de Jesús. Es decir, se convirtió en un soporte más para la difusión. Además, los retratos se sucederán en la mayor parte de las reediciones²⁵² de esta obra en las fechas que ocupa nuestro trabajo.

Asimismo, podemos destacar una obra que disfrutó de gran fortuna: en 1590, también en Salamanca, se editó la primera hagiografía de Teresa de Jesús, escrita por el P. Francisco de Ribera. En su capítulo *De algunos milagros que Nuestro Señor ha hecho con el retrato de la Madre Teresa de Jesús, y de otro de una carta suya*²⁵³ mencionó algunas imágenes de la Madre Teresa en diferentes localizaciones: Sevilla, que no reviste ninguna novedad para nosotros, y Palencia²⁵⁴. La edición también contaba con un retrato de Teresa de Jesús, retrato que podría proceder de Sevilla, como trataremos en el siguiente capítulo de nuestro trabajo. A partir del Proceso Informativo del Nuncio Gaetano en 1595, podemos constatar que la imagen de Teresa de Jesús se extendió gracias a los libros: en lugares tan dispares como Valladolid y Valencia habían leído el libro de Ribera, por lo que el retrato de Teresa de Jesús que contenía esta obra también se conocería allí.

El Convento de Carmelitas Descalzas de Barcelona se fundó en 1588²⁵⁵ y parece que la presencia de la imagen de Teresa de Jesús en este ámbito, fue inicialmente a través de la estampa. La Madre Catalina de Cristo envió a Doña Mariana de Córdoba y Aragón, hija de los Duques de Cardona y Segorbe un grabado:

“la estampa de nuestra santa Madre envió a vuestra señoría (...) Si vuestra señoría la ha de hacer retratar le suplico me haga hacer otro retrato y que no sea de menos de cuatro palmos”²⁵⁶.

²⁵² Algunos ejemplos: en Salamanca en 1589 y 1602, JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie...”, *ob. cit.*, p. 235, y en Madrid, por Juan Flamenco Impresor Real, en 1607.

²⁵³ RIBERA, F. de, *ob. cit.*, pp. 556-558.

²⁵⁴ *Id.*, p. 557.

²⁵⁵ BELTRÁN LARROYA, G., *Carmelitas Descalzas de Cataluña y Baleares. Documentación histórica: 1588-1988*, Roma, Teresianum, 1990, p. 77.

²⁵⁶ *Id.*, p. 93.

La misiva es de 25 de septiembre de 1592 y en ella pedía una pintura de Teresa de Jesús cuyo modelo debía ser la estampa que le enviaba. Además indicó una serie de notas iconográficas referentes al vestir de la retratada, en la línea de las advertencias de María de San José.

Cabe, en último lugar, hacer mención a la extensión de la imagen de Teresa de Jesús en torno a los años 1609 y 1610, fecha entre las que tuvo lugar el Proceso Remisorial *in Specie*. Los datos que aporta nos permiten constatar que antes de aquel momento, la imagen de Teresa de Jesús se había extendido desde diferentes focos a lugares dispares como Alcalá de Henares (a partir de Madrid), Burgos (quizá a través de Valladolid), Cuenca (de nuevo señalamos Madrid) y Málaga (a partir de Sevilla).

4.2.2. Europa

La difusión de la imagen de Teresa de Jesús a nivel europeo comenzó en la última década del siglo XVI. En este hecho participaron tanto el P. Gracián y la M. Ana de Jesús y su empeño por dar a conocer el rostro de Teresa de Jesús, como la extensión de la reforma carmelita a Italia, Francia y los Países Bajos.

En primer lugar, podemos señalar la presencia de la imagen de Teresa de Jesús en Roma. El 9 de febrero de 1592, diez días después de su ascenso a la Cátedra de Pedro, Clemente VIII libró el Breve *Sacrum Ordinem*, por el que aprobaba *in genere* las Constituciones de la rama femenina del Carmelo Descalzo así como *in specie* las Constituciones de la rama masculina²⁵⁷. Según la declaración extraordinaria de Ana de Jesús de 5 de julio de 1597 en el Proceso del Nuncio Gaetano

“Su Santidad de Clemente papa (...) pidió al Cardenal Santa Severina el retrato de nuestra madre Teresa de Jesús y su *Libro y Constituciones*. El cual escribió a Madrid se lo enviasen luego, porque había dado el que tenía a nuestro señor el Papa; y que él y todos cuantos Cardenales hay en Roma no querían estar sin ello, que les hacía consuelo tenerlo en su oratorio, digo ver el retrato de nuestra santa Madre, que en sus cartas siempre la nombraban *la bienaventurada madre Teresa de Jesús*”²⁵⁸.

²⁵⁷ Nota del Editor en ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 126.

²⁵⁸ *Ibid.*

Esta declaración no permite precisar cuándo había llegado a Roma el retrato de Teresa de Jesús, pero sí el medio: estampas que provenían de Madrid, bien del Convento de Santa Ana, bien del Convento de Descalzos de San Hermenegildo, fundado el 25 de enero de 1586.

Las primeras estampas realizadas en Roma de que tenemos constancia son del año 1597 y fueron realizadas por iniciativa del P. Gracián. El 1 de mayo de ese año, desde Roma, el P. Gracián envió a Mariana de Cristo²⁵⁹, que se encontraba en el Convento de Carmelitas Descalzas de Barcelona, varias estampas de Teresa de Jesús, junto con una carta:

“lo que manda haga del retrato de la Sancta Madre para en pequeña forma, se hará luego; entretanto reciba esos registros, que para ir sin colores, ninguna estampa ha salido tan buena a mi parecer”²⁶⁰.

Por supuesto, esto sólo era el comienzo de la difusión, que alcanzó mayores cotas tras la primera edición en italiano de las obras de Teresa de Jesús, del año 1599 en Roma²⁶¹, que contenía un retrato de la autora en cuya definición participó Gracián, como se tratará.

En cuanto a Francia, podemos señalar que los inicios del Carmelo en Francia estuvieron vinculados a la figura de Juan de Quintanadueñas Brétigny²⁶², nacido en Rouen pero de origen español, cuya importancia fue fundamental para la extensión de la Orden en el ámbito centroeuropeo. En 1601 propició una reunión en la Cartuja de París para tratar la fundación de conventos de Carmelitas Descalzos en Francia²⁶³. De este año es la primera imagen conocida de Teresa de Jesús en Francia: pertenece a la primera edición de las obras de Madre en francés, traducida por el propio Juan de Quintanadueñas con la ayuda de los Padres Cartujos de Bourfontaine. No se trata propiamente de un retrato, sino de una imagen un tanto genérica en una portada frontispicio realizada por Karel van Mallery (fig. 12).

²⁵⁹ Doña Mariana de Córdoba y Aragón fue carmelita descalza en el Convento de Barcelona durante algún tiempo. Tuvo que abandonar el convento por motivos de salud. BELTRÁN LARROYA, G., *ob. cit.*, p. 76.

²⁶⁰ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, pp. 205-207.

²⁶¹ SIMEÓN DE LA SAGRADA FAMILIA, *ob. cit.*, p. 8.

²⁶² Ver Anexo 1.

²⁶³ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 24.



Fig. 12. Portada de *Traicte du Chasteau ou Demeures de l'Ame*. Karel von Mallery. 1607. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

El Convento de Carmelitas Descalzas en París, fue fundado el 18 de octubre de 1604 por Ana de Jesús bajo la advocación de la Encarnación²⁶⁴, y se convirtió en centro del que partirían monjas para fundar otros conventos en Francia: en los años siguientes, 1604 y 1606, en Dijon, Pontoise, Amiens²⁶⁵ y cabe suponer que desde allí también se difundirían imágenes: en los conventos de Pontoise y Amiens se han conservado sendos retratos (figs. 13 y 14) de este momento que son muy cercanos a la fisonomía que había plasmado fray Juan de la Misericordia²⁶⁶.



Fig. 13. Retrato de Santa Teresa. Convento carmelita. Pontoise (Francia).



Fig. 14. Retrato de Santa Teresa. Convento carmelita. Amiens (Francia).

²⁶⁴ *Id.*, p. 26.

²⁶⁵ *Id.*, p. 27-28.

²⁶⁶ JEAN DE LA CROIX, "L'iconographie...", *ob. cit.*, p. 236.

En agosto de 1606, la Infanta Isabel Clara Eugenia, Archiduquesa de Austria y Gobernadora de los Países Bajos, escribió a Juan de Brétigny y Ana de Jesús²⁶⁷, a quien había conocido en el convento de Madrid, instándoles a acudir a Bruselas para fundar el primer convento del Carmen Descalzo en los Países Bajos. La fundación del convento tuvo lugar el 25 de enero de 1607²⁶⁸. No hemos encontrado mención a ninguna imagen llevada por Ana de Jesús. Sin embargo, hay constancia de imágenes en Bruselas apenas un año más tarde. Lo conocemos a partir del epistolario del P. Jerónimo Gracián, que también se encontraba en Flandes desde 1607: “vean ese retrato que aquí he hecho hacer de la Madre, que me parece que está bueno”²⁶⁹.

La labor del P. Gracián en Flandes fue fructífera: a través de su epistolario, podemos consignar intenciones de imprimir la imagen de Teresa de Jesús, encargos que se están realizando, encargos terminados y envíos a España²⁷⁰.

Partiendo del primer convento en Bruselas, se fundaron los de Lovaina en 1607, Mons en 1608, Amberes en 1612 e incluso el primer convento polaco, en 1612²⁷¹. El primer Convento de Carmelitas Descalzos en Bruselas data de 1610.

4.2.3. Conclusiones

La imagen de Teresa de Jesús se difundió velozmente a nivel geográfico, tanto en España como en diferentes lugares de Europa. Su extensión es, en este periodo anterior a la sanción eclesiástica de la santidad de la Madre Teresa, inseparable de la orden carmelita descalza -la aprobación de sus Constituciones, su presencia en nuevos conventos de España, Italia, Francia y los Países Bajos- y de la creciente fama de santidad de Teresa de Jesús difundida por su orden. De este modo, cuando Teresa de Jesús fue beatificada, su rostro se conocía en buena parte de España y en algunos puntos, relevantes todos ellos, de Europa.

Podemos señalar tres lugares clave para la difusión de la imagen de Teresa de Jesús. Partiendo del foco inicial, Sevilla, consideremos dos ramas: Salamanca - fundamentalmente a partir de los retratos que ilustraban las primeras ediciones de los escritos de Teresa y su primera hagiografía por el P. Ribera- y sobre todo, Madrid.

²⁶⁷ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 29.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Carta de Jerónimo Gracián a las Carmelitas de Consuegra, fechada en Bruselas el 1 de noviembre de 1608. JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, pp. 120-121.

²⁷⁰ *Id.*, pp. 408-409, 419, 420-421, 422, 429, 451, 475, 482, 507, 521, 530, 533, 541, 554-555, 556.

²⁷¹ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 29-31.

Madrid tuvo una importancia fundamental tanto para la difusión en España, en los ámbitos castellano y aragonés, como para la difusión en Europa, puesto que desde allí se envió retratos a Roma.

El dinamismo que alcanza la difusión de la imagen teresiana, a pesar de todas las dificultades geográficas e infraestructurales, puede ser ejemplificado: se dio el caso de imágenes realizadas en Roma, llevadas a Bruselas y enviadas posteriormente a Salamanca

“ahora envío dos estampas tuyas [de Teresa de Jesús] y una de Santa Gertrudis que me trajeron de Roma”²⁷²,

algunos libros ilustrados se enviaron de manera generalizada de Flandes a España

“de los libros de *Las Fundaciones* y de los *Cantares* que imprimimos de nuestra Santa Madre he enviado a ese convento y a todos los de España. Por si no hubieren llegado, procuraré que nuestro padre Gracián con ésta envíe otros para vuestra reverencia”²⁷³,

y, finalmente, incluso la configuración de gran parte de los temas iconográficos teresianos y su difusión geográfica partió de los Países Bajos

“Pronto se la enviaré pintada (a Teresa de Jesús) con todas sus revelaciones, que hemos hecho imprimir un libro entero²⁷⁴ de ellas”²⁷⁵.

4.3 EXTENSIÓN SOCIAL

“[Teresa de Jesús] es venerada e invocada como santa, y sus reliquias e imagen reverenciadas como de tal, así de los sabios como de los ignorantes y de toda suerte de

²⁷² Carta de Ana de Jesús a Diego de Guevara, agustino en Salamanca. Bruselas, 15 de abril de 1610. *Id.*, p. 237.

²⁷³ Carta de Ana de Jesús a Francisca de las Llagas, Convento de Consuegra. Bruselas, 28 de septiembre de 1611. *Id.*, p. 248.

²⁷⁴ Se refiere a *Vita B. Virginis Teresiae*, realizada por iniciativa de Ana de Jesús y grabada por Adriaen Collaert y Cornelis Galle.

²⁷⁵ Carta de Ana de Jesús a Diego de Guevara, agustino en Salamanca. Bruselas, octubre de 1611. ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 251.

personas; de las cuales muchas experimentan y testifican el provecho y favor que sienten con su devoción e invocación”²⁷⁶.

En la religiosidad del periodo que nos ocupa, la imagen desempeñó un papel que podemos calificar de imprescindible, como sujeto y objeto de devoción. Su presencia y relevancia puede constatarse en toda la población española, presencia independiente e indiferente a la estratificación social. Aunque trataremos y matizaremos las funciones de la imagen en el siguiente capítulo de nuestro trabajo, consideramos interesante en este punto, reflejar la difusión a nivel social de la imagen de Teresa de Jesús y su extensión en las fechas propuestas. Ejemplificaremos su alcance a través de referencias representativas de personas que pertenecían a diferentes estratos sociales y que poseían, o conocían a otros que poseían, fundamentalmente pinturas y grabados de la reformadora carmelita.

4.3.1. Monarquía y nobleza

“Es tenida por santa en general y por todos, en particular por la gente más ilustre de España, por los reyes, arzobispos, obispos, duques y condes y por otras muchas personas graves, doctas y de gran cristiandad, y por tal fue y es habida y tenida”²⁷⁷.

La presencia de la imagen teresiana en los círculos más poderosos de España se puede constatar a partir de las referencias al respecto de un interesante número de declarantes de este ámbito en los Procesos y, sobre todo, por la cualidad de los mismos. Felipe III no se sometió al interrogatorio pero otros testigos, entre ellos el Duque de Lerma, dan muestra de la existencia de imágenes en el entorno más inmediato al rey. Buena muestra de ello es la declaración en el Proceso Remisorial *in Specie* de fray Diego de Vera, que había sido Prior General de los Franciscanos y había residido en Valladolid durante la breve estancia de la Corte a principios del XVII:

“su imagen se pinta comúnmente con rayos y resplandores de gloria, y se estampa muchas veces en muchos lugares de España; y particularmente los ha visto este testigo

²⁷⁶ Declaración de fray Antonio de Molina, Cartujo en Miraflores, de 19 de junio de 1610. Muy celebrado por sus obras, principalmente por los *Ejercicios Espirituales e Instrucción de Sacerdotes*. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. III, pp. 383-385.

²⁷⁷ Declaración de fray Luis del Santísimo Sacramento, OCD. 21 de junio de 1610. *Id.*, t. III, p. 389.

en el palacio de Su Majestad el Rey, nuestro Señor, y en casa del Señor Duque de Lerma”²⁷⁸.

Declaración que se complementa con la del Duque de Lerma en el mismo Proceso:

“asimismo ha visto Su Excelencia ser muy estimadas y veneradas las reliquias de esta Santa y sus imágenes, y cada vez que Su Excelencia ve imagen suya, le da cien mil vuelcos el corazón y le mueve a gran devoción, y los Reyes nuestro señores las estiman y veneran mucho como de Santa, y por tal Su Excelencia la ha tenido siempre, y por milagros que ha oído decir suyos”²⁷⁹.

Felipe III compartía la devoción por Teresa de Jesús con su hermana la Infanta Isabel Clara Eugenia, Gobernadora de los Países Bajos, cuyo papel en la extensión del Carmelo Descalzo a Flandes ya comentamos. En una carta a la Madre Ana de Jesús expresaba lo siguiente:

“no podía tener otra recompensa mejor para mí el no haber podido ir a veros antes de partir de ahí, que la vista del retrato de la madre Teresa; y más diciéndome vos que está tan parecido. Hemos holgado infinito con él”²⁸⁰.

Posiblemente el retrato al que se refiere la Infanta, fuese copia de una obra que habían enviado desde Sevilla al P. Gracián y que en sus palabras, “el retrato de la Madre Teresa es el más lindo que se le ha visto” y manifiesta su intención de “prestarle para que le copien buenos pintores que hay”²⁸¹. Meses más tarde, el P. Gracián comentó: “del retrato que acá vino hemos sacado algunas copias para la Infanta y otras personas, que será de gran fruto”²⁸².

También entre la alta nobleza española se prodigaron las imágenes de Teresa de Jesús. Podemos destacar entre ellos a Don Antonio Álvarez de Toledo y su esposa Doña

²⁷⁸ Declaración de fray Diego de Vera, franciscano del Convento de San José en Salamanca. 20 de marzo de 1610. *Id.*, t. III, p. 64.

²⁷⁹ Declaración del Duque de Lerma. 15 de febrero de 1610. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Id.*, t. III, p. 303.

²⁸⁰ Carta de Isabel Clara Eugenia a Ana de Jesús, datada en 1613 en Marimont. ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 391.

²⁸¹ Carta de Jerónimo Gracián, desde Bruselas el 25 de abril de 1611, a Juliana de la Madre de Dios, Carmelita Descalza de San José de Sevilla. JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, p. 507.

²⁸² Carta de Jerónimo Gracián, desde Bruselas el 1 de octubre de 1611, a Juliana de la Madre de Dios, Carmelita Descalza de San José de Sevilla. *Ibid.*

Mencía de Mendoza, Duques de Alba²⁸³; Don Juan Hurtado y su esposa Doña Ana de Mendoza, Duques del Infantado y Marqueses de Cenete²⁸⁴; Don Juan Fernández de Velasco, Condestable de Castilla²⁸⁵ y su hermana Doña Juana de Velasco, Duquesa de Gandía, que declara:

“vio que la Señora Duquesa de Frías, cuñada de Su Excelencia, que fue mujer del Señor Condestable de Castilla, tenía por Santa a la dicha Madre Teresa de Jesús, y como tal la invocaba, y tenía en su cama una imagen suya”²⁸⁶.

4.3.2. Clero regular y clero secular

“Principalmente se tiene tanta devoción con la dicha santa madre Teresa de Jesús por muchas Religiones, así mendicantes como monacales, como si ella fuera hija de cada una de ellas”²⁸⁷.

Hay constancia de retratos de Santa Teresa en conventos de diferentes órdenes religiosas así como entre clérigos seculares y, con los datos de que disponemos, estamos cerca de afirmar que esa presencia era habitual.

En el caso de las órdenes regulares, los retratos se encontraban tanto en los claustros y salas capitulares de monasterios y conventos, coros y altares de sus iglesias, como en las celdas de los religiosos. Como muestra, proporcionamos algunos ejemplos de imágenes teresianas que se encontraban en monasterios y conventos de diferentes órdenes, destacando su mayor incidencia en sus respectivas ramas femeninas.

En primer lugar, en la Orden de San Benito, concretamente en el monasterio femenino de Santa Ana en Ávila, hubo algunas imágenes teresianas que incluso se ponían en parangón con otras imágenes sagradas: “sabe asimismo que en este convento hay imágenes de la dicha Santa, las cuales están veneradas como las imágenes de las otras Santas”²⁸⁸.

²⁸³ SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. III, pp. 263 y 265.

²⁸⁴ *Id.*, t. III, pp. 267 y 269.

²⁸⁵ *Id.*, t. III, p. 259.

²⁸⁶ Declaración de Doña Juana de Velasco, Duquesa de Gandía y hermana del Condestable de Castilla. 7 de enero de 1610. *Id.*, t. III, p. 261.

²⁸⁷ Declaración de la Madre Inés de Jesús, Carmelita Descalza en Alba. 4 de mayo de 1610. *Id.*, t. III, p. 187.

²⁸⁸ Declaración de Doña Juana de Toledo, benedictina del Convento de Santa Ana en Ávila. 12 de agosto de 1610. *Id.*, t. II, p. 334.

Entre los cistercienses también se difundió el rostro de Teresa de Jesús. Sebastián de la Parra, monje de Santa María de Carracedo, en El Bierzo, dedicó versos al retrato de Teresa de Jesús²⁸⁹, además de haber compuesto antes de 1610 el oficio litúrgico y misa de la misma²⁹⁰.

Las Madres Agustinas de Santa María de Gracia en Ávila, monasterio en el que Teresa de Jesús había pasado un año y medio de su adolescencia²⁹¹, sentían una especial veneración: “En este convento el día que se presentaron las Letras Remisoriales de esta causa al Señor Obispo de esta ciudad, pusieron la imagen de la dicha santa Madre en el coro en un altar”²⁹². Presentaban la devoción por Teresa de Jesús y sus retratos (fig. 15) como algo común a toda la orden



Fig. 15. *Retrato de Teresa de Jesús*. Convento de las Madres Agustinas. Pamplona (España).

“Ha oído decir que obispos de este reino de España la tienen particular devoción y tienen sus retratos, y en la Orden de San Agustín de esta testigo los ha visto tener con la misma veneración que si fuera santa de su hábito”²⁹³.

Las clarisas del Convento de Santa Dorotea en Burgos mostraban respeto hacia un retrato que tenían en su coro:

²⁸⁹ SÁNCHEZ, M. D., “El Oficio Litúrgico y Misa de Santa Teresa de Jesús del Monje Cisterciense Sebastián de la Parra”, *Archivum Bibliographicum Carmeli Teresiani*, Roma, Teresianum, 2004, p. 457.

²⁹⁰ *Id.*, p. 455.

²⁹¹ *Vida* 2-3. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 39.

²⁹² Declaración de Juana Blázquez, religiosa agustina de Santa María de Gracia, Ávila. 7 de agosto de 1610. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. II, p. 311.

²⁹³ Declaración de Doña Magdalena Curiel, Abadesa de las Agustinas de Santa Dorotea, en Burgos. 1 de julio de 1610. *Id.*, t. III, p. 431.

“Y en particular sabe que en este convento hay tan gran devoción con la venerable Madre, que en su coro adonde está un altar mayor con el Santísimo Sacramento, está puesto al lado izquierdo de él”²⁹⁴.

También en Burgos, los cartujos de Miraflores reverenciaban imágenes en tanto en espacios comunes como en sus celdas:

“el retrato de la Madre Teresa de Jesús, por la gran devoción que los religiosos de la Cartuja le tiene, está puesto muchos años ha en el Capítulo de dicho monasterio a un lado, y que también le tienen muchos religiosos del monasterio en sus celdas”²⁹⁵.

El P. Diego de Yanguas, dominico del Convento de Santa Cruz de Segovia, había conocido a Teresa de Jesús en el Convento de Santo Tomás de Ávila y años más tarde había sido su confesor²⁹⁶. También tenía un retrato de la carmelita.

En la Compañía de Jesús, además de haber leído el libro del jesuita Francisco de Ribera, había retratos de Teresa de Jesús:

“hay muchos retratos de la santa madre Teresa, los cuales se ponen en la iglesias y aposentos y breviarios como imagen de Santa, con que ha visto tener especial devoción”²⁹⁷.

Finalmente, también en los conventos de carmelitas calzados, hubo imágenes de Teresa de Jesús:

“y sabe este testigo que después de la muerte de la dicha venerable madre Teresa de Jesús, se han pintado muchos retrato e imágenes suyas, y que la tienen muchas personas graves y religiosas, y otras particulares, no sólo en sus aposentos sino en sus oratorios y claustros de religiosos, y en especial en este su convento de San Andrés de esta ciudad de Salamanca, y en otros de la dicha Orden”²⁹⁸.

²⁹⁴ Declaración de Doña Antonia Mejía. Abadesa del Convento de Santa María de Jesús de las Gordillas, de la Orden de Santa Clara. Agosto de 1610. *Id.*, t. II, p. 356.

²⁹⁵ Declaración de Francisco de Vitores, prior de la Cartuja de Miraflores, Burgos. 19 de junio de 1610. *Id.*, t. III, p. 383.

²⁹⁶ *Segovia, una fecha con dos santos*, Segovia, Caja de Ahorros de Segovia, 1990, p. 56.

²⁹⁷ Declaración del Padre Melchor de Pedrosa. 12 de agosto de 1610. Sacerdote y Rector del Colegio de la Compañía de Jesús en Ávila, antes lo fue en los de León, Santiago y Segovia. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. II, p. 333.

²⁹⁸ Declaración del P. Dionisio Jubero, carmelita calzado del Convento de San Andrés de Salamanca. 27 de febrero de 1610. *Id.*, t. III, p. 23.

En cuanto al clero secular, la devoción por el retrato de Santa Teresa de Jesús fue común entre los obispos, entre los que podemos destacar los de Salamanca²⁹⁹, Málaga³⁰⁰ y Ávila:

“tiene Su Señoría por gran reliquia una carta toda escrita y firmada de la santa madre Teresa de Jesús en grande veneración, y un retrato suyo así mismo de grande estima, y por ser el aplauso de su santidad tan grande en toda la Iglesia de Dios, no tiene más que decir sobre esto”³⁰¹,

así como entre párrocos y capellanes:

“ha visto muchos retratos de la dicha Santa, y que tiene uno en casa, los cuales todos se tienen y estiman como imágenes de Santos y como tales se ponen con grande veneración en las iglesias y conventos de esta ciudad (Ávila), como es público y notorio”³⁰².

4.3.3. Estado llano

“Donde quiera que (el testigo) ha estado de España e Italia, ha visto que entre la gente granada y la popular es tenida y venerada como santa”³⁰³.

Las menciones a imágenes del estado llano (fig. 16) son menos abundantes en los *Procesos*, debido al ámbito que cubren. Sin embargo, sabemos que la fama de santidad de Teresa de Jesús, y con ella el deseo de hacerse con una imagen, había penetrado también en las capas más populares:

“Y que el pueblo es notable cosa ver la mucha devoción que todos la tienen y la mucha edificación que de su vida y fama se cobra por todas partes, deseando sus reliquias y sus

²⁹⁹ Según la declaración de fray Diego de Vera, franciscano del Convento de San José en Salamanca. 20 de marzo de 1610. *Id.*, t. III, p. 64.

³⁰⁰ Declaración de Don Juan Alonso Moscoso, Obispo de Málaga, 27 de agosto de 1610. *Id.*, t. III, p. 464.

³⁰¹ Declaración de Don Lorenzo Otaduy, obispo de Ávila, 20 de septiembre de 1610. *Id.*, t. II, p. 597.

³⁰² Declaración de Segundo López, Clérigo y capellán del Convento de San José de Ávila, compañero muchos años del Padre Julián Dávila, 20 de julio de 1610. *Id.*, t. II, p. 264.

³⁰³ Declaración de Francisco Rodríguez, Religioso de la Congregación de Jesús, Colegio de Alcalá de Henares. 17 de agosto de 1610. *Id.*, t. III, p. 479.

retratos con grande estimación, entendiendo que por medio de ellos les hará Dios muchas mercedes espirituales y temporales”³⁰⁴.



Fig. 16 *Retrato de Santa Teresa de Jesús*. Colección particular. Salamanca (España).

Estas imágenes, estampas sueltas sobre todo pero también alguna pintura, de factura tosca, se vendían a precios muy bajos. Sin embargo, al igual que los pulcros grabados y las copias pictóricas más autorizadas que podían poseer nobles y religiosos, satisfacían su devoción personal por Teresa de Jesús:

“ha visto venderse estampas públicamente de su imagen, y que la tiene en su casa a la vista y recibe muy gran consuelo; y así cree este testigo que lo habrán hecho otras personas de muchas suertes estimándola como de santa”³⁰⁵.

4.3.4. Conclusiones

La imagen de Teresa de Jesús se extendió en toda la escala social de forma pareja al conocimiento de su fama de santidad y la devoción que suscitaba. Aunque las diferencias cualitativas en parámetros artísticos, sin duda fueron enormes entre las imágenes que poseían unos y otros -desde la pintura y grabados de gran finura al grabado más popular, de factura ruda y estampación defectuosa- lo importante en este caso es la penetración por igual de la imagen de Teresa de Jesús en la sociedad y la religiosidad de las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del siglo XVII. Tras esta constatación, será interesante el estudio de la función de las imágenes de Teresa de Jesús en la vida de estas personas, aspecto que trataremos en el siguiente capítulo de nuestro trabajo.

³⁰⁴ Declaración del P. Luis de Santander, de la Compañía de Jesús. 25 de octubre de 1595. *Id.*, t. II, p. 167.

³⁰⁵ Declaración de Don Pedro de Heredia. 14 de junio de 1610. *Id.*, t. III, p. 374.

5. CONCLUSIONES

El ámbito en el que se desarrolló la actividad pictórica de fray Juan de la Miseria fue el de los primeros conventos de carmelitas descalzos³⁰⁶: dentro de los muros de una clausura, para ser contemplado por un grupo muy concreto de personas y con unos fines determinados. En ningún caso se trataba de obras de arte, sino de un medio para avivar la devoción³⁰⁷, favorecer la oración³⁰⁸ y guardar memoria³⁰⁹, según la propia Teresa de Jesús. Es decir, la bondad de estas imágenes consistía en la adecuación a la función para la que habían sido realizadas:

“entre muchas imágenes y pinturas, que unas, según el arte de pintor fuesen más primas que otras, si voy a buscar cosas que me mueva a más devoción, no escogeré la pintura más prima sino la que a mí me mueve más”³¹⁰.

Fray Juan era un pintor técnicamente limitado. Sin embargo, resultaba solvente en la pobreza de las fundaciones del Carmelo Descalzo, más aún cuando *a priori* el fin de esta imagen, siendo un retrato, consistía en que permaneciese el recuerdo de Teresa de Jesús en el convento sevillano. Por esta razón, porque lograba cumplir esa función, la Madre María de San José afirmaba: “era en todo perfecta como se ve en un retrato que al natural le sacó fray Juan de la Miseria, un religioso nuestro”³¹¹.

Sin embargo, el retrato de Teresa de Jesús no permaneció en la clausura sevillana, ni siquiera dentro los límites de la propia Orden de los Carmelitas Descalzos. Su difusión no fue ajena a las intenciones del P. Jerónimo Gracián, que dedicó buena parte de su vida a la promoción del retrato y obra escrita de Teresa de Jesús. Pero la veloz extensión de esta imagen por medio de copias pictóricas y grabados, su alcance a todos los niveles social y geográfico, y su pervivencia temporal seguramente no fueron previsibles.

El propio P. Gracián reconocía que “fray Juan de la Miseria no era tan gran retratador ni tan primo y cortesano como otros”³¹², justificándose ante el reproche del P. Ribera, de la

³⁰⁶ *Diccionario de Historia Eclesiástica de España...*, p. 1250.

³⁰⁷ *Moradas* 6ª, 9, 13. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 559.

³⁰⁸ *Camino de Perfección* 61, 8. *Id.*, p. 385.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Acerca del patronato de la gloriosa Santa Teresa de Jesús*, s. l., s. i., s. f., p. 4.

³¹¹ MARÍA DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, p. 189.

³¹² JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Escolias a la vida de Santa Teresa...*, p. 324.

Compañía de Jesús, que ya en 1590 intuía la trascendencia de la imagen de Teresa de Jesús fuera del ámbito del Carmelo:

“sacóse, estando ella viva, un retrato bien porque lo mandó su Provincial, que era el Padre Maestro fray Jerónimo Gracián, que se dejase retratar; y sacóle un fraile lego de su Orden, siervo de Dios, que se llamaba fray Juan de la Miseria. En esto lo hizo muy bien el P. Gracián; pero mal en no buscar para ella el mejor pintor que había en España para retratar a persona tan ilustre”³¹³.

Ésta fue una apreciación que pervivió a lo largo del tiempo: “andan sus imágenes en manos de todos: pero son muy raras las que aún medianamente la representan bien, de que se queja un escritor”^{314,315}.

Atendiendo a méritos técnicos y estéticos, fray Juan de la Miseria y su obra habrían pasado desapercibidos. No fue así por una razón que expresó Antonio Palomino al incluir la biografía de fray Juan en *El Parnaso español pintoresco laureado*:

“[fray Juan de la Miseria] retrató por su propia persona a la madre Teresa de Jesús, cuya circunstancia basta para constituirle a fray Juan eminente en esta profesión”³¹⁶.

Efectivamente, fray Juan de la Miseria fue conocido y reconocido porque pintó el retrato de Teresa de Jesús y porque este retrato no era una obra cualquiera: fue tomado *in vivo* del propio rostro de Teresa de Jesús, constituía su *vera effigies*. En definitiva: más allá de todo planteamiento desde criterios puramente artísticos, este retrato realizado por fray Juan no era ni bueno ni malo, era valioso.

En cuanto a la difusión, a partir de un punto, el Convento de San José de Sevilla y del retrato realizado por fray Juan de la Miseria, se configuró toda una red de difusión de la imagen de Teresa de Jesús. Esto fue posible gracias a la iniciativa del P. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios y la M. Ana de Jesús, que propiciaron el retrato sevillano, algunas de sus primeras copias, en ocasiones llevaron consigo la imagen de Teresa de Jesús, crearon de nuevos temas iconográficos y utilizaron todos los medios organizativos a su disposición para extender la imagen de Teresa de Jesús. Traslados de

³¹³ RIBERA, F. de, *ob. cit.*, p. 324.

³¹⁴ Se refiere al P. Francisco de Ribera.

³¹⁵ INTERIÁN DE AYALA, J., *El pintor cristiano y erudito*, Tomo I, Barcelona, Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subirana, 1883, p. 259.

³¹⁶ PALOMINO, A., *ob. cit.*, p. 122.

conventos de monjas y frailes de la Orden, viajes de amigos y conocidos, la estafeta, arrieros y carreteros, transporte marítimo, fueron algunos de estos medios.

El inicial ámbito de difusión fue el de los conventos de carmelitas descalzos. Desde ellos se repartió la imagen a religiosos de otras órdenes y también a fieles, en principio familiares o allegados a la Orden. Este sistema se mantuvo durante algunos años en España, pero con la aprobación de las Constituciones de los Carmelitas Descalzos y la fundación de nuevos conventos, la imagen de Teresa de Jesús pasó a Roma, París, y Bruselas. Estas tres poblaciones relevantes se convertían a su vez en potenciales y reales centros difusores, de manera que esa primitiva red se densificó y se extendió por Europa de modo tal que se hace difícil precisar.

En líneas generales, podríamos establecer dos fases diferentes en la difusión de la imagen de Teresa de Jesús, sin tomar en consideración el periodo sin obras entre 1576, cuando se realizó el retrato *in vivo*, y 1582, muerte de Teresa de Jesús.

La primera fase salvaría la distancia entre los años 1582 y 1596. Se trata de un periodo inicial en los que la imagen se mantuvo en España dentro de los límites de los conventos de carmelitas descalzos, fundamentalmente de la rama femenina, con algunas excepciones a personas cercanas. En datos cuantitativos, tomando el Proceso Informativo del Nuncio Gaetano -llevado a cabo entre 1595 y 1596- es escaso el número de declarantes que afirma tener o conocer imágenes de Teresa.

La segunda fase, que datamos entre 1596 y abril de 1614, cuando tuvo lugar la Beatificación de Teresa de Jesús. Desde al menos las fechas, si no antes, de 1596, 1602 y 1607, el retrato teresiano existía respectivamente en Roma, París y Bruselas. La extensión social experimentó un notable avance: del restringido ámbito de los conventos carmelitas mudó a oratorios de palacios civiles y episcopales, celdas y dependencias comunes de diferentes órdenes religiosas, iglesias y viviendas populares. Tomando las declaraciones del Proceso Remisorial *in Specie*, entre 1609 y 1610, análogo al citado proceso del Nuncio Gaetano en número de declaraciones y poblaciones en que fueron efectuadas, un número mucho mayor de testigos afirman poseer o conocer imágenes teresianas.

Con todos estos datos, podemos afirmar que la imagen de Santa Teresa de Jesús se difundió de un modo veloz, geográficamente amplio y estuvo presente en todas las estructuras sociales. Las fuentes procedentes del momento en que hablamos, 1576-1614, y que hacen referencia explícita a imágenes de Teresa de Jesús, revelan un panorama desconocido para la iconografía de Santa Teresa, panorama que ni puede ni debe

reconstruirse sólo con las obras conservadas, que atendiendo a los datos manejados, hoy estimamos escasas. La constatación de la rapidez de difusión pone de manifiesto tanto la relevancia del soporte gráfico en la religiosidad del momento, como la importancia que adquirió Teresa de Jesús en los años previos a su beatificación.

ANEXO 1: BIOGRAFÍAS

1. JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS



Fig. 17. Vera effigies de Jerónimo Gracián de la Madre de Dios. Década de 1620.

Hijo de Don Diego Gracián de Alderete, secretario del Rey, y de Doña Juana Dantisco, nació en Valladolid en 1545³¹⁷. Tuvo doce hermanos, entre ellos dos sacerdotes y cuatro religiosas³¹⁸. Su padre deseaba que estudiase leyes pero se ordenó sacerdote el 25 de marzo de 1570³¹⁹. El 25 de abril de 1573, profesó en el Convento de Carmelitas Descalzos de Pastrana³²⁰, un año después de haber tomado el hábito³²¹. En junio de 1574 fue nombrado Vicario provincial de los Carmelitas, tanto Calzados como Descalzos, de Andalucía³²². En febrero de 1575, en el Convento de Beas (Jaén), conoció personalmente a Santa Teresa de Jesús, con quien anteriormente había mantenido correspondencia³²³. Durante las persecuciones a los Descalzos fue prendido, descomulgado y más tarde absuelto por el Nuncio Segá³²⁴.

A finales de la década de los 80 del siglo XVI, fue expulsado de los Carmelitas Descalzos y retenido durante medio año en el Convento de San Hermenegildo de Madrid³²⁵. El Nuncio Pietro Millino le absolvió por seis meses, dentro de los que debía acudir al papa³²⁶, por lo que se dirigió a Italia. Fue a Roma, Nápoles y Sicilia para defender su inocencia pero le amenazaron con galeras si no tomaba hábito en otra religión³²⁷. Volviendo a Roma para entrar en los agustinos descalzos, fue hecho preso

³¹⁷ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Peregrinación de Anastasio...*, p. 126.

³¹⁸ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Peregrinación de Anastasio...*, p. 8

³¹⁹ *Id.*, p.131.

³²⁰ *Id.*, p. 15.

³²¹ Nota del Editor en TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 755.

³²² JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Peregrinación de Anastasio...*, p. 17.

³²³ *Fundaciones* 24, 1. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 759.

³²⁴ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Peregrinación de Anastasio...*, p. 38-42.

³²⁵ *Id.*, p. 69-75.

³²⁶ *Id.*, p.78.

³²⁷ *Id.*, p. 87.

por los turcos en Gaeta el 11 de octubre de 1593 y conducido a Túnez³²⁸. Tras dos años de cautiverio, unos parientes pagaron su rescate³²⁹. Llegó a Genova en agosto de 1595 y unos meses después partió a Roma, donde el Papa le ordenó tomar el hábito de Carmelita Calzado y sirvió durante cinco años como teólogo al Cardenal Deza³³⁰. En 1600 el Papa le envió como comisionado a Tetuán para predicar el Año Santo³³¹: el Padre Gracián pasó primero por España, luego se dirigió a Ceuta y finalmente a Tetuán³³². A mediados de 1602 estuvo en Madrid y a finales de 1604 en Valencia y Alicante, donde se quedó predicando e imprimiendo sus libros³³³. En 1607 predicó en Pamplona, desde donde viajó a Flandes por requerimiento del Marqués de Guadaleste, embajador en Flandes³³⁴. Allí permaneció el resto de su vida, dedicado a la predicación así como a la promoción y difusión de libros y estampas de Teresa de Jesús y la impresión de sus propios escritos, entre los que destacan: *Peregrinación de Anastasio*, *Josefina* y *Dilucidario del verdadero espíritu*. Falleció el 21 de septiembre de 1614 en Bruselas³³⁵.

2. ANA DE JESÚS (LOBERA)

Ana Lobera (fig. 18) nació el 25 de noviembre de 1545 en Medina del Campo (Valladolid)³³⁶. Era hija de Don Diego Lobera y Francisca de Torres, que pertenecían a la baja nobleza y poseían escasos bienes³³⁷. Tomó el hábito en el Convento de san José de Ávila el 1 de agosto de 1570 y profesó en Salamanca el 22 de octubre de 1571³³⁸. En diciembre de 1574 se unió en Valladolid a Teresa de Jesús, a quien acompañó a Medina del Campo, Ávila, Toledo y Beas (Jaén)³³⁹. Quedó como priora en el Convento de Beas, fundado el 24 de febrero de 1575³⁴⁰.

³²⁸ *Id.*, p. 90-95.

³²⁹ *Id.*, p. 121.

³³⁰ *Id.*, p. 122.

³³¹ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 24.

³³² JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Peregrinación de Anastasio...*, p. 123.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Id.*, p. 19.

³³⁵ *Id.*, p. 639.

³³⁶ *Diccionario de Historia Eclesiástica...*, p. 60.

³³⁷ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 12

³³⁸ *Diccionario de Historia Eclesiástica de España...*, p. 60.

³³⁹ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 15.

³⁴⁰ *Fundaciones* 22. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 749-755.



Fig. 18. *Ana de Jesús*. Siglo XVII. Convento de San José. Ávila (España).

El 21 de enero de 1582 fundó el Convento de Carmelitas Descalzas de Granada³⁴¹ en nombre de Teresa de Jesús³⁴², y el 16 de septiembre de 1586 el Convento de Santa Ana de Madrid³⁴³, fue la primera priora de ambos³⁴⁴. En 1494 pasó al Convento de Salamanca, donde permaneció por espacio de una década³⁴⁵. En 1604 partió hacia Francia acompañada por otras cinco carmelitas³⁴⁶: el 18 de octubre de dicho año se fundó el Convento de la Encarnación de París, cuya primera priora fue Ana de Jesús³⁴⁷. A lo largo de los siguientes años fundó en Francia los conventos de Pontoise (enero de 1605), Dijon (septiembre de 1605) y Amiens (mayo de 1606)³⁴⁸. En 4 de agosto de 1606, la infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos, escribió a Ana de Jesús y Juan de Quintadueñas instándoles a extender la reforma carmelita a Flandes³⁴⁹. El 25 de enero de 1607 fundó el Convento de Bruselas, a cuyo edificio definitivo se trasladarían en marzo de 1611³⁵⁰. En noviembre de 1611 fundó en Lovaina y en febrero de 1608 en Mons³⁵¹. Su labor como promotora y difusora de escritos³⁵² y estampas de Teresa de Jesús y Juan de la Cruz fue digna de elogio. Murió el 4 de marzo de 1621 en Bruselas tras una larga y dolorosa enfermedad³⁵³. Santa Teresa de Jesús la llamaba “Capitana de las Prioras”³⁵⁴. San Juan de la Cruz le dedicó y entregó el manuscrito de la primera redacción completa de *Cántico Espiritual*,

³⁴¹ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 18.

³⁴² Nota del Editor en JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, p. 387.

³⁴³ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 123.

³⁴⁴ *Diccionario de Historia Eclesiástica de España...*, p. 60.

³⁴⁵ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 23-24.

³⁴⁶ Nota del Editor en JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, p. 387.

³⁴⁷ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 26.

³⁴⁸ *Id.*, pp. 26-28.

³⁴⁹ Nota del Editor en JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, p. 398.

³⁵⁰ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 29 y 31.

³⁵¹ *Id.*, p. 29.

³⁵² *Las Moradas* en flamenco en Amberes y Bruselas en 1609. *Vida* en inglés en Amberes en 1613. además de las mencionadas en comunión con el Padre Gracián: *Fundaciones* en Bruselas en 1610, libro al que ella misma añade la fundación de Granada, y *Conceptos del Amor de Dios* en Bruselas en 1611. *Id.*, p. 42

³⁵³ *Id.*, p. 33.

³⁵⁴ *Diccionario de Historia Eclesiástica de España...*, p. 60.

que Ana de Jesús conservó hasta 1586³⁵⁵. Fray Luis de León le dedicó la *editio princeps* de las obras de Santa Teresa, cuyos manuscritos había reunido la Madre Ana³⁵⁶.

3. MARÍA DE SAN JOSÉ (SALAZAR)



Fig. 19. Retrato de María de San José. Inicios del siglo XVII.

Nació en 1548 en Toledo³⁵⁷. Desde niña, vivió en el palacio de Doña Luisa de la Cerda en Toledo, donde conoció a Teresa de Jesús en 1562, que había ido allí a consolar a Doña Luisa por la muerte de su marido³⁵⁸. En 1568, Teresa de Jesús estuvo de paso por Toledo, camino de la fundación de Malagón: en aquel momento María de San José decidió ingresar en el Carmelo Descalzo³⁵⁹. Tomó el hábito el 9 de mayo de 1570 en Malagón y profesó el 11 de junio de 1571³⁶⁰. Acompañó a Teresa de Jesús a fundar en Beas de Segura, Jaén, y más tarde a Sevilla, donde quedó como priora³⁶¹. En 1578 sufrió la persecución llevada a cabo en Sevilla contra las Descalzas, siendo destituida y encarcelada³⁶². En junio de 1579 fue restituida en sus funciones³⁶³. A finales de 1584 dejó Sevilla para fundar en Lisboa³⁶⁴, convento en el que pasaría 18 años. En 1591 cayó en desgracia ante el Padre Doria y fue recluida durante dos años en la cárcel conventual³⁶⁵. En 1597 fue elegida de nuevo priora de Lisboa³⁶⁶. En 1603, fue sacada con sigilo del convento y llevada al apartado convento de Cuerva, donde murió el 19 de octubre de aquel mismo año³⁶⁷.

³⁵⁵ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 19.

³⁵⁶ Nota del Editor en TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 33 y 469.

³⁵⁷ *Diccionario de Historia Eclesiástica de España...*, p. 1417.

³⁵⁸ Vida 34. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 184-190.

³⁵⁹ *Diccionario de Historia Eclesiástica de España...*, p. 1417.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² MARÍA DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, pp. 16-17.

³⁶³ *Id.*, p. 17.

³⁶⁴ *Diccionario de Historia Eclesiástica de España...*, p. 1417.

³⁶⁵ MARÍA DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, p. 18.

³⁶⁶ *Id.*, p. 19.

³⁶⁷ *Id.*, p. 20.

4. ANA DE SAN BARTOLOMÉ



Fig. 20. *Ana de San Bartolomé*. Siglo XVII. Convento de San José. Ávila (España).

Nació el 1 de octubre de 1549 en Almendral, Toledo³⁶⁸. El 2 de noviembre de 1570, tomó el hábito en el Convento de San José de Ávila, convento en el que profesó el 15 de agosto de 1572. La propia Teresa de Jesús la enseñó a escribir y durante sus últimos años, Ana fue su secretaria y enfermera³⁶⁹. La santa murió en sus brazos³⁷⁰. En 1604 partió a Francia para fundar. En enero de 1605, los superiores de París, especialmente Pedro de Berulle, la hicieron tomar el velo negro de religiosa de coro³⁷¹, algo que no agradó a Ana de Jesús³⁷². Quedó como priora en el Convento de San José de Pontoise, fundado el 16 de enero de 1605³⁷³. En noviembre de 1612, Ana de San Bartolomé fundó un nuevo convento de Carmelitas Descalzas en Amberes³⁷⁴. En esa ciudad murió el 7 de junio de 1626³⁷⁵.

5. JUAN DE QUINTANADUEÑAS BRÉTIGNY

Nació el 6 de julio de 1556 en Rouen³⁷⁶. Vivía en Normandía pero pertenecía a una familia de origen español³⁷⁷.

En 1582 viajó a Sevilla, donde conoció al Padre Jerónimo Gracián de la Madre de Dios y a María de San José (Salazar)³⁷⁸. Desde ese momento, su gran empeño consistiría en fundar en Francia³⁷⁹. Buscando carmelitas para una posible fundación en Francia, quiso ganar a María de San José pero ella rehusó. Poco después, proporcionó una gran suma

³⁶⁸ *Diccionario de Historia Eclesiástica de España...*, p. 60.

³⁶⁹ *Id.*, p. 60.

³⁷⁰ EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS y STEGGINK, O., *ob. cit.*, pp. 981-987.

³⁷¹ *Diccionario de Historia Eclesiástica de España...*, p. 60.

³⁷² ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 26.

³⁷³ *Ibid*, p. 27.

³⁷⁴ *Diccionario de Historia Eclesiástica de España...*, p. 61.

³⁷⁵ *Ibid*, p. 60.

³⁷⁶ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 12.

³⁷⁷ JEAN DE LA CROIX, "L'iconographie...", *ob. cit.*, p. 236.

³⁷⁸ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 19.

³⁷⁹ JEAN DE LA CROIX, "L'iconographie...", *ob. cit.*, p. 236.

de dinero a Ana de Jesús para financiar la primera edición de los escritos de Teresa de Jesús³⁸⁰. En 1598³⁸¹, en Francia, se ordenó sacerdote.

A finales de 1601, se reunió con varias personas en la Cartuja de París para tratar la fundación de un convento de Carmelitas Descalzas en Francia³⁸². Ese mismo año había traducido al francés las obras de Teresa junto con los cartujos de Bourfontaine³⁸³. El 13 de noviembre de 1603, Clemente VIII despachó una bula por la que se daba licencia para la fundación del Convento de Carmelitas Descalzas en París³⁸⁴, que tuvo lugar el 18 de octubre de 1604³⁸⁵.

³⁸⁰ *Ibid.*

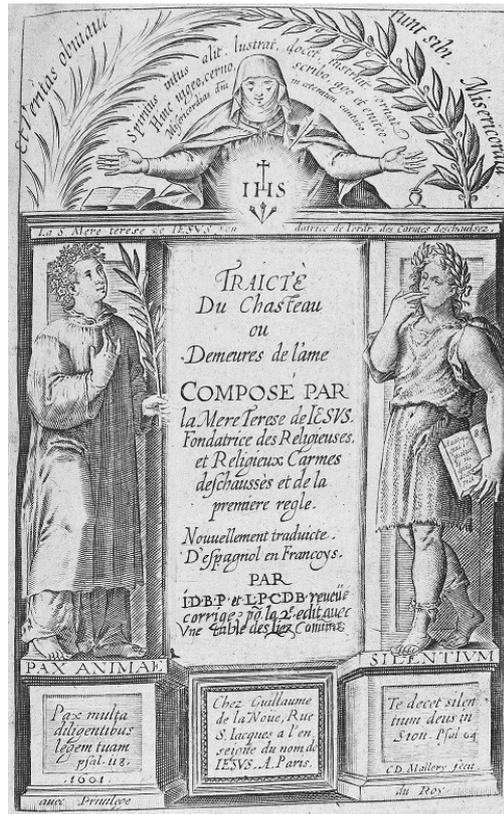
³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 24.

³⁸³ JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie...”, *ob. cit.*, p. 236.

³⁸⁴ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 25.

³⁸⁵ *Id.*, p. 26.



CAPÍTULO II:

LAS IMÁGENES DE TERESA DE JESÚS HASTA 1614

CAPÍTULO II: LAS IMÁGENES DE SANTA TERESA DE JESÚS HASTA 1614

1. INTRODUCCIÓN

Después de haber determinado la importancia del retrato realizado por fray Juan de la Miseria en Sevilla, las vías de su difusión y la extensión que alcanza, este segundo capítulo se dedica a las obras de arte. Tras la difusión inicial y exclusiva de la *vera effigies* de Teresa de Jesús a partir del año 1582, que se trataremos a través de ejemplos pictóricos y grabados, y la tímida creación de un tipo iconográfico que presentaba a Teresa como escritora, se abrió un rico periodo de definición iconográfica. En efecto, fueron los años en que se gestaron los primeros temas, cuya importancia radica en la calidad de sus comitentes y la elección determinante de las fuentes y los propios temas. Muchos de ellos, como *Imposición del collar y el manto* o *La Transverberación*, llegarían a ser esenciales en el conjunto de la iconografía teresiana. Este capítulo comprende, pues, las obras realizadas hasta 1614, en vísperas de la beatificación de Teresa de Jesús.

2. EL CONCILIO DE TRENTO Y EL ARTE

De invocatione, veneratione, Reliquiis Sanctorum et sacris imaginibus es el título del decreto que recoge las conclusiones y disposiciones de la XXV y última sesión del Concilio de Trento, celebrada en diciembre de 1563³⁸⁶. Según el citado decreto, los santos, “que reinan junto a Cristo”, son mediadores entre Dios y los hombres e intercesores ante Dios. Por ello “es útil invocarlos suplicantemente, y asimismo acudir a sus oraciones, ayuda y auxilio”. Se les debía un culto de dulcía, puesto que están dotados de gracia otorgada por Dios, diferente al culto que se debe a la Virgen, hiperdulcía, y a Dios, latría. A las reliquias de los santos se había de manifestar “veneración y honor” y considerar que través de ellas “muchos beneficios son otorgados por Dios a los hombres”. Las imágenes, cuyo culto confirma, deben ser veneradas “no porque se crea que en ellas radica alguna divinidad o virtud (...) sino porque el honor que a ellas se manifiesta, se refiere a quienes representan”. Habían de ser un medio de enseñanza -“que el pueblo sean instruido y confirmado”- y un ejemplo para mudar

³⁸⁶ WITTKOWER, R., *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 21.

conductas -“acomoden su vida y sus costumbres a la imitación de los santos”- así como un medio para avivar la devoción: “sean impulsados a adorar y amar a Dios y a cultivar la piedad”. Era imprescindible evitar lo lascivo, lo profano, lo deshonesto y lo desordenado, de igual modo que todas aquellas “imágenes de un falso dogma o que ofrezcan a los ignorantes ocasión de error”³⁸⁷.

Tratados sobre arte religioso escritos tras el Concilio -como *De Historia SS. Imaginum* de Molano, *Discorso intorno alle imagine sacre* del Cardenal Paleotti, *Il riposo* de Borghini o *Dialogo degli errori dei pittori* de Gilio- difundieron estas disposiciones, que por otra parte el arte no asumió plenamente hasta 1580³⁸⁸.

Cabe preguntarse en qué medida afectaron los presupuestos tridentinos acerca de las imágenes en la iconografía de Teresa de Jesús. Es necesario considerar que la carmelita abulense vivió mientras se celebraba el Concilio, murió en loor de santidad cuando las disposiciones artísticas estaban aceptadas y, desde ese mismo momento, hubo un gran interés por difundir sus imágenes. Éstas -sobre todo los grabados, cuyo desarrollo iconográfico fue mayor y la intención en la elección de temas y modo de presentarlos más evidente- tuvieron una vocación muy clara: contribuir a la elevación a los altares a Teresa de Jesús. Obviamente, su iconografía no podía sustraerse al contexto en que surgió, del que se nutría y del que esperaba formar parte como aspirante a figurar en el Canon de los santos.

3. OBRAS

Para el estudio de las obras que representan a Teresa de Jesús y pueden fecharse entre 1576 y 1614, partimos de su clasificación en tres categorías: pintura, grabado y escultura. Cada una de estas disciplinas artísticas tuvo una relevancia diferente y un cometido distinto: la pintura guardó fidelidad al retrato *in vivo* aunque propuso algunos nuevos temas, el grabado fue principal creador de temas y la escultura consolidó el tipo iconográfico más relevante de la iconografía teresiana. Con sus particularidades y aportaciones, todas ellas formaron parte del proceso de configuración de la iconografía teresiana y marcaron su comportamiento en los momentos iniciales.

³⁸⁷ Citas del Decreto tomadas de SÁNCHEZ LORA, J. L., *Mujeres, conventos y formas de religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria, 1988, pp. 260, 264-267.

³⁸⁸ WITTKOWER, R., *ob. cit.*, p. 22

3.1. PINTURA

En la pintura teresiana de este periodo, se aprecia nítidamente una doble dirección: por una parte, las obras que continuaron el camino trazado por la *vera effigies* sevillana; por otra, las obras que supusieron el surgimiento de nuevos temas.

La mayor parte de las obras de este periodo siguieron la primera dirección. Se trata de copias -bien directas, bien a partir de copias pictóricas o grabadas- de la pintura realizada por fray Juan de la Miseria. Por tanto, obedecen a unos parámetros formales e iconográficos de los que no deben alejarse. Esto significa que ni pueden adscribirse a la situación de la pintura española del momento ni aportan novedades a la iconografía teresiana, ni siquiera en el caso del único retrato firmado y fechado: es una obra de Francisco Pacheco que copia servilmente el retrato sevillano. En este sentido, es necesario destacar que, por una evidente cuestión de prestigio, varias pinturas han sido atribuidas a fray Juan, aunque en ningún caso se ha probado su autoría. Aunque no aportan novedades, consideramos necesario su estudio para probar la extensión geográfica a la que nos referíamos en el capítulo precedente.

Por último, si bien existen diferencias entre unas obras y otras, podemos calificar de modo general la calidad de este grupo de pinturas como discreta. Algunas han sido parcial o completamente restauradas, lo que ha influido de manera desigual -en algunos casos han permitido su buena conservación, en otros han variado sustancialmente la obra- en el aspecto que presentan actualmente.

En segundo lugar, dentro del panorama general de la pintura teresiana, podemos observar las primeras representaciones de temas iconográficos de la carmelita abulense. La dificultad que entraña el estudio de este grupo de obras es su escasez, que permite extraer unas conclusiones muy limitadas. Vinculado al *status* de Teresa de Jesús, cuya santidad aún no había sido reconocida oficialmente por la Iglesia pero se acercaba a ello, se dio una situación interesante: aunque los pintores de primera fila no trataron aún temas teresianos -después de beatificación y canonización podremos hablar de Pedro Pablo Rubens, José de Ribera, Bartolomé Esteban Murillo o Juan Carreño de Miranda- se aprecia la participación de pintores del círculo cortesano.

Por otra parte, si en los retratos se acusa un exceso de direccionalidad, en la escasez de la pintura temática se observa una falta de modelos y dificultades para interpretar las fuentes -aspectos solventados en buena medida posteriormente con *Vita B. Virginis*

Teresiae a Iesu que estudiaremos en el punto dedicado a los grabados- que condujo en ocasiones a la indefinición iconográfica.

3.1.1. Copias del retrato sevillano

En la celda prioral del Convento de Carmelitas Descalzas de Santa Ana de Córdoba, fundado el 28 de junio de 1589 por iniciativa de fray Juan de la Cruz³⁸⁹, se encuentra un retrato de Teresa de Jesús (fig. 21) considerado una de las primeras copias del retrato realizado por fray Juan de la Miseria. Precisamente, dos de las hermanas del momento de la fundación cordobesa, Leonor de San Gabriel y María de la Visitación, provenían del convento sevillano³⁹⁰.



Fig 21. *Retrato de Santa Teresa de Jesús*. Convento de Santa Ana. Córdoba (España).

Se trata de un óleo sobre lienzo, cuyas medidas son 97 x 81 cm. Consta de dos de las inscripciones -*B. V. Teresa de Jesús y Anno suae aetatis 61 salutis 1576 dies secundo mesis iiii*- del retrato sevillano y una tercera que se encuentra en la zona inferior del lienzo, posterior por el tratamiento de *santa* que se da a Teresa de Jesús, e indica que se trata de una “copia del retrato original de nuestra madre Santa Teresa de Jesús que se venera en las Carmelitas Descalzas de Sevilla”. Efectivamente, el parecido fisonómico de la obra es notable, tiene iguales atributos, y no hay lugar a dudas de que se trata de una copia directa del retrato *in vivo*. Sin embargo, este parecido quedó atenuado por la profunda restauración que se le practicó en 1923 -con limosnas enviadas desde Buenos Aires por el P. Rafael de Santa Teresa- consignada en el dorso del lienzo³⁹¹.

³⁸⁹ MORENO CUADRO, F., y PALENCIA CEREZO, J. M., *San Juan de la Cruz y Córdoba: el Convento de Santa Ana*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987, p. 11.

³⁹⁰ *Id.*, p. 12.

³⁹¹ *Id.*, p. 88

También en el ámbito andaluz, en el Convento de Carmelitas Descalzas de Granada - fundado por la Madre Ana de Jesús en nombre de Teresa de Jesús en enero de 1582³⁹², se encuentra un retrato de Santa Teresa de Jesús (fig. 22) tomado directamente del lienzo sevillano³⁹³. A pesar de ser una copia servil, con todo lo positivo y negativo que atribuimos a fray Juan de la Miseria, está fechada y, lo más importante, firmada: “por Francisco Pacheco en Sevilla en el d. 1602”³⁹⁴.



Fig. 22. *Retrato de Santa Teresa de Jesús*. 1602. Convento de las Carmelitas Descalzas. Granada (España).

Fig. 23. *Santa Catalina y Santa Teresa de Jesús*. Francisco Pacheco. Museo de Bellas Artes. Sevilla (España).

En aquellos años, y hasta la llegada en 1604 de Juan de Roelas a Sevilla, Pacheco era considerado el primer pintor de Sevilla junto con el veterano Alonso Vázquez³⁹⁵. Se trata de una obra de calidad discreta, realizada sin duda con el encargo expreso de que se tratase de la *vera effigies*.

Francisco Pacheco es también el autor de al menos otra obra que representa a Teresa de Jesús (fig. 23). Se encuentra en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla³⁹⁶. Se trata de un lienzo de pequeño tamaño -30 x 62 cm.³⁹⁷- que representa a Santa Catalina de Alejandría y Teresa de Jesús bajo la presencia del Espíritu Santo. Santa Catalina porta la palma de martirio y la espada, que junto con la rueda dentada y quebrada es su atributo habitual. Su calidad resulta superior a la de la imagen de Teresa de Jesús. Ésta, por su parte, parece un añadido y está mal resuelta. Sigue en disposición formal al

³⁹² ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 18.

³⁹³ GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, p. 137.

³⁹⁴ JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie...”, p. 233.

³⁹⁵ VALDIVIESO, E., *Francisco Pacheco (1564-1644)*, Sevilla, Caja San Fernando, 1990, p. 19.

³⁹⁶ GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, p. 137.

³⁹⁷ *Santa Teresa y su Tiempo*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971, p. 114.

retrato sevillano pero el rostro ni guarda gran parecido ni resulta proporcionado con respecto a la figura.

El Convento de San José de Caravaca de la Cruz, Murcia, fue fundado el 1 de Enero de 1576 en nombre de Teresa de Jesús³⁹⁸. Según de la Croix, el retrato (fig. 24) que custodian las Madres³⁹⁹ es, junto con el de la Casa de Santa Teresa en Salamanca, una de las copias más antiguas y autorizadas del retrato realizado por fray Juan de la Miseria⁴⁰⁰. Según el mismo estudioso, incluso podría tratarse de una réplica realizada por el propio fray Juan del retrato sevillano. Cita el libro de un peregrino flamenco que en 1866 recorrió las fundaciones de Teresa de Jesús e indicó que la tabla posee iguales dimensiones, el mismo tipo de lienzo y la pintura fue aplicada del mismo modo⁴⁰¹.

Aunque las razones que aporta no nos parecen suficientes para atribuir una autoría, el parecido entre ambas es evidente -salvo en ciertos detalles de la indumentaria- y coincidimos en que se trata de una copia temprana, del periodo que nos ocupa, como se desprende de la inscripción *Mater Teresa de Ihesu* y la ausencia de nimbo y Espíritu Santo. La autoría de fray Juan es una posibilidad interesante pero no puede considerarse probada.

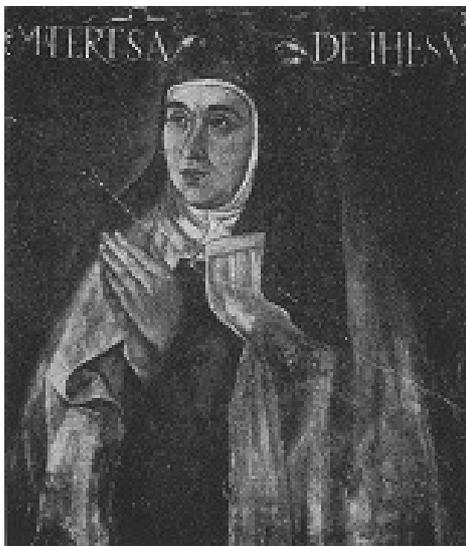


Fig. 24. Retrato de Santa Teresa de Jesús. Convento de San José. Caravaca de la Cruz (España).



Fig. 25. Retrato de Santa Teresa de Jesús. Convento del Corpus Christi. Alcalá de Henares (España).

El retrato de Teresa de Jesús del Convento de Carmelitas Descalzas del *Corpus Christi* en Alcalá de Henares (fig. 25) fue tomado en consideración por primera vez por Jean de

³⁹⁸ *Fundaciones* 27. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 771.

³⁹⁹ *IV Centenario de la fundación de Carmelitas Descalzas de Caravaca de la Cruz*, Murcia, Carmelitas Descalzas, 1976, p. 25.

⁴⁰⁰ JEAN DE LA CROIX, "L'iconographie...", p. 231.

⁴⁰¹ El libro se titula *L'Espagne thérésienne ou le pèlerinage d'un flamand à toutes les fondations de Sainte Thérèse* y fue editado en Gante y Bruselas en 1892. *Id.*, pp. 219 y 232.

la Croix. Este retrato pertenecía a un canónigo de Sevilla que legó a su muerte a un beneficiario de la Catedral, que la llevó consigo a una iglesia de su Calatayud natal, donde fue objeto de devoción. Antes de morir, dio la obra al carmelita Lorenzo de Santa Teresa, que a su vez la legó a las Carmelitas del Corpus Christi, como quedó recogido en la *Vida manuscrita de V. F. Lorenzo de Santa Teresa, CD (1647-1706)*⁴⁰².

En la Real Academia Española se conserva una imagen de Teresa de Jesús (fig. 26) sobre papel⁴⁰³ que se dio a conocer en los años 60 del siglo XX y logró una gran difusión a nivel europeo⁴⁰⁴. En el dorso porta una inscripción fechada en 1740 que señala que era un retrato original y había pertenecido al agustino fray Martín de León y Cárdenas, arzobispo de Palermo⁴⁰⁵, que lo había dado en 1643 a su sobrino Don Juan de Ahumada y Cárdenas, capitán de su guardia⁴⁰⁶. Según el panegírico que sacerdote jesuita Giuseppe Perdicaro pronunció en los funerales de fray Martín de León y Cárdenas, el difunto era pariente de Teresa de Jesús, de quien había heredado importantes virtudes:

“la chiarezza del cui sangue fù maggiormente illustrata dalla gloria di Santa Teresa, a cui fù in quinto grado di parentela per ragione della madre congiunto, e par che insieme n’habbia e la santità de’ costumi, e l’innocenza della vita ereditato”⁴⁰⁷.

Disentimos de la opinión de Jean de la Croix, que consideró que la imagen podría haber sido realizada de memoria, cuando posee rasgos muy nítidos y personales que la cualifican como una buena copia del retrato de las Madres Carmelitas de Sevilla.

Entre las obras que alberga el Convento de San José de Ávila⁴⁰⁸ -primer convento de la reforma de Teresa de Jesús, fundado el 24 de agosto de 1562⁴⁰⁹- se encuentra un lienzo con el retrato de la carmelita (fig. 27). El P. Segundo López, compañero del P. Julián de Ávila y capellán de este convento, declaraba en el Proceso de 1610 que “muchas

⁴⁰² *Id.*, p. 233.

⁴⁰³ *Id.*, p. 231.

⁴⁰⁴ GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, p. 138.

⁴⁰⁵ VALLEJO PENEDO, J. J., *Fray Martín de León y Cárdenas, OSA, Obispo de Pozzuoli y Arzobispo de Palermo (1584-1655)*, Madrid, Editorial Revista agustiniana, 2001.

⁴⁰⁶ JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie...”, p. 231.

⁴⁰⁷ VALLEJO PENEDO, J. J., *ob. cit.*, p. 325.

⁴⁰⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “El Convento de San José de Ávila (Patronos y obras de arte)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 45, 1979, pp. 349-373.

⁴⁰⁹ *Vida*, 36. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 195.

personas movidas de la devoción de la Santa Madre vienen al dicho convento a tener novenas a un retrato suyo”⁴¹⁰, que podría ser éste.

Se trata de una obra que sigue la disposición marcada por el retrato realizado por fray Juan de la Misericordia. Sin embargo, consideramos que no se trata de una copia directa del mismo, quizá tomó una estampa como modelo. En todo caso, se trata de un retrato idealizado en cuanto al rostro teresiano, libre del paso del tiempo en sus rasgos, seguramente también muy restaurado. En 1775 se realizó una copia de este retrato, que se conserva en las Carmelitas Descalzas de Hoguera en Guadalajara, México (fig. 28). Estos datos aparecen indicados en una inscripción del retrato⁴¹¹.



Fig. 26. Retrato de Santa Teresa de Jesús. Real Academia Española de la Lengua. Madrid (España).

Fig. 27. Retrato de Santa Teresa de Jesús. Convento de San José. Ávila (España).

Fig. 28. Retrato de Santa Teresa de Jesús. Convento de San José. Hoguera de Guadalajara (México).

Dentro de este apartado dedicado a los retratos “de pincel”⁴¹² de Teresa de Jesús, incluimos una variante del mismo: se trata de la pintura (fig. 29) que se encuentra en la Sala de Juntas del Ayuntamiento de Ávila⁴¹³ y que mencionamos a propósito de la incorrecta atribución de verdadero retrato de Teresa de Jesús. Indicamos entonces, que la abstracción de sus rasgos y volúmenes en ningún caso podía suponerse tomados del natural. Se trata de una pintura al óleo sobre lienzo con dimensiones de 162 x 112 cm⁴¹⁴. Los rasgos esenciales y las líneas generales proceden claramente de la obra de fray Juan de la Misericordia. Sin embargo, además de los rasgos estilísticos señalados, hay

⁴¹⁰ Declaración del Padre Segundo López, 20 de julio de 1610. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. II, p. 265.

⁴¹¹ JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie...”, p. 233.

⁴¹² Término procedente de una declaración del Proceso Remisorial *in Specie*. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. III, p. 397.

⁴¹³ GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, p. 137.

⁴¹⁴ *Castillo Interior. Teresa de Jesús y el Siglo XVI...*, p. 312.

algunas variaciones. La primera consiste en que convierte el retrato de tres cuartos en un retrato de cuerpo entero. En segundo lugar, dota a la retratada de un contexto espacial preciso aunque inventado y un tanto ingenuo: la carmelita se sitúa en una zona elevada y al fondo se erige una ciudad y nace un río. El celaje, nuboso, se abre en torno a una paloma. No hay nimbo en torno a Teresa pero la filacteria contiene idéntico salmo. Las inscripciones en la zona inferior del retrato *-Anno aetatis suae 61 anno salutis 1576-* también procede del retrato sevillano.



Fig. 29. *Retrato de Santa Teresa de Jesús.* Ayuntamiento. Ávila (España).



Fig. 30. *Retrato de Santa Teresa de Jesús.* Monasterio de la Anunciación. Alba de Tormes, Salamanca (España).

La siguiente obra (fig. 30) se encuentra en el Monasterio de Nuestra Señora de la Anunciación de Alba de Tormes⁴¹⁵, fundado por Teresa de Jesús en 1571 con el patrocinio de Don Francisco Velázquez -contador del III Duque de Alba- y su esposa Doña Teresa de Laiz⁴¹⁶. Fue aquí donde la reformadora carmelita falleció el 4 de octubre de 1582.

En un convento tan destacado, que albergaba el cuerpo incorrupto de la Madre Teresa, excepto en el escaso tiempo en que fue trasladado al convento de San José de Ávila⁴¹⁷, no podía faltar un retrato. En el interrogatorio en Alba en el Proceso Remisorial *in Specie* de 1610 se mencionan varios tipos de imagen en Alba: estampas de “muchos

⁴¹⁵ GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., *Monasterio de la Anunciación de Carmelitas Descalzas*, León, Edilesa, 2008.

⁴¹⁶ *Fundaciones* 20. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 742-746.

⁴¹⁷ A petición del Arzobispo Don Álvaro de Mendoza, el definitorio provincial decreta el traslado del cuerpo a Ávila, efectuado el 24 de noviembre de 1585. A mediados de agosto de 1586, el Nuncio ordena que el cuerpo sea devuelto a Alba, lo que tuvo lugar el día 23 del mismo mes. Nota del Editor en ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 123.

lugares de España, Roma y París” que “han venido a esta casa”⁴¹⁸, un retrato que una carmelita descalza del convento siempre llevaba consigo y sería una estampa ⁴¹⁹, una imagen pintada sobre un cirio⁴²⁰ y la “imagen de la santa madre Teresa de Jesús pintada con rayos y resplandores de gloria como santa” ⁴²¹, que podría ser ésta: si bien la declaración no proporciona datos más concretos, se trata de una imagen muy antigua que se ha considerado obra segura de la primera mitad del XVII⁴²². No se puede considerar una copia directa del retrato sevillano, sino de alguna obra intermedia. Sus rasgos suaves aunque parecidos a la fisonomía teresiana y su carácter sintético nos hacen pensar que pudo sacarse a partir de un grabado.

En Salamanca, como mencionamos, la imagen de Teresa de Jesús fue muy habitual entre conventos de diferentes órdenes religiosas y tanto en pintura como en grabado, suelto o perteneciente a libros. A las pinturas que destacan -por ser copia autorizada, por su tradición y difusión o por su carácter peculiar- nos referimos en estas páginas.

En la conocida como Casa de Santa Teresa hay un retrato (fig. 31) de la misma que según Jean de la Croix⁴²³, opinión que compartimos, es una de las réplicas más antiguas y autorizadas del retrato *in vivo* de Teresa de Ávila. Presenta los mismos rasgos y las inscripciones alusivas a la fecha en qué se realizó y qué edad tenía la carmelita en aquél momento. A ellas, seguramente tras la canonización, se añadió una inscripción: *S. M. Tarasiae Iesu Carmelitani Ordinis renovatrici multorum monasteriorum fundatrici gloriosissimae feminarum*⁴²⁴.

Es uno de los escasos retratos conservados sin los resplandores que la cualificaban como santa. La tímida, por su reducido tamaño, representación del Espíritu Santo en forma de paloma sugiere que no estaba presente en origen y sería incluida con posterioridad.

⁴¹⁸ Declaración de la Madre Catalina de San Ángelo, Carmelita Descalza de Alba. 5 de mayo de 1610. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. III, p. 211.

⁴¹⁹ Declaración de la Madre Inés de Jesús, Carmelita Descalza en Alba. 4 de mayo de 1610. *Id.*, t. III, p. 188.

⁴²⁰ Dicho de la Madre María de San Francisco, Carmelita Descalza del Convento de Alba. 7 de mayo de 1610. *Id.*, t. III, p. 239.

⁴²¹ Declaración de la Madre Catalina de San Ángelo, Carmelita Descalza de Alba. 5 de mayo de 1610. SILVERIO DE SANTA TERESA: *Procesos de Beatificación...*, t. III, p. 211.

⁴²² MONTANER LÓPEZ, E., *La pintura barroca en Salamanca*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca-Centro de Estudios Salmantinos, 1987, p. 134.

⁴²³ JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie...”, p. 231.

⁴²⁴ *Id.*, p. 232.

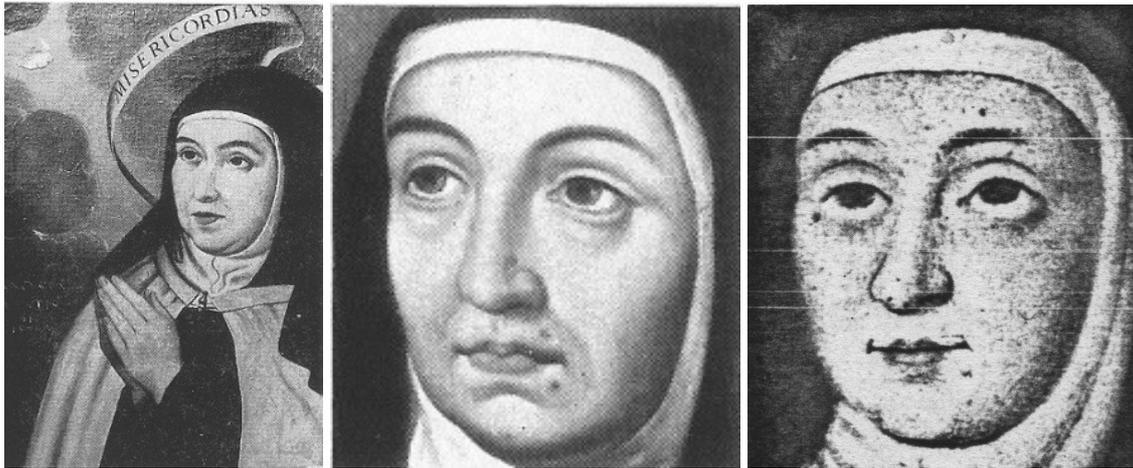


Fig. 31. Retrato de Santa Teresa de Jesús. Casa de Santa Teresa. Salamanca (España).

Fig. 32. Retrato de Santa Teresa de Jesús. Convento de San José. Salamanca (España).

Fig. 33. Santa Teresa de Jesús. Convento de Carmelitas. Clamart (Francia).

En el Convento de Carmelitas Descalzas de San José de Salamanca, fundado por Teresa de Jesús en noviembre de 1570⁴²⁵, existe un retrato (fig. 32) del que se suponía que había sido realizado por orden del rey Felipe II⁴²⁶, aunque para las propias carmelitas tenía su origen en una hermana del convento que tras una visión de la mística abulense había encargado esta imagen⁴²⁷. El retrato se aleja de la fisonomía de la *vera effigies*, aunque tiene la misma disposición formal, y resulta un tanto atemporal. Se ha señalado una posible influencia de esta imagen sobre un medallón de principios del XVII y de origen español (fig. 33), conservado en el Convento de Clamart⁴²⁸, en la región de L'Île-de-France.

El que más tarde sería el Cardenal de Bérulle viajó a España a comienzos del siglo XVII y pasó por Salamanca para recoger a la Madre Ana de Jesús y llevarla consigo a París, donde habría de fundar el primer convento de carmelitas descalzas de Francia⁴²⁹. La idea de que este medallón hubiese tomado como modelo en retrato de las Carmelitas Descalzas salmantinas, es interesante y el parecido de los rostros, más que notable. Tras la muerte del Cardenal de Bérulle, el medallón fue legado al Convento de la Encarnación de París y luego pasó al de Clamart⁴³⁰.

Por último, hacemos referencia a una pintura que, aunque no reviste valor artístico, tiene un carácter diferente porque apenas se han conservado ejemplos: se trata de una copia popular (fig. 34) de algún retrato teresiano.

⁴²⁵ *Fundaciones* 19. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 739.

⁴²⁶ GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, p. 138.

⁴²⁷ JEAN DE LA CROIX, "L'iconographie...", p. 232.

⁴²⁸ GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, p. 138.

⁴²⁹ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 26.

⁴³⁰ JEAN DE LA CROIX, "L'iconographie...", p. 232.

Es una obra de pequeño tamaño, apenas 36'5 x 30 cm.⁴³¹, pintada sobre tabla. Se encuentra en Salamanca y pertenece a una colección particular⁴³².



Fig. 34. *Retrato de Santa Teresa de Jesús*. Colección particular, Salamanca (España).

En la clausura del Convento de Agustinas Recoletas de Pamplona⁴³³ hay un retrato de Teresa de Jesús (fig. 35) cuya iconografía de nuevo nos remite al retrato sevillano. Sin embargo, su tamaño -109 x 82 cm.- es superior y su fisonomía no se ajusta exactamente a la del retrato *in vivo*. No está ni datada ni firmada pero su parecido con las otras obras estudiadas y la preponderancia de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* en Navarra desde 1613 o 1614, nos lleva a considerarla dentro del periodo que nos ocupa.



Fig. 35. *Retrato de Teresa de Jesús*. Convento de las Madres Agustinas. Pamplona (España).

Fig. 36. *Retrato de Teresa de Jesús*. Convento de la Concepción. Valladolid (España).

⁴³¹ Castillo Interior. *Teresa de Jesús y el Siglo XVI...*, p. 286.

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ FERNÁNDEZ GRACIA, R., y ECHEVERRÍA GOÑI, P., "Notas para un estudio iconográfico de Santa Teresa en Navarra", *Santa Teresa en Navarra, IV Centenario de su muerte*, Pamplona, 1982, p. 250.

Es una iconografía menos frecuente, o quizá menos conservada, en Navarra, quizá porque la destacadísima *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* de Collaert y Galle llegó poco después de ser estampada al Convento de las Madres Carmelitas Descalzas de Pamplona y sus grabados fueron utilizados con profusión para inspiración o copia de los temas iconográficos de la pintura teresiana navarra, como sucedió en otros puntos de España.

El Convento de las Madres Carmelitas de Valladolid fue fundado el 15 de agosto de 1568 en las casas donadas por Bernardino de Mendoza, hijo de los Condes de Rivadavia⁴³⁴, y trasladado por su insalubridad el 3 de febrero de 1569⁴³⁵ a unas casas adquiridas por María de Mendoza, hermana de Bernardino y viuda de Francisco de los Cobos. En la celda que ocupó Teresa de Jesús en el convento⁴³⁶, se encuentra un retrato de la fundadora (fig. 36). Se trata de una pieza de buena calidad muy cercana al retrato *in vivo* sevillano en todos los aspectos, incluso en sus medidas⁴³⁷. Consideramos que sería una copia muy temprana. Al dorso figura “Lo forró y restauró lo preciso el año 1879, Blas González García-Valladolid”⁴³⁸. Este mismo pintor hizo una copia del cuadro que se conserva en la Catedral de Valladolid⁴³⁹.

Para finalizar el tema de los “retratos de pincel” que seguían la obra de fray Juan, queremos hacer mención a dos pinturas -una italiana y otra flamenca- para ilustrar la continuidad del tipo en otros ámbitos europeos. Aunque siguen en líneas generales el retrato *in vivo*, conocido por alguna copia pictórica o grabada, presentan algunas particularidades estilísticas propias de sus contextos. En ambos casos se trata de obras de mayor calidad que las conservadas en España.

En primer lugar, hacemos referencia a una obra que se conserva en el Convento de Padres Carmelitas de Génova, fundado en 1584⁴⁴⁰. Este retrato (fig. 37) cuenta con los mismos elementos que acompañaban a Teresa de Ávila en las pinturas españolas pero responde a una visión italianizante, más idealizada, de la carmelita abulense: rasgos finos y suaves en el rostro, manos delicadas. Un retrato menos seco y más dulce.

⁴³⁴ RODRÍGUEZ, J. L., y URREA, J., *Santa Teresa en Valladolid y Medina del Campo*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1982, p. 119.

⁴³⁵ *Ibid*, p. 129.

⁴³⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., y PLAZA SANTIAGO, F. J. de la, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1987, t. XIV-II, p. 223.

⁴³⁷ 77 x 71 cm., las del retrato sevillano eran en origen 76 x 70 cm. RODRÍGUEZ, J. L., y URREA, J., *ob. cit.*, p. 393.

⁴³⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., y PLAZA SANTIAGO, F. J. de la, *ob. cit.*, p. 223.

⁴³⁹ URREA, J., *Homenaje a Santa Teresa en el IV Centenario de su muerte*, Valladolid, Caja de Ahorros de Valladolid, 1982.

⁴⁴⁰ JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie...”, p. 233.



Fig. 37. Retrato de Teresa de Jesús. Convento de Santa Ana. Génova (Italia).



Fig. 38. Retrato de Teresa de Jesús. Carmelo Real. Bruselas (Bélgica).

En segundo lugar, en el Carmelo Real de Bruselas (fig. 38), existe un retrato teresiano de gran calidad formal, realizado sobre tabla y con unas medidas de 40 x 30 cm⁴⁴¹. El parecido de la retratada es notable -ya mencionamos que desde Sevilla se había enviado un retrato al P. Gracián, podría haber servido de referencia a esta obra- y el pintor es bastante bueno.

3.1.2. Los primeros temas

A. *El Niño entrega a Santa Teresa una cruz con piedras preciosas*

En la nave de la Epístola de la parroquia del Monte Carmelo en Salamanca⁴⁴² hay una interesante pintura de la primera década del siglo XVII (fig. 39). No se conoce su autoría, aunque Gómez Moreno indicó una filiación con el círculo de Eugenio Cajés⁴⁴³, si bien no posee la blandura y suavidad de las formas ni la técnica fluida de éste. Una cartela fingida en el ángulo inferior de nuestra izquierda indica la fecha de ejecución y el donante de la obra:

⁴⁴¹ GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, p. 138.

⁴⁴² MONTANER LÓPEZ, E., *La pintura barroca en Salamanca...*, p. 242.

⁴⁴³ *Ibid.*

“Fray Marín Martínez de la Orden militar de San Juan de Hierusalem de la Cámara de la Serenísima Emperatriz María y de los Serenísimos Príncipes de Saboya, Theniente de Correo mayor de su Majestad Católica lo dio, año de 1608”



Fig. 39 *Santa Teresa recibe una cruz de oro y piedras preciosas*. Círculo de Eugenio Cajés. 1608. Parroquia del Monte Carmelo. Salamanca (España).

Fig. 40. *Santa Teresa recibe una cruz de oro y piedras preciosas*. 1609. Museo franciscano. Pastrana (España).

Presenta a Teresa de Jesús arrodillada en una celda que se abre a un paisaje natural con una ermita o iglesia. La celda tan sólo cuenta con una mesa baja con varios libros. Una gloria se abre: entre querubines, están la Virgen con el Niño y San José. El Niño entrega a la carmelita una cruz de oro y piedras preciosas. En la descripción de su visión, Teresa de Ávila no mencionó la presencia de la Sagrada Familia⁴⁴⁴. De hecho, el tema no fue habitualmente tratado de este modo: se representa, acorde con las fuentes, a un Cristo adulto y llagado entregando la cruz con piedras preciosas en el lugar de las llagas. Por ejemplo, se trata así en el lienzo de Gaspar de Crayer en la iglesia de San Quintín de Lovaina⁴⁴⁵. Consideramos que el presentar de este modo el tema corresponde a una indefinición propia de un estadio inicial de la iconografía teresiana. De este modo de tratar el tema sólo conocemos además un lienzo que sin duda procede del mismo taller (fig. 40). Se encuentra en el Museo Franciscano de Pastrana pero en origen se

⁴⁴⁴ *Vida* 29, 7. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 156.

⁴⁴⁵ GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, p. 86.

encontraba en la ermita de San Pedro. Tiene por dimensiones 142 x 146 cm.⁴⁴⁶ y su inscripción revela un mismo comitente y tan solo un año de diferencia en su ejecución:

“Fray Martín Martínez, de la Orden Militar de San Juan de Hierusalem de la Cámara de la Serenísima Emperatriz María y de los serenísimos Príncipes de Saboya Theniente de Correo mayor de su Majestad Católica lo dio, año de 1609”.

B. Imposición del collar y el manto

En el coro del antiguo convento de San José de Padres Carmelitas⁴⁴⁷ en Tudela, Navarra, hoy Seminario⁴⁴⁸, se encuentra un lienzo que presenta uno de los temas más relevantes de la iconografía teresiana: *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José* (fig. 41).



Fig. 41.
Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José. Felipe Diriksen. 1612. Seminario. Tudela (España).

Fig. 42.
Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José. Pedro Orrente. Convento de los Carmelitas Descalzos. Corella (Navarra).

Este lienzo, cuyas dimensiones son 203 x 146 cm., está firmado en el margen inferior derecho por Felipe Diriksen y fechado en 1612. En aquel año el pintor, nieto de Anton Wingaert⁴⁴⁹ y nacido en El Escorial en 1590⁴⁵⁰, juró la plaza en la compañía de

⁴⁴⁶ *Homenaje IV Centenario San Juan de la Cruz...*, p. 126.

⁴⁴⁷ Fundado en 1597. GARCÍA GAÍNZA, M. C. (Dir.), *Catálogo Monumental de Navarra. 1, Merindad de Tudela*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1980, p. 329.

⁴⁴⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, R., y ECHEVERRÍA GOÑI, P., *ob. cit.*, p. 245.

⁴⁴⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura madrileña, primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1969, p. 339.

⁴⁵⁰ PIERA DELGADO, J. A., “Felipe Diriksen”, *Anales de Historia del Arte*, nº 5 (1995), p. 237.

arqueros. Se había formado como pintor en el entorno de Eugenio Cajés y Vicente Carducho y desarrolló su actividad en el ámbito cortesano, fundamentalmente como retratista en la tradición de Moro, Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz⁴⁵¹. Su producción es escasa y su periodo más fructífero, según el número de obras conservadas y firmadas, fue la década de los años veinte del siglo XVII⁴⁵². Ésta es una obra de buena calidad, delicada, con un realismo suavemente idealizado en la figura de Teresa de Ávila.

Como en los lienzos anteriores, el tema procede de los escritos de Teresa de Jesús⁴⁵³. Ilustraba la protección en la reforma de la Orden y fundación del que sería su primer convento: en Convento de San José en Ávila.

Un esquema compositivo similar, sería seguido más tarde por Pedro Orrente en un lienzo (fig. 42) que se conserva en el Convento del Carmen de Padres Carmelitas Descalzos en Corella⁴⁵⁴.

3.2. GRABADO

El grabado -bajo diferentes tipologías: ilustración de libros, estampa suelta, serie- fue el principal creador de tipos y temas y el más importante medio de difusión de la iconografía de Teresa de Jesús en el periodo comprendido entre 1576 y 1614. A diferencia de la mayor parte de la pintura teresiana de estas fechas, un buen número de planchas de grabado fueron abiertas y firmadas por artistas reconocidos, entre los que destacan los flamencos Karel von Mallery, Adriaen Collaert, Cornelis Galle y la familia Wierix. Todos ellos, son los artífices materiales de los planteamientos vertidos por los impulsores de la imagen de Teresa de Jesús. Las obras que estudiamos tuvieron una importancia trascendental para la configuración de la iconografía teresiana, supusieron un hito y marcaron el camino a seguir.

3.2.1. Ilustraciones de libros

Desde finales del siglo XVI se advertía un descenso en el número de libros ilustrados: Juan Carrete Parrondo estima que, exceptuando las ornamentaciones

⁴⁵¹ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 113.

⁴⁵² PIERA DELGADO, J. A., *ob. cit.*, p. 239.

⁴⁵³ *Vida* 33, 14. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 182-183.

⁴⁵⁴ Convento fundado en 1595. GARCÍA GAÍNZA, M. C. (Dir.), *ob. cit.*, p. 329.

tipográfica y marginal, tan sólo un cinco por ciento de los libros españoles del XVII contenía imágenes⁴⁵⁵. Sin embargo, dentro del panorama general, hubo excepciones. Es el caso de las primeras ediciones de los escritos de Teresa de Jesús y sobre Teresa de Jesús. La temprana edición de estas obras y el hecho de que prácticamente todas tuviesen un retrato de la carmelita o algún tema referente a ella, revela el interés por dar a conocer y hacer reconocer -por ilustrar al fin y al cabo- las palabras, figura y vida de Teresa de Jesús.

A diferencia de la pintura, la plancha de grabado admitía escasas modificaciones y ninguna de ellas sustancial. Cuando la estampa había sido distribuida, sobre todo si formaba parte de un libro, no podía retocarse. Esto nos permite establecer sin vacilación la evolución de una parcela, la inicial, de la iconografía teresiana. De aquí la importancia de este tema.

Las representaciones teresianas en los libros entre 1576 -realmente partimos de 1588, cuando aparece efigiada en la *editio princeps* de sus escritos- y 1614, pueden dividirse en tres categorías generales: retrato, bien de autor bien de biografiado, pasaje representativo de la obra o resumen de la misma, y por último, formando parte de una portada arquitectónica.

A. El primer ejemplo

La primera edición de un escrito teresiano, *Camino de Perfección*, tuvo lugar en 1583 -un año después de la muerte de la mística abulense- en la ciudad de Évora y por iniciativa de su arzobispo, Don Teutonio de Braganza. Este libro no contenía ninguna ilustración, al igual que las siguientes ediciones de la misma obra: 1585 en Salamanca por el P. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios y 1587 en Valencia por el Patriarca Juan de Ribera⁴⁵⁶. Ésta última, tan sólo constaba de un pequeño grabado de la Inmaculada en la portada⁴⁵⁷.

El primer retrato de Teresa de Jesús en un libro es también el primer grabado conocido de su imagen. Ilustra *Los libros de la Madre Teresa de Jesús*, volumen impreso en Salamanca por Guillermo Foquel en 1588 (fig. 43). Contenía tres obras: *Vida*, *Camino*

⁴⁵⁵ CARRETE PARRONDO, J., "El grabado y la estampa barroca", *El grabado en España (Siglos XV-XVIII)*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 257.

⁴⁵⁶ ÁLVAREZ, T., "El retrato de Santa Teresa en los primeros grabados: 1588-1591", en *Estudios Teresianos*, Burgos, El Monte Carmelo, 1995, vol. 1, pp. 49-50.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

de Perfección y Las Moradas. Fue editado y prologado por fray Luis de León, a quien la Madre Ana de Jesús había entregado los manuscritos originales⁴⁵⁸. La edición estaba dedicada a Doña María de Austria, viuda del emperador Maximiliano II y hermana de Felipe II, porque había alentado a la Madre Ana a la publicación de esta obra y “para que saliendo a la luz debajo de su real amparo, quien los viere los precie y estime en lo que son”⁴⁵⁹, como expresa la dedicatoria. En la portada figura el escudo real.



Fig. 43. *Retrato de Santa Teresa de Jesús*. 1588. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

El retrato se encuentra entre la mencionada dedicatoria y el escrito que fray Luis de León dirigió a Ana de Jesús y sus religiosas del Convento de Santa Ana de Madrid. Se trata de una estampa calcográfica anónima, que presenta a la autora según el tipo del retrato sevillano. Guarda un cierto parecido con el rostro de la pintura del Convento de San José de Salamanca, debido a la suavidad de sus rasgos y una cierta falta de precisión retratística de los mismos. Como es habitual, no faltan ni la filacteria con el Salmo 88 y ni Espíritu Santo en forma de paloma. Una inscripción en la parte inferior expone: “La Madre Teresa de IHS, fundadora de los descalços carmelitas”. Una fina orla decora el conjunto. Resulta un grabado de gran limpieza formal. En él no hay ninguna alusión, ni gráfica ni literaria, a la condición de escritora de las obras que componen el volumen. Podemos encontrar dos ejemplares de esta obra, uno de ellos completo, en la Biblioteca Nacional de España.

B. La hagiografía del P. Ribera

En 1590, fue impresa en Salamanca por Pedro Lasso, la primera hagiografía de Teresa de Ávila, escrita por el sacerdote de la Compañía de Jesús Francisco de Ribera.

⁴⁵⁸ TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 33, 469.

⁴⁵⁹ Los libros de la Madre Teresa

Se titulaba *Vida de la Madre Teresa de Jesús*. Esta obra, contenía un retrato de la biografiada (fig. 44).

Se trata de un grabado interesante. Su calidad formal es discreta pero revela una voluntad de acercarse al retrato *in vivo* realizado por fray Juan de la Miseria. El parecido con esta obra resulta patente. Desde luego el grabador abrió la plancha fijándose tanto en un retrato que no se preocupó por la inversión del mismo -sí de las inscripciones- en el proceso de estampación. Podemos indagar sobre este autor: en un pliegue de la filacteria en que aparece el Salmo 88, están grabadas las letras *gsf* (fig. 45). Cabe suponer que *gs* correspondan a su nombre y la *f* a *fecit*. La única noticia referente a un grabador con estas iniciales que trabaje en estas fechas en ámbitos donde había imágenes autorizadas de Teresa de Jesús, es un flamenco llamado Gerardo Silvius que vivía en Sevilla. No lo mencionan ni Thieme-Becker ni Delen. Su única obra catalogada es el grabado de un escudo ilustrando un escrito de don Rodrigo de Castro Osorio, Arzobispo de Sevilla, impreso en la ciudad hispalense por Juan de León en 1591⁴⁶⁰. Desde luego, hay una proximidad cronológica evidente y una relación entre esta hagiografía y Sevilla: el P. Ribera dedicó su obra a Pedro Cerezo Pardo, gran benefactor de las Madres del Convento sevillano de San José.



Figs 44 y 45. *Retrato de Teresa de Jesús*. Gerardo Silvius (atrib.). 1590.

⁴⁶⁰ GARCÍA VEGA, B., *El grabado del libro español. Siglos XV, XVI, XVII*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1984, t. 1, p. 340.

Ribera, profesor de Sagrada Escritura de la Universidad de Salamanca durante casi dos décadas, introdujo dos inscripciones de *Jueces* y *Judith*, en la página que ocupaba la estampa: *Nova bella elegit Dominus. Iudicum 8* y *Una mulier fecit confusionem in domo regis Nabuchodonosor. Iudith 14*. Ambas citas comparan a Teresa de Jesús con dos mujeres del Antiguo Testamento -Débora⁴⁶¹ y Judith- que consiguieron victorias para su pueblo.

La repercusión de esta hagiografía fue grande en España, pero también en Europa, donde fue traducida tempranamente y contribuyó a difundir la vida y obra de Teresa de Jesús en los años previos a su beatificación. De 1601 es la primera impresión en francés⁴⁶², traducida por Juan de Quintadueñas y los cartujos de Bourfontaine, fundamentalmente por el P. Pierre du Cheure⁴⁶³. En la Biblioteca Nacional de España, hay una edición veneciana de 1603 que lleva por título *La vita della B. Madre Teresa di Giesù, fondatrici de gli scalzi carmelitani*, y fue traducida por Cosimo Gaci, canónigo de San Lorenzo en Dámaso. Una edición formalmente muy cuidada pero sin retrato teresiano.



Fig. 46. *Retrato de Santa Teresa*. Karel von Mallery. 1602. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Es destacable entre éstas, la segunda edición francesa, de 1602, pues contiene un retrato de la biografiada (fig. 46) realizado por Karel von Mallery que sigue puntualmente el grabado de la edición príncipe de Ribera -edición que poseería Juan de Quintanadueñas- salvando distancias estilísticas y criterios artísticos. Incluso la inscripción del libro de Judith es la misma.

⁴⁶¹ Nota del Editor en *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975, p. 273.

⁴⁶² JEAN DE LA CROIX, "L'iconographie...", p. 236.

⁴⁶³ Nota del Editor en JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, p. 397.

C. Las primeras novedades



Fig. 47. *Teresa de Jesús*. 1599.

Aunque no hemos localizado en España ningún ejemplar de la primera edición italiana de las obras de Teresa de Jesús, su mención es imprescindible para comprender la evolución iconográfica de la carmelita abulense en los libros ilustrados. En 1599, la traducción de la *Vida* escrita por Teresa de Jesús incorporó a su retrato una serie de innovaciones iconográficas (fig. 47). La participación en ellas del P. Jerónimo Gracián, quien promovió esta edición, parece clara⁴⁶⁴.

Se trata de un retrato similar a los que hemos estudiado con la inclusión de tres nuevos atributos: el huso de una rueca, la pluma en su

tintero y un libro abierto.

Según las *Constituciones*, hilar era una de las actividades que las carmelitas descalzas podían realizar, puesto que impedía distraerse del pensar en Dios: “Su ganancia no sea en labor curiosa, sino hilar o coser, o en cosas tan primas que ocupen el pensamiento para no le tener en Dios”⁴⁶⁵. El tintero con la pluma y el libro con los versos en castellano, *Vivo sin vivir en mí y muero porque no muero*, son atributos de escritora. En este caso, se trata de un verdadero retrato de autor, que le acredita como tal y proporciona prestigio tanto a él como su obra⁴⁶⁶. La alusión gráfica a esta condición era corroborada por la inscripción a pie de estampa *Spiritus intus alit, lustrat, docet, instruit, ornat. hinc uigeo, cerno, scribo, ago et eniteo*, que confirmaba la acción del Espíritu Santo sobre los escritos de Teresa de Jesús.

La relevancia de este grabado radica en que se trata del surgimiento consciente de un nuevo tipo iconográfico: *Escritora*. Se trata de una derivación de la *vera effigies* pero expresa un concepto diferente: escritora inspirada por el Espíritu Sano.

⁴⁶⁴ JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie...”, p. 235.

⁴⁶⁵ *Constituciones* 2, 2. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 822.

⁴⁶⁶ BALSINDE, I., y PORTÚS, J., “El retrato del escritor en el libro español del siglo XVII”, *Reales Sitios*, nº 131, 1997, pp. 41-57.

Este tipo se convertiría en una de las imágenes más características de Teresa de Jesús.

D. Una portada frontispicio de Mallery



Fig. 48. Portada de *Traicte du Chasteau ou Demeures de l'Ame*. Karel von Mallery. 1607. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

La primera edición francesa de las obras de Santa Teresa data de 1601⁴⁶⁷ y fue impresa en París por Guillaume de la Noüe, impresor jurado de la Universidad. Estaba formada por tres volúmenes que correspondían a *Vie*, *Chemin de Perfection* y *Traicte du Chasteau ou Demeures de l'Ame*. Destacaba su portada: un grabado calcográfico de Karel von Mallery. En 1607, se hizo una reimpresión de la misma: en la Biblioteca Nacional se conserva un ejemplar correspondiente al volumen de *Traicte du Chasteau* (fig. 48), de idéntica portada pero con

un añadido *Corrigé pour la seconde édit. avec un table des lieux comunes*. En dicha tabla de concordancias, figura que también fue impresa por Guillaume de la Noüe en 1607.

Se trata de una portada frontispicio, un espacio previo simbólico que daba acceso al contenido de la obra y preparaba al lector⁴⁶⁸. No se concebía una obra arquitectónica⁴⁶⁹ -ni real, ni fingida, ni efímera- sin esculturas, escudos o emblemas, esto es lo que encontramos en esta portada.

Sobre plinto se levantan dos pilastras con sendas representaciones escultóricas. Éstas son alegorías referentes a la vida interior, *Pax Animae* y *Silentium*, a las que corresponden respectivamente inscripciones tomadas de los Salmos: *Pax multa diligentibus legem tuam. Psal. 118* y *Te decet silentium Deus in Sion. Psal. 84*. Estas

⁴⁶⁷ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, p. 397.

⁴⁶⁸ MATILLA, J. M., *La estampa en el libro barroco: Juan de Courbes*, Vitoria, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991.

⁴⁶⁹ ROTETA DE LA MAZA, A. M., *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor, 1588-1637*, Toledo, Instituto Provincial de investigaciones y estudios toledanos-Diputación de Toledo, 1985, p. 35.

alegorías también aparecerán en obras posteriores dedicadas a Teresa de Jesús. Simplemente mencionamos dos ejemplos que se encuentran en España: en la portada *Vita B. V. Teresiae a Iesu* de Collaert y Galle -ambos familia política de Mallery- estampada en Amberes en 1613 y en la portada de *Opera S. Matris Teresiae de Iesu* impresa en Colonia en 1626⁴⁷⁰.

El conjunto está coronado por una imagen de Teresa de Jesús, “fondatrice de l’ordre des Carmes dechaussez” indica una inscripción, con los brazos extendidos y mirando el nombre de Jesús que junto con los clavos se encuentra en su pecho. La acompañan como atributos, según vimos en la estampa de la edición romana de *Vida*, el tintero con su pluma y el libro y de igual modo la inscripción *Spiritus intus alit, lustrat, docet, instruit, ornat. hinc uigeo, cerno, scribo, ago et eniteo*. Dos ramajes vegetales, de palma y de laurel, cierran la composición, acompañados por una leyenda: *Misericordia et veritas obviaverunt sibi*, que también pertenece al Salmo 84.

Bajo el título, se señala que la traducción al francés fue realizada -según se desprende de las iniciales *IDBP LPCDB*- por el P. Juan de Quintanadueñas Brétigny (Jean de Brétigny prêtre) y los Padres Cartujos de Bourfontaine (les Pères Chartreux de Bourfontaine)⁴⁷¹. Además, se indica la fecha de realización de la plancha, su autoría y que cuenta con el privilegio del rey. Mallery, nacido en 1571 y formado con Philips Galle -que se convertiría en su suegro⁴⁷²- en 1601 se encontraba en París trabajando para diferentes editores en la realización de ilustraciones para libros⁴⁷³.

E. Dos nuevas hagiografías teresianas

La segunda de las hagiografías de Santa Teresa de Jesús, *Vida, virtudes y milagros de la Bienaventurada Virgen Teresa de Iesus* fue editada bajo la autoría del Obispo de Tarazona, el jerónimo Diego de Yepes, aunque se da por probado que su verdadero autor fue el P. Tomás de Jesús⁴⁷⁴. Fue publicada por primera vez en

⁴⁷⁰ GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, Apéndice p. 10.

⁴⁷¹ JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie...”, p. 236.

⁴⁷² BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps e de tous le pays*, París, Gründ, 1999, vol. 9, p. 110.

⁴⁷³ DELEN, A. J. J., *Histoire de la gravure dans les Anciens Pays Bas e dans les Provinces Belges. Des origines jusqu’à la fin du XVI siècle*, París, F. Nobele, 1969, pp. 100-102.

⁴⁷⁴ MATÍAS DEL NIÑO JESÚS, “¿Quién es el autor de la Vida de Santa Teresa a nombre del Padre Yepes?”, *El Monte Carmelo* 64, (1956), pp. 244-255. Citado por: EGIDO, T., “Tratamiento historiográfico de Santa Teresa”, EGIDO, T. (Ed.), *Perfil histórico de Santa Teresa*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1981, p. 15.

Zaragoza en el año 1606, impresa por el italiano Angelo Tavano, importador y comerciante de libros romanos y venecianos⁴⁷⁵.



Fig. 49. *Retrato de Teresa de Jesús en Vida, virtudes y milagros de la Bienaventurada Virgen Teresa de Iesus*. 1606. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

La obra está dedicada al Papa Pablo V Borghese, cuyo escudo figura en la portada, que en 1614 beatificaría a Teresa de Jesús. En la portada, también se menciona la condición de Yepes de confesor del rey Felipe II y de Teresa de Jesús.

En el retrato que contiene esta obra (fig. 49) de nuevo encontramos una Teresa de Jesús tomada de la *vera effigies*, quizá a partir del retrato que Isabel de Santo Domingo llevó a Zaragoza o alguno de los que Diego de Yepes poseía:

“del señor Obispo de Tarazona ha oído esta testigo muchas veces que la mayor lisonja que le pueden hacer es darle un retrato de la Santa, no obstante que tiene muchos, porque se dice que a cualquier parte que vuelve los ojos le quisiera”⁴⁷⁶

Junto a la carmelita se encuentran un tintero con su pluma y un libro. Las palabras que aparecen en éste representan una novedad en el grabado teresiano: se trata del lema *Aut pati, aut mori*. Es decir: “O padecer o morir”⁴⁷⁷.

⁴⁷⁵ CHECA CREMADES, F., “El Renacimiento y el Manierismo”, en *El grabado en España (Siglos XV-XVIII)*, Espasa Calpe, Madrid, 1987, p. 82.

⁴⁷⁶ Declaración de Elena de Jesús, Carmelita Descalza del Convento de Burgos, 25 de junio de 1610. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. III, p. 403.

En segundo lugar, el carmelita descalzo fray Juan de Jesús María, Definidor de la Orden y Postulador de la Causa de Beatificación de Teresa de Jesús, escribió una hagiografía sobre la carmelita impresa por primera vez en Roma, por Stephano Paulino, en 1609. Se titulaba *Compendium Vitae B. V. Theresiae a Iesus* y seguía las anteriores hagiografías de la Madre Teresa, especialmente la del P. Ribera, así como los documentos de los Procesos de Beatificación⁴⁷⁸. La obra contaba con la aprobación del P. Gracián, que incluso hizo imprimir el resumen de la misma para difundirlo por Europa. Está dedicada al Papa Pablo V, cuya efigie se encuentra en un medallón de la portada arquitectónica, dominada por las representaciones alegóricas de la Iglesia y la Esperanza.



Fig. 50 *Transverberación. Compendium Vitae B. V. Theresiae a Iesus*. 1609. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Entre el índice y la primera página del *Compendium* se encuentra un grabado que ilustra un pasaje relevante de la obra: la *Transverberación* (fig. 50). La acción se desarrolla en una pequeña estancia, con aspecto de oratorio, presidida por un altar con su crucifijo. Al fondo, la puerta de acceso, una ventana y un estante con libros, disciplinas y un rosario. En el centro de la habitación está Teresa de Jesús, arrodillada y llevándose al pecho una mano. Aparece arrobada ante un ángel, situado a su lado izquierdo, que se dispone a atravesarla con

una flecha de punta de fuego, según describe la propia Teresa⁴⁷⁹. A pie de estampa, la inscripción: *B. Virgo Theresia a Iesu Fund. Carm. Disc.*

Se trata de uno de los primeros grabados de éste tema, aún poco tratado pero cuya presencia en el arte irá aumentando gradualmente -sobre todo tras el reconocimiento canónico que supuso la mención a la Transverberación en la Bula de Canonización de

⁴⁷⁷ *Vida* 40, 20. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 228.

⁴⁷⁸ JUAN DE JESÚS MARÍA, *Compendio de la vida de la bienaventurada Virgen Teresa*, Bruselas, Label, 2007.

⁴⁷⁹ *Vida* 29, 13. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 157-158.

Teresa de Jesús⁴⁸⁰ - hasta convertirse en uno de los temas más representativos tanto de la iconografía teresiana como de la iconografía postridentina.

F. Una ilustración singular



Fig 51. *Teresa entrega su corazón a Cristo*. 1611. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Conceptos del Amor de Dios fue el título el P. Jerónimo Gracián dio a una breve obra que Teresa de Jesús llamaba *Meditaciones* y hoy conocemos como *Meditaciones sobre los Cantares* por su temática. El editor, que añade unos comentarios, es el propio P. Gracián. Fue impresa en 1611 en Bruselas por Roger Velpio y Huberto Antonio, que trabajaron habitualmente para Jerónimo Gracián en ediciones de sus propios escritos y de escritos teresianos. Esta pequeña obra aparece mencionada en varias ocasiones en el epistolario del P. Gracián, enviados a Sevilla junto con algunos ejemplares de *Fundaciones* bien por medio del mercader Diego de Aranda, bien por el Marqués de Espinosa⁴⁸¹, como vimos a propósito de la difusión de la imagen de la carmelita.

La ilustración en este caso se encuentra en el reverso de la portada. Se trata de una xilografía con un tema raro en el conjunto de la iconografía teresiana. En una estancia, unida a un oratorio en el que se encuentra un altar con un tríptico y una cruz, Teresa de Jesús entrega su corazón vendado a Cristo. Se trata en realidad de una reutilización de una xilografía que representaba un episodio de la vida de otra santa mística: la monja cisterciense alemana Santa Gertrudis de Helfta o Santa Gertrudis la Grande

3.2.2. Estampa suelta

La fragilidad del soporte, su carácter a menudo popular y la menor consideración del arte del grabado en general, son algunas de las razones por las que apenas se han

⁴⁸⁰ MÂLE, E., *ob. cit.*, pp. 159-160.

⁴⁸¹ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, pp. 506-508.

conservado estampas sueltas de este periodo. En el caso de Teresa de Ávila, las fuentes escritas -tanto los *Procesos de beatificación y canonización* como los epistolarios- sugieren que la existencia de grabados de estas características fue numerosa, su difusión eficaz y su extensión social generalizada. Bien como registros o puntos de lectura⁴⁸², bien como imagen a la cabecera de la cama⁴⁸³ o llevada entre los ropajes⁴⁸⁴, la estampa suelta permitió satisfacer la devoción más personal, íntima y privada por la carmelita abulense.

Los ejemplares que se han conservado, quizá lo han hecho debido a su carácter extraordinario: el primero porque fue realizado bajo los auspicios de la Santa Sede, el segundo y el tercero porque disfrutaron de una gran difusión.

En el Convento de las Carmelitas Descalzas de Pamplona, se encuentra una estampa procedente de Roma (fig. 52). No conocemos en nombre del burilista que abrió la plancha de cobre, cuya huella es de 18'5 x 12'6 cm⁴⁸⁵. Sin embargo, la estampa indica quién fue su *autore*, es decir, el autor intelectual: se trata de Francisco de Soto, Capellán del Papa Clemente VIII, que, como mencionamos, cuando había ascendido a la Silla de Pedro había pedido al Cardenal Santa Severina un retrato de Teresa de Jesús. El de Soto fue realizado *Superiorum Permissu* en Roma en 1603.

Por lo que parece, este grabado fue conocido al menos en ámbitos carmelitas, además del convento donde se halla esta imagen, se conocía en San Elías de Salamanca: “también escribió una rasunta de su vida con una estampa de la dicha santa Madre, Pedro⁴⁸⁶ de Soto, capellán de Su Santidad Clemente VIII”⁴⁸⁷.

Iconográficamente no reviste ninguna novedad: toma como modelo algún grabado basado en el retrato de fray Juan de la Miseria, aparece invertido con respecto a éste. Consta de paloma del Espíritu Santo y la filacteria con el Salmo 88, aunque los “resplandores de santa” no están presentes, como resulta lógico dado que esta imagen tiene una oficialidad eclesiástica. El texto hace referencia a Teresa de Jesús como reformadora, fundadora, mística y escritora, proporciona algunos datos biográficos y

⁴⁸² SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. III, p. 283.

⁴⁸³ *Id.*, t. II, p. 259.

⁴⁸⁴ *Id.*, t. II, p. 306.

⁴⁸⁵ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Estampa, Contrarreforma y Carmelo teresiano. La colección de grabados de las Carmelitas Descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia*, Pamplona, Costuera, 2003, p. 133.

⁴⁸⁶ Confunde el nombre: no es Pedro de Soto sino Francisco de Soto, pero claramente se refiere a este grabado.

⁴⁸⁷ Declaración del Padre Blas de San Alberto, Carmelita Descalzo de San Elías de Salamanca, 18 de noviembre de 1610. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. III, p. 164.

destaca los prodigios obrados por su cuerpo incorrupto y la veneración que se tiene a ella y sus religiosos.



J. de Diosa Vozgo Lector de la Universidad en Avila de Pedro 1800 Escribio 1811 desde Bruselas refrendada en nombre de Consejo de Regencia de Christo N. S. en la C. de su Santidad en el Consejo de ella. 1704 Carta de la misma patria a los padres de 27 años de edad en la ciudad de Consuegra por Christo Por emienda del padre. 1704 Carta de la reforma de Consuegra para Padres y Monjas y de la ciudad de Consuegra en la primera visita y ordenacion. Fue escrito en las ciudades de Ciudad Real, Salamanca y Valladolid. Adornado con una granada de magnitud admirable. Desde el 17 del día de la Epiphania como se colige de una resolución que sigue y describe en ella de sus libros. Padeció por que de 4 años padeció el padre y de otros y más de 17 de grandes enfermedades físicas y espirituales. Murió en Consuegra el 4 de Mayo de 1682. Fue de edad de 47 años y 20 días. Después de su muerte la reforma se publicó en todas las ciudades de España. Su cuerpo incorrupto y entero como en otro mundo. Sus rasgos son los que se ven en la vida y por eso se le llama y obra el 17. Pruebas maravillosas de su santidad y de su pureza. En toda España y las Indias se venera con un culto admirativo de Dios. Se le llama y obra el 17. Pruebas maravillosas de su santidad y de su pureza. Claves de las religiones y Religiosas con particular atención de la reforma y de la fundación.

Francisco de Soto S.S.D.N. Clemente VIII. Cappellano mayor. Superior de Bruselas. Roma 1603.



Fig. 52. Teresa de Jesús. Francisco de Soto (autor intelectual). 1603. Convento de las Carmelitas Descalzas. Pamplona (España).
 Fig. 53. Mater Theresa de Iesu. Jehan Wierix. 1608. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).

En el Cabinet des Estampes de Bruselas, existe una estampa (fig. 53) que debemos destacar por su vinculación con el P. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios y porque sabemos a través de éste que llegó a España. La plancha fue grabada por Jehan Wierix, como está indicado a pie de estampa. Este grabado se ha identificado⁴⁸⁸ en el epistolario del P. Gracián:

“ahí van algunas estampas de la Madre Teresa de Jesús que aquí hemos hecho hacer con la mayor diligencia que se ha podido juntando los retratos que se han podido llevar (como verán por las letrillas de abajo) al mejor maestro que aquí hay”⁴⁸⁹

Las iniciales que aparecen en el margen inferior derecho de la estampa -f. h. g. a. m. d. (espacio) p. d. f.- corresponderían a la lectura “Frater Hieronymus Gratianus a Matre

⁴⁸⁸ JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie...”, p. 241.
⁴⁸⁹ Carta del Padre Gracián a las Carmelitas Descalzas de Consuegra, desde Bruselas a 17 de enero de 1609. JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, p. 429.

Dei (espacio) *persona devota fecit*⁴⁹⁰ o “*Frater Hieronymus Gratianus a Matre Dei* (espacio) *per devotionis faciebat*”⁴⁹¹.

Iconográficamente, de nuevo se trata de una imagen que sigue el tipo sevillano y con el detalle de las mangas desgarradas que había sugerido María de San José y que obviamente el P. Gracián conocía. En cuanto a la inscripción *Spiritus intus alit, lustrat, docet, instruit, ornat. Hinc vigeo, cerno, scrivo, ago et eniteo*, subraya la acción del Espíritu Santo en la vida de Teresa⁴⁹², había aparecido por primera vez en el grabado que ilustraba la edición de *Vida* en italiano, promovida por el P. Gracián. Podría tratarse de una estampa mencionada en el Proceso Remisorial *in Specie* en Valladolid: “Y así justísimamente en una estampa e imagen que de ella ha visto este testigo, están escritos en su alabanza los versos siguientes: *Spiritus intus alit, lustrat, docet, instruit, ornat – Hinc vigeo, cerno, scrivo, ago et eniteo*”⁴⁹³.



Fig. 54. *B. M. Teresa de Iesvs*. Hieronymus Wierix. Ca. 1613.

El último ejemplo (fig. 54) pertenece a Hieronymus, el mediano y más prolífico de los hermanos Wierix, que firmó uno de los modelos más difundidos en el periodo comprendido entre 1613 -cuando la beatificación de Teresa era inminente- y su beatificación en 1622.

Este grabado es sucesor de los retratos anteriores de Teresa de Jesús realizados por Hieronymus y Jehan, si bien planteó algunas novedades iconográficas. La más relevante es que la carmelita aparece representada por primera vez en su celda. Se trata de un espacio con dos ambientes: en primer plano aparece Teresa con las manos unidas y recibiendo la inspiración del Espíritu Santo. El atributo del huso de la rueca, también está presente e incluso se encuentra más desarrollado. Al fondo de la estancia, se abre una ventana con el lema “O morir o padecer” en una filacteria;

⁴⁹⁰ JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie...”, p. 241.

⁴⁹¹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Estampa, Contrarreforma...*, p. 26.

⁴⁹² JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie...”, p. 235.

⁴⁹³ Declaración de Don Pablo de Córdoba y Sotomayor. 30 de julio de 1610. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. III, p. 311.

debajo se halla una mesa con un libro abierto y un tintero con su pluma, referencia a su faceta de escritora. La leyenda a pie de estampa contiene un texto en castellano y otro en latín

“La B.M. MADRE TERESA DE IESVS Fundadora delas Descalças Carmelitas. Mvrio de 68 años en el de 1582 a 4 de Octubre, auiendo fundado 17 conuentos y dado principio alos delos Religiosos. *Omnia, quae locuta es vera sunt, et non est in sermonibus tuis vlla reprehensio. Nunc ergo ora pro nobis, quoniam mulier sancta es, timens Deum. Iudith 8.*”

Este modelo no podía ser copiado sin permiso, como indica la expresión *Cum gratia et privilegio* que aseguraba la protección durante diez años⁴⁹⁴, que en este caso firma el secretario del Ayuntamiento de Brabante, J. Buschere. Este dato nos ayuda a datar la obra no más tarde de 1613, año en que Piermans releva a Buschere en su cargo⁴⁹⁵.

La importancia del modelo propuesto por este grabado es doble: por las novedades que aporta respecto a los anteriores retratos y por la gran difusión que tuvo como estampa suelta y como ilustración de las narraciones de festejos en honor de la beatificación de Teresa de Jesús.



Fig. 55. La B. M. Teresa de Iesvs. Hieronymus Wierix. Ca. 1614. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 56. La B. M. Teresa de Iesvs. Hieronymus Wierix. 1615. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 57. B. M. Teresa de Iesvs. Adriaen Boon. 1634. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

⁴⁹⁴ LUITJEN, G., *Dawn of the Golden Age: Northern Neederlandish Art, 1580-1620*, Ámsterdam, 1993, p. 174.

⁴⁹⁵ HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Ámsterdam, 2007, t. 69, p. XXX.

Esta plancha fue reestampada posteriormente, se le añadieron marcos con inscripciones, fue copiada en otras planchas de diferente tamaño del mismo autor o bien copiada años más tarde, cuando había pasado el tiempo de protección ante el plagio. Indicamos algunos ejemplos: un grabado que, si bien no se estampó con la misma plancha, es muy cercano en el tiempo (fig. 55); un grabado posterior a la beatificación que ilustra *Compendio de las Solenes (sic) Fiestas que en toda España se hicieron en la beatificación de N. M. S. Teresa de Jesús*, escrita por Diego de San José y publicada en 1615, incluye una larga inscripción (fig. 56); un grabado muy posterior de Adriaen Boon que muestra la pervivencia de la iconografía de este grabado (fig. 57).

3.2.3. La primera serie teresiana: *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*

En 1613, en Amberes, se editó la primera de las *Vidas* gráficas de Teresa de Jesús. Bajo el título *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum Piaae Restauratricis*, reunía 25 estampas que recogían los hechos más significativos de la vida de la carmelita abulense y cuya importancia para la iconografía teresiana fue decisiva.

Este importante conjunto de grabados fue promovido por Ana de Jesús Lobera, entonces madre priora de las Carmelitas Descalzas del Convento de Bruselas, con la ayuda de Jerónimo Gracián de la Madre de Dios⁴⁹⁶. Se debe enmarcar dentro de la elogiada labor de ambos en la difusión de los escritos y creación de estampas de Teresa de Jesús⁴⁹⁷. El encargo se produjo con toda seguridad antes de noviembre de 1611, puesto que en esta fecha Ana de Jesús escribió en una carta a Diego de Guevara: “presto se la enviaré pintada [a Teresa de Jesús] con todas sus revelaciones, que hemos hecho imprimir un libro entero de ellas”⁴⁹⁸. El Padre Gracián también mencionó el conjunto a Juliana de la Madre de Dios en una carta fechada en marzo de 1612: “ahora se hacen las estampas de la vida de la Madre Teresa”⁴⁹⁹. Éste era un encargo muy especial porque se trataba de la primera serie grabada acerca de Teresa de Jesús y tenía un objetivo muy claro: pretendía dar a conocer los hechos extraordinarios de su vida antes de su beatificación.

⁴⁹⁶ JUAN BOSCO DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 368.

⁴⁹⁷ Ana de Jesús reunió y entregó a Fray Luis de León los manuscritos que dieron lugar a la *editio princeps* de las obras de Santa Teresa, impresa en Salamanca en 1588. También se hizo cargo de la impresión en Amberes y Bruselas de *Las Moradas* en flamenco en 1609, *Vida* en inglés en 1613. En colaboración con el Padre Gracián hizo imprimir *Fundaciones* en 1610, libro al que ella misma añadió la fundación de Granada, y *Conceptos del Amor de Dios* en 1611, ambas en Bruselas.

⁴⁹⁸ ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 251.

⁴⁹⁹ GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, J., *Cartas...*, p. 533.

La implicación de Ana de Jesús en la serie *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* fue constante desde el inicio hasta la publicación en 1613. A ella se debió la elección de los temas y sus fuentes, así como las decisiones acerca de la formalización de los mismos. Dedicó la obra a Don Rodrigo Lasso Niño, mayordomo mayor del Archiduque Alberto y generoso benefactor de las Carmelitas Descalzas en Flandes.

A. Los grabadores

Vita Beatae Virginis Teresiae a Iesu fue fruto de la colaboración entre Adriaen Collaert y Cornelis Galle, grabadores de las planchas e impresores del conjunto.

Adriaen Collaert fue el más destacado artista de la dinastía de grabadores iniciada por su padre Hans. Adriaen nació en Amberes hacia 1560 y desarrolló su carrera en la misma ciudad, en un periodo de intensa relación entre artistas y entre artistas y la elite intelectual⁵⁰⁰. Recibió su primera formación en el taller de su padre y se inscribió como *meestersoon*, es decir *hijo de maestro*, en la guilda de San Lucas de Amberes en 1580. Hacia 1581 comenzó su vinculación con Philips Galle, padre de Cornelis Galle, que le procuró diferentes encargos y contactos y con quien emparentaría en 1586 al casarse con su hija Jozijne. En estos años grabó dibujos de Hans Bol, Maarten de Vos y Joahannes Stradanus. En la década de 1590 asumió un gran número de aprendices con la intención dedicarse con más intensidad a su faceta de editor, aunque continuó grabando para importantes impresores como Plantin y su sucesor Moretus, así como para Rutger Velpius y por supuesto para Philips Galle. Desde 1600 se promocionó a sí mismo como editor al servicio de la Contrarreforma. Entre los proyectos que llevó a cabo destaca *Icones Sanctae Clarae B. Francisci Assisiatis primigeniae discipulae. Vitam, miracula, mortem repraesentantes*, impresa en Amberes en una fecha indeterminada entre 1613 y 1621, y en el que también actuó como grabador de las treinta y dos estampas a partir de dibujos de Adam van Noort⁵⁰¹.

Cornelis Galle nació en Amberes en 1576. Era hijo de Philips Galle, que jugó un importante papel en el grabado del XVI al contar en su labor como impresor con muchos de los mejores dibujantes y grabadores flamencos del último tercio del siglo XVI. Cornelis se formó con su padre y se consolidó como un grabador dotado.

⁵⁰⁰ *The new Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700. The Collaert dynasty, Part I...*, p. VII.

⁵⁰¹ SEDULIUS, H., *Imágenes de la vida de Santa Clara. Edición facsímil*, Ávila, Convento Santa María de Jesús – Institución Gran Duque de Alba, 1994.

Probablemente viajó a Roma con su hermano Theodoor hacia 1594, donde reprodujo en grabado obras de pintores como Tiziano, Annibale Carracci y Guido Reni, y quizá después a Florencia cumpliendo encargos de Philips para editores italianos⁵⁰². En 1605 se encontraba de nuevo en Amberes, donde instaló su propio taller, que luego trasladaría a Bruselas, y que nunca fue tan prolífico como el de su padre ni como el de su hermano Theodoor. Sus mejores obras fueron aquellas realizadas a partir de dibujos de Pieter Paul Rubens: se trata de grabados excepcionales que logran plasmar la voluptuosidad de las formas y la calidad de tejidos tan complicados para el arte del grabado como la seda o el raso. Tras su muerte en Amberes en 1650⁵⁰³, su hijo y nieto homónimos continuaron con su taller. Al igual que Adriaen Collaert, realizó varias estampas sueltas sobre Teresa de Jesús (figs. 58 y 59).

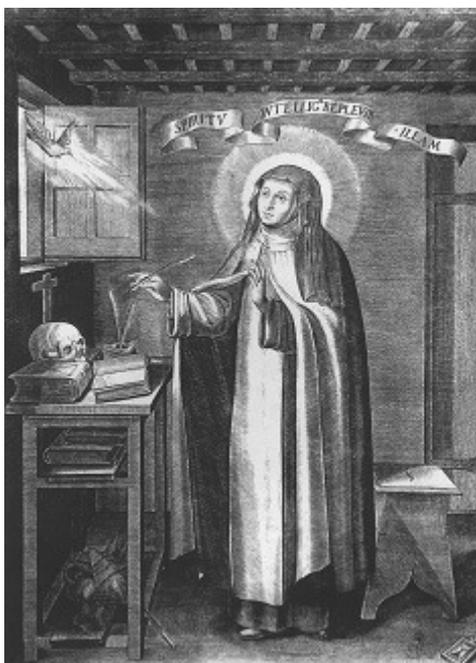


Fig. 58. *Teresa de Jesús en su celda*. Cornelis Galle. Ca. 1632. Biblioteca Nacional (Madrid).

Fig. 59. *B. Teresa de Jesús*. Adriaen Collaert. Ca. 1614.

La colaboración entre Adriaen Collaert y Cornelis Galle comenzó en la década de 1580 por medio de Philips Galle y se mantendría hasta la muerte de Adriaen en 1618⁵⁰⁴. Adriaen contó con Cornelis para los grabados el ambicioso proyecto *Vita Passio et Resurrectio Iesu Christi*, serie impresa en Amberes en 1598. En otras ocasiones, ambos trabajaron en la misma obra bajo la dirección de Philips Galle, como en *Vita Beati*

⁵⁰² *The new Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700. Philips Galle, Part I*, Bélgica, Sound and Vision Publishers, 2001, p. LXV.

⁵⁰³ *Ibid.*

⁵⁰⁴ BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, tome 2*. París, Gründ, 1948-1955, p. 578.

Patris Ignatii Loyolae, realizada a partir de textos de Pedro de Ribadeneira, con dibujos de Juan de Mesa e impresa en Amberes en 1610. Fue encargada por la Compañía de Jesús y realizada con vistas a la canonización de Ignacio de Loyola, es decir, con parecidas motivaciones a *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*.

Volviendo a la obra, el primer aspecto a considerar es la factura del dibujo. Aunque Collaert actuó de modo relativamente frecuente como dibujante de sus grabados, en este caso se han atribuido a Pieter I de Jode⁵⁰⁵. Se trata de un personaje poco tratado en la historiografía artística que trabajó para Collaert en diferentes ocasiones. Seguramente, como era habitual en aquel momento en Amberes, cobró por pieza realizada⁵⁰⁶. Su labor era complicada, pues su obra debía tener en cuenta las virtudes y sobre todo las limitaciones de cada una de las fases del proceso de creación del grabado. Es decir, los dibujos tenían que ser aptos para ser trasladados a una plancha de cobre y aprovechar al máximo sus posibilidades, así como lograr la más eficiente estampación.

En *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Pieter de Jode se mostró seguro tanto en la representación de interiores como en las escasas escenas situadas en un contexto natural. Para los interiores diseñó espacios bastante rígidos que intentó dotar de amplitud a través de la apertura de vanos en el fondo o un lateral. La arquitectura representada es severa, rasgo dado por la casi total ausencia de elementos ornamentales, la utilización de recios pilares en vez de columnas y el resalte de las estructuras con almohadillados. Los escasos paisajes representados son eficaces y muestran un gran cuidado en la representación de la vegetación y las arquitecturas construidas, especialmente en el grabado de la huida de Teresa y su hermano de la casa paterna en busca del martirio, donde se representa la ciudad de Ávila con sus murallas, aspecto seguramente indicado con insistencia por parte de Ana de Jesús Lobera. Los personajes aparecen adecuadamente caracterizados según su condición y en composiciones muy equilibradas.

Adriaen Collaert grabó la mayor parte de las veinticinco planchas de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*. En concreto son 14 planchas que incluyen la inscripción “Adriaen Collaert sculp.”. Atendiendo a las firmas, la contribución de Cornelis como grabador es mucho menor, puesto que se reduce al grabado que representa el retrato de Teresa de Jesús, aunque es posible que también realizara la portada. El resto de grabados sería

⁵⁰⁵ *The new Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700. The Collaert dynasty, Part IV.* Bélgica, Sound and Vision Publishers, 2005, p. 246.

⁵⁰⁶ *The new Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700. Philips Galle, Part I...*, p. XLIII.

obra de uno o varios aprendices de Collaert, sobre los que el maestro ejercería un estricto control, ya que es una obra con un estilo uniforme. Desde el punto de vista técnico, se trata de grabados a buril sobre plancha de cobre. Collaert consiguió crear una amplia gama de grises a través de la gradación de negro a gris para dar profundidad realizada a través del paso de trazos más gruesos a trazos más sutiles. Su estilo es además vigoroso, ofrece un aspecto acabado y nada descuidado, quizá demasiado rígido. Los personajes tienen cierta cualidad escultórica, son rotundos en las formas y dominan el espacio circundante.

El margen inferior de los grabados -a excepción de la portada y el retrato- está ocupado por *cartouches*, que contienen inscripciones alusivas a la escena representada, en algunos casos citas textuales procedentes de los escritos de Santa Teresa. Desconocemos el nombre del calígrafo encargado de grabar estas inscripciones, aunque es probable que trabajara con Collaert habitualmente, ya que hemos observado similitudes con muchos de los textos que acompañan estampas del impresor.

La primera estampación de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* corrió a cargo de oficiales de Adriaen Collaert y Cornelis Galle. El gran éxito de la obra motivó reestampaciones posteriores y por tanto algunas modificaciones. En 1622, con motivo de la Canonización de Teresa de Jesús, vieron la luz dos ediciones. En ambas el nombre de Cornelis es sustituido por el de su hermano Theodoor y además en una de ellas, tanto en el título como en los grabados, la letra “B” de “Beata” es sustituida por la “S” de “Santa”. En aquel momento en que ya había fallecido Adriaen Collaer, según un inventario las planchas matrices pertenecían a Catharina Moerentorff, esposa de Theodoor Galle⁵⁰⁷. A Theodoor se debería también la edición de 1630. En 1677, motivado por un nuevo auge de la “vidas gráficas” teresianas, se hizo una nueva estampación, seguramente por Johannes Galle, puesto que en esos años las planchas figuran en el inventario de sus bienes.

Vita B. Virginis Teresiae a Iesu llegó a conventos carmelitas flamencos, franceses, italianos y sobre todo españoles. Actualmente se conservan ejemplares en los Conventos de San José de Ávila y Medina del Campo⁵⁰⁸, en el de Madres Carmelitas de Pamplona, en el Carmelo de Toro y en la Biblioteca Nacional de España, cuya procedencia se desconoce.

⁵⁰⁷ *The new Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700. The Collaert dynasty, Part IV.* Bélgica, Sound and Vision Publishers, 2005, p. 246.

⁵⁰⁸ URREA FERNÁNDEZ, J., *Homenaje...*, p. 7.

B. Fuentes literarias y consecuencias

Los temas seleccionados y el modo de representarlos, así como sus fuentes, crearon un precedente de calidad que no se pudo obviar en las obras posteriores. En primer lugar, como indicamos, la elección de las vivencias teresianas corrió a cargo de Ana de Jesús y Jerónimo Gracián, que además contaron con la colaboración de Ana de San Bartolomé, fundadora y conventual de Amberes⁵⁰⁹. Todos ellos habían conocido a Teresa de Jesús y sin embargo sacrificaron en gran medida la faceta más humana de Teresa para realzar la extraordinaria. En esta elección influyó el modelo de santidad aceptado tras el Concilio de Trento: estampada precisamente con clara intención de exaltar las virtudes y prodigios de Teresa de Jesús, la temática insistió en revelaciones y visiones místicas así como en los aspectos taumatúrgicos. Esta vocación sería determinante para la configuración de la iconografía teresiana.

En segundo lugar, las fuentes literarias escogidas son fundamentalmente los escritos de la propia Teresa de Jesús -principalmente los capítulos 38, 39 y 40⁵¹⁰ del libro que conocemos como *Vida*- y sus primeros hagiógrafos, entre los que destaca la obra del Padre Francisco de Ribera, de 1590. *Vida* es una fuente de excepción y la *Vida de la Madre Teresa de Jesús* del P. Ribera 1590 es una fuente autorizada, por lo que fueron interpretadas literalmente. Aunque prácticamente todos los temas siguen las dos fuentes mencionadas, existe un reducido grupo de temas que plasman hechos que conocieron las carmelitas que convivieron con ella y que transmitieron de palabra. Por ejemplo, el tema en que se presenta a Santa Teresa guiada por ángeles de camino a Salamanca o algunos detalles de la escena del tránsito. Afortunadamente, algunas de las declaraciones de los Procesos de Beatificación recogen estos mismos hechos y, aunque no fueron fuente para las imágenes, son fuentes hoy para su estudio iconográfico.

El éxito formidable de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* se dejó sentir en el grabado, pintura -lienzos que copiaban sus estampas, se basaban en ella o la simplificaban, tomando temas o sólo algunos tipo- y también, aunque en escasa medida, en relieves escultóricos. El arte del grabado fue sin duda el más influido por este repertorio y con una relación que va desde la simple inspiración al plagio más obvio. Como ejemplo significativo de este extremo, podemos citar *Sanctissimae Matris Dei de Monte Carmelo Beatae Teresiae humilis filiae ac devotae famulae effigies*, editado en Roma en

⁵⁰⁹*Diccionario de Historia Eclesiástica de España...*, pp. 60-61.

⁵¹⁰ Capítulos dedicados a “algunas grandes mercedes que el Señor la hizo”.

1622, con motivo de la canonización de Teresa, por Giovanni Giacomo Rossi⁵¹¹. Esta obra, cuyas planchas fueron abiertas por Eillart Frisius, plagiaba abiertamente los 25 grabados de la *Vita* de Adriaen Collaert y Cornelis Galle⁵¹². Las diferencias se limitan a detalles insignificantes y la sencilla orla que enmarca cada una de las láminas (figs. 60 y fig. 61).



Fig. 60. *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, grabado 23. Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).



Fig. 61. *Sanctissimae Matris Dei de Monte Carmelo Beatae Teresiae humilis filiae ac devotae famulae effigies*. Eillart Frisius. 1622. Cabinet des Estampes, Biblioteca Nacional. París (Francia).

La influencia de este repertorio en las artes figurativas fue más que notable y se mantuvo durante varios siglos. Hemos seleccionado varios ejemplos representativos por encontrarse en lugares dispares y haber sido realizados en fechas diferentes.

En primer lugar, los lienzos de las calles laterales del retablo mayor (fig. 62) de la iglesia del Convento de las Madres Carmelitas Descalzas de Calahorra (La Rioja)⁵¹³, que son apenas unos años posteriores a la realización de esta serie y presentan una versión simplificada de cuatro temas de ésta: Coronación de Teresa de Jesús, Imposición del Collar y Manto por la Virgen y San José, Teresa mortificándose y Visión de los futuros mártires. En segundo lugar, las pinturas del banco del retablo mayor (fig. 63), obra de Gregorio Fernández, de la iglesia del Convento de Santa Teresa en Ávila, de la década de 1630, con los temas siguientes temas: Teresa de Jesús guiada por ángeles, Desposorios Místicos, Teresa y su hermano huyen de casa en busca de martirio y la Transverberación.

⁵¹¹ JEAN DE LA CROIX, "L'iconographie...", p. 238.

⁵¹² JUAN BOSCO DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 369.

⁵¹³ ABAD LEÓN, F., *Santa Teresa de Jesús y La Rioja*, Logroño, Ed. Ochoa, 1982, pp. 119-123.

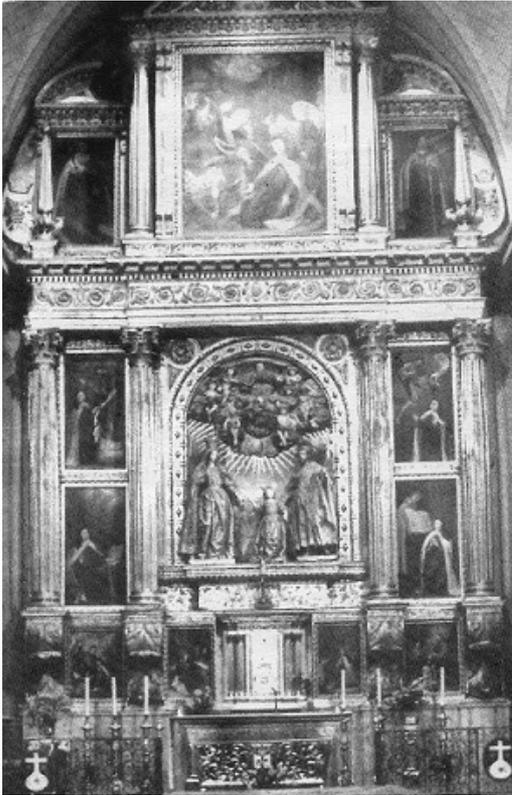


Fig. 62. *Retablo*. Iglesia del Convento de Carmelitas Descalzas. Calahorra (España).

Fig. 63. *Retablo*. Iglesia del Convento de Santa Teresa. Gregorio Fernández y taller. Década de 1630. Ávila (España).



Figs. 64, 65 y 66.
Relieves. Siglo XVII.
Convento de los
Carmelitas. Gante
(Bélgica).

En el Convento de los Padres Carmelitas de Gante se encuentran varias escenas de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* -entre ellas *Huida de la casa paterna*, *Tentaciones* e

Imposición del collar y el manto (figs. 64, 65 y 66)- esculpidas en madera. Son del siglo XVII⁵¹⁴.

Otro ejemplo son los lienzos realizados por el pintor Domingo Echevarría, “Chavarito”, para el Convento de los Mártires de los Padres Carmelitas de Granada, hoy en el Museo de Bellas Artes de la ciudad (figs.). Se fechan a partir de 1712⁵¹⁵, un siglo después de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*.



Figs. 67-70. *Escenas de la vida de Santa Teresa*. Domingo Echevarría. Después de 1712. Museo de Bellas Artes. Granada (España).

Vita B. Virginis Teresiae a Iesu fue la fuente para tres de los cuatro relieves de un retablo (fig. 71) de la parroquia de San José de Madrid, iglesia del antiguo Convento de San Hermenegildo, obra historicista del siglo XIX se basan en los grabados de Collaert y Galle: Teresa y su hermano huyen en busca de martirio, Teresa ingresa en el Monasterio de la Encarnación, Muerte de Teresa de Jesús. En el relieve restante se representa a Santiago Matamoros.

⁵¹⁴ EMOND, C., *L'iconographie Carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1961, pp. 159 y 162.

⁵¹⁵ NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, pp. 36-37.

En los siguientes capítulos seguiremos constatando la influencia de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*.



Fig. 71. *Retablo*. Siglo XIX. Iglesia de San José. Madrid (España).

C. Los temas

La obra da comienzo con una portada frontispicio que muestra el título completo así como la dedicatoria y los datos de edición. El segundo grabado muestra un retrato de Santa Teresa basado en la *vera effigies* sevillana en que se muestra a la fundadora iluminada por el Espíritu Santo y señalando un crucifijo, que es un rasgo novedoso.

Tan sólo hay un tema dedicado a la infancia de Teresa, *Huida de la casa paterna en busca de martirio*, a la que siguen dos escenas de juventud: el ingreso en el Monasterio de la Encarnación de Ávila y la grave enfermedad superada por intercesión de San José. El sexto grabado presenta la segunda conversión de Santa Teresa ante “un Cristo muy llagado”⁵¹⁶ el día de Pentecostés de 1556. A partir de ese punto se suceden escenas que podemos agrupar bajo una perspectiva temática: representaciones de Teresa como mística, como escritora, como reformadora de los Carmelitas, como fundadora, como taumaturga y también escenas de tipo penitencial y eucarístico.

Los grabados de tema místico forman el grupo más significativo en número e intensidad y se concretan en las representaciones de la *Transverberación*, *Desposorios Espirituales* y *Sum totus tuus*, así como en las visiones de la Trinidad y escribiendo bajo la

⁵¹⁶ *Vida* 9, 1. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 63.

inspiración del Espíritu Santo. En relación con las visiones, el noveno grabado presenta la protección de San Pedro y San Pablo ante los engaños del demonio y por tanto una suerte de aprobación de los arrobos de Teresa de Jesús.

Como reformadora de la Orden, Teresa es representada recibiendo de la Virgen y San José el collar y el manto, junto a San Juan de la Cruz emprendiendo la reforma masculina y por último como protectora de la Orden, acogiendo bajo su manto a las carmelitas. Como fundadora encontramos la *Coronación por Cristo* a la entrada del recién fundado Monasterio de San José en Ávila, tema que también puede considerarse bajo la faceta de reformadora de la Orden, y la escena en que ángeles la guían en el camino a Salamanca. Se presenta a Teresa como taumaturga en la intercesión por su sobrino Gonzalo Ovalle tras el accidente en las obras del Monasterio de San José en Ávila.

Por supuesto, en este contexto posterior al Concilio de Trento, no podía faltar la exaltación de los sacramentos de la Penitencia y Eucaristía a través de la mencionada escena de la segunda conversión, la mortificación con disciplinas, el arrobo ante la Eucaristía y la visión de los demonios junto al sacerdote en pecado mortal. La victoria sobre las tentaciones aparece en la escena de la expulsión de demonios con la cruz. La importancia del martirio, o de su vocación, propuesta en el acontecimiento extraordinario de la infancia de Teresa, es recalcada en el grabado 22, dedicado a los futuros mártires de la Orden.

El penúltimo grabado presenta la muerte de Teresa de Jesús según la narración de las personas que la habían acompañado, entre ellas Ana de San Bartolomé: rodeada de ángeles, Teresa muere abrazando al Crucifijo. De su boca sale una paloma que es recibida por los brazos de Cristo. Por último, se presenta la aparición de Santa Teresa a las carmelitas en el coro de la iglesia del convento de Segovia.

D. Los grabados

A continuación, presentamos las estampas de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* con un breve comentario y descripción. Sus temas, fuentes y evolución están estudiados en la Parte II de esta Tesis.

1. Portada

La portada de la obra (fig. 72) recoge el título completo de la misma *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum Piae Restauratricis*, la dedicatoria -*Illustrissimo Domino Roderico Lasso Niño, Comiti de Añover, Serenissimi Archiducis Oecono- mico Supremo etc. dedicata*- y los datos de edición y autoría: *Antuerpiae, Apud Adriaenum Collardum et Cornelium Galleum. M DC XIII.*



Fig. 72. Portada, *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*. Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Se trata de una versión de la portada frontispicio que Karel von Mallery - que como los autores de estas planchas se había formado con Philippe Galle- había realizado para la primera edición francesa de las obras escritas por Teresa de Jesús: una estructura similar pero adaptada

a un formato apaisado, las alegorías de la vida interior *Pax Animae* y *Silentium* -en este caso coronadas por sendos ángeles- e incluso los ramajes que coronan el conjunto y que encierran un resplandeciente nombre de Jesús con la cruz y tres clavos. La imagen de Teresa de Jesús, presente en la portada de Mallery, se encuentra efigiada en el segundo grabado.

El espacio físico se hace aquí más patente: los elementos arquitectónicos son más rotundos, invaden en mayor medida el espacio, son menos fingidos y más reales. Sin embargo, las figuras de las alegorías son menos delicadas.

2. Retrato

La segunda estampa presenta a Teresa de Jesús a través de su efigie y de una inscripción en la que, además de hacer constar el origen abulense y español de la carmelita, se destacan y adjetivan su sabiduría, virtudes, escritura mística, paciencia ante las

dificultades (fig. 73). Por último, se indica su condición de reformadora de la Orden del Carmen -cuyo escudo aparece bajo la figura de Teresa- y su universal fama.



Fig. 73. Retrato, *Vita B. Virginis Theresiae a Iesu*. Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 74. *Teresa de Jesús*. Convento de Santa Ana. Córdoba (España).

El retrato, que se encuentra en un marco ovalado sostenido por dos ángeles sobre una estructura arquitectónica y entre frutos y cortinajes, seguía el tipo habitual en este periodo: estaba basado en mayor o menor medida en la *vera effigies*, iluminado por el Espíritu Santo y con el Salmo 88 en una filacteria. Sin embargo este retrato plantea algunas novedades: con la mano derecha sostiene una cruz de madera que señala con el dedo índice izquierdo. Alrededor de la cruz, una filacteria contiene el lema *Aut pati, aut mori*.

En la sacristía del Convento de Santa Ana de Córdoba, se encuentra un lienzo que toma este tipo (fig. 74). Tiene unas dimensiones de 164'5 x 112'5 cm.⁵¹⁷ y presenta a la carmelita en idéntica actitud. En este caso se trata de un retrato de cuerpo entero. Los elementos formales que la acompañan están tratados como en el retrato de *Vita B. Virginis Theresiae*, seguramente basados directamente en él.

3. Huida de la casa paterna en busca de martirio

Esta estampa (fig. 75) presenta un tema destacado de la infancia de Teresa de Ahumada, uno de los escasos ejemplos de representaciones de su infancia. Fue narrado por ella

⁵¹⁷ MORENO CUADRO, F., y PALENCIA CEREZO, J. M., *ob. cit.*, p. 44.

misma en *Vida*⁵¹⁸. En la estampa aparecen Teresa y su hermano Rodrigo con capas, bastones y provisiones, saliendo que una ciudad que se supone es Ávila. Un hombre a caballo, su tío, les detiene en su huida. La composición está llena de detalles pintorescos: un sendero que conduce a una casita, piedras y vegetación en el camino, la sombra que proporciona un viejo árbol.

Éste fue el más representado de los temas de la infancia⁵¹⁹. En un contexto religioso en el que se exaltaba el martirio de los santos y su heroicidad, se presentaba a una Teresa niña que deseaba morir de esta manera por Dios.



Fig. 75. *Teresa y Rodrigo huyen de casa en busca de martirio, Vita B. Virginis Teresiae a Iesv.* Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

4. Teresa ingresa en el Monasterio de la Encarnación

Se trata del único tema de este repertorio que no presenta un hecho extraordinario obrado en Teresa de Jesús (fig. 76). Cuando contaba con 21 años, Teresa decidió tomar el hábito de la Orden del Carmen en el Monasterio de la Encarnación en Ávila⁵²⁰.

Teresa, con gesto pensativo y vestida con ricos ropajes, es recibida por las carmelitas de la Encarnación en la puerta del convento, una arquitectura recia y sobria, estable. Está acompañada por su hermano, un joven inclinado en un cortés saludo, con más aspecto de caballero que de futuro fraile. Una pequeña escena representada al fondo, presenta a los dos hermanos embozados en capas, dejando discretamente su casa.

⁵¹⁸ RIBERA, F. de, *ob. cit.*, p. 53.

⁵¹⁹ GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, p. 16.

⁵²⁰ *Vida* 4, 1. *Id.*, p. 41.



Fig. 76. *Teresa ingresa en el Monasterio de la Encarnación, Vita B. Virginis Teresiae a Iesu.* Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid

5. Sanación por intercesión de San José



Fig. 77. *Sanación milagrosa de Santa Teresa, Vita B. Virginis Teresiae a Iesu.* Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Poco tiempo después de haber tomado el hábito en el Monasterio de la Encarnación, Teresa enfermó. Como no guardaban clausura, acompañada por una monja, su padre la llevó a una curandera en el pueblo de Becedas cuyos remedios casi le produjeron la muerte⁵²¹. Llegó a ser dada por muerta pero despertó. Atribuyó la curación a San José. Esto es lo que representa la escena, dividida en dos ámbitos (fig. 77). Uno de ellos parece anecdótico: un anciano se dirige a un joven, quizá comentándole lo que está sucediendo en el interior. Teresa de Jesús, a quien consideran muerta, yace en un lecho entre palmatorias. La velan su padre, dos monjas y un monaguillo. En el cielo de la estancia, se abre una gloria: Teresa aparece arrodillada ante San José, a quien desde entonces tomó como abogado⁵²².

⁵²¹ *Vida* 5, 9. *Id.*, p. 48.

⁵²² *Vida* 6, 6. *Id.*, p. 50.

6. Segunda conversión

Este tema es conocido como *Segunda* o *Definitiva conversión de Teresa de Jesús*. Tuvo lugar en del año 1556, cuando contaba con 41 años de edad⁵²³. En el grabado (fig. 78) Teresa se encuentra en un oratorio o capilla, arrodillada ante un altar con un crucifijo, frente a una pintura del *Ecce Homo*. Se trata de una versión muy fiel al texto teresiano: no se trata de una visión sino de la impresión que suscita a la carmelita una imagen de la Pasión de Cristo. Esta impresión la mueve al arrepentimiento y la penitencia, como veremos en el siguiente grabado.



Fig. 78. *Segunda conversión de Teresa de Jesús, Vita B. Virginis Teresiae a Iesv.* Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

7. Mortificación



Fig. 79. *Mortificación de Teresa de Jesús, Vita B. Virginis Teresiae a Iesv.* Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Se trata de una imagen (fig. 79) ligada con el grabado anterior, con el tema del arrepentimiento y la penitencia, que tiene lugar en una estancia muy similar. Teresa se mortifica con ortigas y azotes ante una imagen sagrada. Tres demonios

⁵²³ *Vida* 9, 1. *Id.*, pp. 63-64.

huyen del lugar al no poder tentarla.

Existe una mención concreta a la iconografía de este grabado en el epistolario de la Madre Ana de San Bartolomé. Ésta envió *Vita B. Virginis Teresia a Iesu* al Convento de Medina del Campo junto con una carta, fechada en julio de 1614, para la Madre Elvira de San Ángelo:

“aquí va el libro de la vida de nuestra santa Madre. Si Vuestra Reverencia le pone en unos papelones de carta, extendido cada hoja por sí, unas en pos de otras, en parte donde todas le gocen, será consuelo, aunque las figuras de nuestra Santa no son como yo quisiera, más con todo nos consoló. La Madre, el Padre fray Tomás⁵²⁴ le ha hecho hacer, mas el pintor no es muy de los aventajados, ésa que está tomando la disciplina, me enoja le hayan puesto su brazo desnudo”⁵²⁵

Aunque la temática era acorde con los postulados de Trento, el brazo desnudo le parecía una falta de *decorum*.

Por otra parte, los grabados se dispusieron tal y cómo sugirió Ana de San Bartolomé: uno tras otro, sobre soporte de madera, como una narración secuencial de los acontecimientos de la vida de Teresa de Jesús. Aún se conservan dispuestos de este modo (figs. 80 y 81) en el mismo Convento de San José de Medina del Campo⁵²⁶. Se distribuyen en dos tablas de 62'2 x 95'5 cm., en el orden apropiado. Sólo falta la portada.



Figs. 80 y 81. *Vita B. Virginis Teresiaae a Iesu*. Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Convento de San José. Medina del Campo (España).

⁵²⁴ Se refiere a Tomás de Jesús, Padre Carmelita Descalzo del Convento de Bruselas. ANA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 401.

⁵²⁵ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *ob. cit.*, p. 34.

⁵²⁶ URREA, J., *ob. cit.*, p. 7.

8. *Transverberación*

Se trata de uno de los temas iconográficos más conocidos de la carmelita abulense. La representación del mismo que aparece en *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* (fig. 82) sigue la descripción de Santa Teresa⁵²⁷. Tuvo en 1559, en el coro alto del Monasterio de la Encarnación⁵²⁸ y efectivamente, el grabado presenta la escena en un coro elevado desde el que se divisa el altar mayor con su baldaquino, similar al representado en los grabados de la segunda conversión y la mortificación. La carmelita, arrodillada, se dispone a recibir de un ángel un dardo con punta de fuego, mientras otro la sostiene. Se abre una gloria con Cristo y el Espíritu Santo.



Fig. 82 *Transverberación, Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

9. *Visión de San Pedro y San Pablo*

La representación de esta visión teresiana⁵²⁹ era una autorización a las visiones y éxtasis de Teresa de Jesús, que aparece en un espacio irreal, flanqueada por los Príncipes de la Iglesia -con sus habituales atributos, San Pedro con las llaves y San Pablo con la espada- y recibiendo su bendición (fig. 83). La filacteria bajo la que se encuentran y la inscripción, hacen referencia a la protección de estos santos frente a los engaños del demonio.

⁵²⁷ Vida 29, 13. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 157-158.

⁵²⁸ GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, p. 111.

⁵²⁹ Vida 29, 5. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 157-158.



Fig. 83. *Teresa entre San Pedro y San Pablo. Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

10. *Sum totus tuus*

La décima estampa de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* (fig. 84), dota de contexto a unas palabras que Cristo dirigió a Teresa de Jesús en varias ocasiones: “*Ya eres mía y yo soy tuyo*”⁵³⁰. La carmelita, arrodillada en su celda, contempla a Cristo resucitado entre grandes resplandores y nubes. Está acompañado por ángeles. Teresa, a quien amparan dos querubines, recibe las palabras pronunciadas por Cristo (fig. 84). Guarda ciertas similitudes con un tema que se representa también en este repertorio: *Desporios Místicos*.



Fig. 84. *Filia, iam tota mea es, et ego totus tuus, Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

⁵³⁰ *Vida* 39, 21. *Id.*, p. 221.

11. Visión de la Trinidad



Fig. 85. *Teresa y la Trinidad, Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Este grabado (fig. 85) presenta un doble tema: por una parte, se trata de la ilustración de un pasaje muy conocido de la vida de Teresa de Jesús en que se le revela el misterio de la Santísima Trinidad⁵³¹ y por otra parte, como se indica en la

inscripción a pie de estampa y en una filacteria junto a Cristo, se refiere a una visión de las maravillas celestiales⁵³².

Es una representación de las tres personas de la Trinidad siguiendo su iconografía más frecuente: el Padre como un anciano, el Hijo como un hombre todavía joven y el Espíritu Santo como paloma. Están entronizados entre nubes y multitud de querubines. Teresa de Jesús está arrodillada, siendo bendecida por el Padre mientras Cristo llama su atención para mostrarle las maravillas para los justos.

12. Tentaciones

Teresa de Jesús dedicó el capítulo 31 de *Vida* a las “tentaciones exteriores y representaciones que la hacía el demonio y tormentos que la daba”⁵³³. Eran experiencias muy vívidas que la carmelita alejaba con agua bendita y con crucifijos⁵³⁴. En el grabado se representa a Teresa en una estancia en la que destaca un gran crucifijo con una cruz. Ella porta otro de menor tamaño, ante el que varios demonios huyen. Son seres híbridos similares a los que aparecen en grabados anteriores.

⁵³¹ *Vida* 39, 25. *Id.*, p. 222.

⁵³² *Vida* 38, 3. *Id.*, p. 207.

⁵³³ *Vida* 31, 4. *Id.*, pp. 165-172.

⁵³⁴ *Vida* 31, 4. *Id.*, pp. 165-166.



Fig. 86. *La Madre Teresa expulsando demonios*, *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

13. Desposorios Místicos



Fig. 87. *Desposorios Místicos*, *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Este acontecimiento de la vida espiritual de Teresa de Jesús, también conocido como la *Merced del Clavo*, tuvo lugar en el año 1572, después de comulgar de manos de fray Juan de la Cruz⁵³⁵

En la estampa de *Vita B. Virginis*

Teresiae a Iesu, Cristo resucitado, envuelto en grandes resplandores, toma la mano de Teresa y la entrega uno de sus clavos mientras le dirige las palabras *Deinceps ut vera sponsa meum zelabis honorem*.

Como la *Transverberación*, los *Desposorios Místicos* fueron mencionados en la Bula de Canonización como uno de momentos más significativos de la vida de Santa Teresa y uno de los que mejor definían su misticismo⁵³⁶.

⁵³⁵ *Cuentas de Conciencia*, 29ª. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 605.

⁵³⁶ MÂLE, E., *ob. cit.*, p. 162.

14. Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José

En el año 1561, cuando Santa Teresa estaba intentando llevar a cabo su reforma de la Orden del Carmen, tuvo una visión en la iglesia del Convento de Santo Tomás en Ávila⁵³⁷. Aunque anteriormente había sido tratado, *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* proporcionó un modelo vigente durante toda la primera mitad del siglo XVII.



Fig. 88. *La imposición del collar y el manto por la Virgen y San José, Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

15. Teresa intercede por la salvación de su sobrino



Fig. 89. *Teresa intercede por la salvación de su sobrino, Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Este tema no está extraído de la *Vida* de Teresa de Jesús sino de la hagiografía escrita por el P. Ribera⁵³⁸. Muestra a Teresa de Jesús como taumaturga: tiene un niño, su sobrino Gonzalo Ovalle, en su

⁵³⁷ *Vida* 33, 14. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 182-183.

⁵³⁸ RIBERA, F. de, *ob. cit.*, p. 108.

regazo, lo ofrece a Cristo ante un altar. Está acompañada por tres mujeres llorosas, una de ellas, seguramente la madre del niño, ricamente vestida. Al fondo, a través de una puerta, se observa el derrumbamiento del muro que ha herido al niño (fig. 89).

16. Coronación

Cuando Teresa de Jesús acababa de fundar el Monasterio de San José, tras muchas dificultades e impedimentos, tuvo una visión en que Cristo la coronaba y le agradecía sus desvelos por la Orden, que estaba dedicada a la Virgen⁵³⁹.

En la estampa (fig. 90) se representa un torrente de luz, nubes y ángeles que invade el presbiterio la iglesia. Teresa de Jesús, genuflexa y con el rostro concentrado en la oración, es coronada por Cristo.



Fig. 90. *Coronación de Teresa, Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

17. Arrobo ante la Eucaristía

En el *corpus* iconográfico teresiano, son varios los temas de exaltación al sacramento de la Eucaristía. En esta serie son dos, ambos novedosos en el momento en que fueron grabados. Éste proviene de una narración de fray Diego de Yepes⁵⁴⁰ y muestra a Teresa en arrobo antes de recibir la comunión, que le dispensa el Obispo de Ávila, D. Álvaro de Mendoza.

⁵³⁹ Vida 36, 24. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 201.

⁵⁴⁰ YEPES, D. de, *ob. cit.*, Libro I, Capítulo XVI.



Fig. 91. *Arrobo ante la Eucaristía, Vita B. Virginis Theresiae a Iesv*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

18. Reforma de la rama masculina de la Orden

Este grabado presenta la fundación en 1568 del Monasterio de Duruelo, el primero de los Padres Carmelitas Descalzos, unas casas donadas por un caballero abulense, D. Rafael Dávila Mújica.

La ilustración de esta fundación se trata a partir de dos escenas: en primer plano, Teresa de Jesús trata con fray Antonio de Jesús y fray Juan de la Cruz la fundación del convento; Teresa y los frailes llegan a las casas que habrán de servir de monasterio en el lugarcillo de Duruelo (fig. 92).

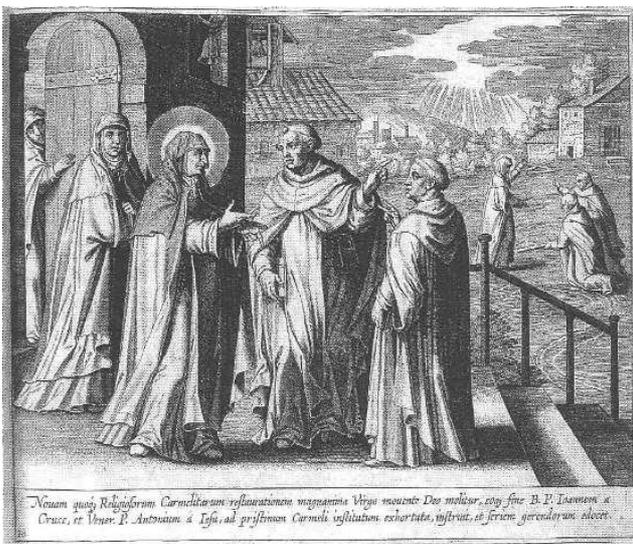


Fig. 92. *La reforma de la rama masculina de la Orden, Vita B. Virginis Theresiae a Iesv*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

19. Teresa de Jesús como reformadora y protectora de los carmelitas

Éste es un motivo iconográfico recurrente en las órdenes religiosas: presentar a sus fundadores, en este caso a la reformadora de la Orden Carmelita, acogiendo bajo su manto a sus hijos espirituales. En este caso, a los descalzos y descalzas carmelitas. Una filacteria en torno a Teresa de Jesús indica *De fructu manuum suarum plantavit vineam* (fig. 93).



Fig. 93. *Teresa de Jesús como protectora de los carmelitas*, *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

20. Perdida en el camino a Medina del Campo, es iluminada por ángeles



Fig. 94. *Teresa de Jesús iluminada por ángeles*, *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Este episodio es narrado por el P. Ribera en *Vida de la Madre Teresa de Jesús*⁵⁴¹. Teresa de Jesús, apoyada en un bastón, y otra religiosa, caminan en la oscuridad de un bosque de apariencia tétrica. Dos ángeles con antorchas salen a su encuentro y les indican el camino (fig. 94).

21. Sacerdote celebra la Eucaristía en pecado

Esta estampa, que señala la importancia de los sacramentos de la Penitencia y la Eucaristía es una de las interpretaciones más literales de este repertorio⁵⁴². Santa Teresa, acompañada por otra carmelita, observa cómo unos diablos rodean al sacerdote que celebraba la misa en pecado mortal (fig. 95).



Fig. 95. *El sacerdote en pecado mortal*, *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

22. Los futuros mártires

La vigésimo segunda estampa del repertorio (fig. 96) presenta una visión experimentada por Teresa de Jesús en la que un santo de una orden que “ha estado algo caída” le señalaba que en ella habría muchos mártires⁵⁴³. Hay diferentes interpretaciones sobre ello pero probablemente era un anuncio profético sobre la Orden de los Carmelitas Descalzos. En ese caso debería aparecer antes del grabado que hace referencia a la

⁵⁴¹ RIBERA, F. de, *ob. cit.*, p. 429.

⁵⁴² *Vida* 38, 23. TERESA DE JESUS, *ob. cit.*, p. 212.

⁵⁴³ *Vida* 40, 13. *Id.*, p. 226.

reforma de la rama masculina, pues cuando Teresa de Jesús experimentó esta visión aún no había emprendido⁵⁴⁴.

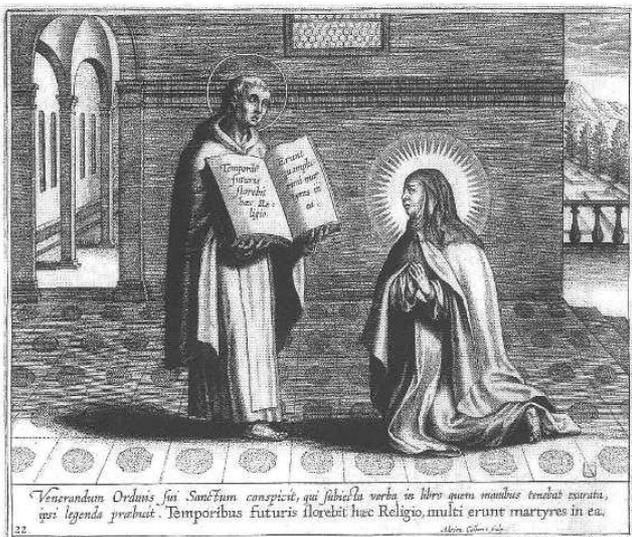


Fig. 96. *Los futuros mártires*, *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

23. Escritora inspirada por el Espíritu Santo



Fig. 97. *Visión del día de Pentecostés*, *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

En esta estampa se representa el tipo de *Escritora*. Teresa de Jesús se encuentra en su celda, escribiendo sobre una gran mesa con libros y un crucifijo. Una gloria se abre en la estancia. Del ángulo superior de nuestra izquierda, surge un haz de luz, con la inscripción *Spiritu intelligentiae repleuit illam*. Un halo luminoso irradia desde la paloma del Espíritu Santo, nimbada y entre grandes resplandores y rodea la cabeza de Teresa.

⁵⁴⁴ Nota del Editor en *Id.*, pp. 226-227.

24. Tránsito



Fig. 98. *Tránsito de Teresa de Jesús, Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Se trata de uno de los temas más interesantes de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, pues en esta definición iconográfica intervino directamente Ana de San Bartolomé, cuya narración del tránsito de Teresa se siguió literalmente⁵⁴⁵ enriquecido con detalles que aparecen el artículo 95 del rótulo del Proceso Remisorial *in Specie*⁵⁴⁶.

La narración de los prodigios ocurridos en la muerte de la Madre Teresa, fueron inmediatamente comunicados a otros conventos de carmelitas descalzas, como el de Segovia, tal como consta en los Procesos de Beatificación.

25. Teresa aparece en la fundación segoviana

Tras su muerte, Teresa de Jesús se apareció entre resplandores de gloria en el Convento de las Carmelitas Descalzas de Segovia⁵⁴⁷. En el grabado (fig. 99) una Teresa radiante aparece en una nube ante un grupo de monjas en oración en la iglesia del convento.

⁵⁴⁵ Dicho de Ana de San Bartolomé, 19 de octubre de 1595. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. I, p. 170.

⁵⁴⁶ *Id.*, t. III, p. LXVI.

⁵⁴⁷ Declaración de Isabel de Santo Domingo, Convento de San José de Zaragoza, 26 de agosto de 1595. *Id.*, t. II, p. 97.



Fig. 99. *Tránsito de Teresa de Jesús, Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

A modo de conclusión, podemos indicar que *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* fue la primera de las series de grabados dedicadas a la vida de Teresa de Jesús. Fue publicada, no casualmente, apenas un año antes de la beatificación de la santa abulense por iniciativa de personas que la habían conocido muy de cerca y que escogieron representar temas de carácter extraordinario tomando como fuente principal los propios escritos de Teresa de Jesús. La difusión de la serie, que fue reestampada en varias ocasiones, fue rápida y pronto la convirtió en un modelo a seguir óptimo y por ello en objeto de numerosas reproducciones en diferentes soportes.

A pesar de la importancia formal de las posteriores series grabadas dedicadas a Santa Teresa -entre las que destacamos aquella publicada en Roma en 1670 y la magnífica obra de Arnold van Westerhout de 1716- a *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* se debe el inicio y definición de gran parte del *corpus* de la iconografía teresiana.

3.3. ESCULTURA

La escultura teresiana en el periodo comprendido entre 1576 y 1614, fue prácticamente inexistente o, en todo caso, muy reducida y poco afortunada: no se han conservado piezas que puedan datarse en las fechas señaladas ni las referencias escritas acerca de esculturas son abundantes. Uno de los motivos es que todavía no estaba oficialmente reconocida la santidad de Teresa de Ávila, lo que restringía su iconografía a pinturas de no excesiva calidad y sobre todo a estampas, un medio devocional más sencillo, eficiente y menos costoso que la escultura. Sin embargo, podemos estudiar un

importante ejemplo concreto, no conservado, a través de un contrato publicado por Agustín Bustamante⁵⁴⁸.

Se trata de valiosas noticias escritas acerca de una escultura para el Convento de San José de Ávila, primera fundación de la reforma emprendida por Teresa de Jesús:

“en la villa de Madrid, a diez y siete días del mes del diciembre, año de mil seiscientos trece, ante mí el escrivano y testigos yuso escritos pareció Juan de Porres, escultor vezino desta villa y se obligó a favor del señor Francisco Guillamas Velázquez maestro de la cámara de su majestad, tesorero de sus altezas, de hacerle una ymagen de bulto de la santa madre Teresa de Jesús con las condiciones y en el precio siguiente”⁵⁴⁹.

El comitente de la obra fue Francisco Guillamas y Velázquez, Maestro de Cámara de los reyes Felipe II, Felipe III y, años más tarde de Felipe IV, y tesorero de las reinas Doña Margarita y Doña Isabel. Era Señor de las villas de La Serna, Vadillo y Los Povos y regidor de Ávila⁵⁵⁰. Su vinculación con el Convento abulense de San José databa de 1606, cuando su esposa, Doña Catalina de Rois atribuyó su sanación de una enfermedad a la mediación de la imagen de Cristo a la Columna que se encontraba en el citado convento⁵⁵¹. La particularidad de esta pintura, que aún se conserva, era que había sido realizada a instancias de la propia Teresa de Jesús y siguiendo sus instrucciones:

“es una ermita de las que están dentro del monasterio de San José de esta ciudad, que es la primera fundación de monjas descalzas que hizo la dicha beata Madre; la dicha beata Madre hizo pintar una imagen de Cristo Nuestro Señor a la Columna, y que la había pintado Jerónimo Dávila, vecino de esta ciudad, y que había hecho poner en ella un rasgón en su Santísima carne en el brazo izquierdo junto al codo, cosa que no había visto este testigo en otra alguna imagen. Quiso saber el dicho Jerónimo Dávila la causa por qué en algunas imágenes hechas de mano estaba la dicha particularidad. El cual le dijo que había pintado a instancia de la dicha beata Madre la dicha imagen en la dicha ermita al fresco, y que le iba diciendo así como la iba pintando cómo había de poner así las facciones del rostro, postura del cabello y miembros del cuerpo; y que le dijo pusiese

⁵⁴⁸ BUSTAMANTE GARCÍA, A., “Papeletas de Arte Castellano. Juan de Porres y Giraldo de Merlo en Ávila. El Convento de San José”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 36 (1970), pp. 507-513.

⁵⁴⁹ *Id.*, p. 507.

⁵⁵⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “El Convento de San José de Ávila...”, p. 361.

⁵⁵¹ *Id.*, p. 353.

la dicha señal y rasgón en aquel trascodo que hacía de aquel Santísimo cuerpo y que habiéndolo puesto, la dicha beata Madre se había arrobado”⁵⁵².

La imagen tenía cierta fama, pues también había sanado milagrosamente a dos monjas del convento: Magdalena de la Madre de Dios y Ana de San José, como se indica repetidamente en el Proceso Remisorial *in Specie* en Ávila⁵⁵³.

En agradecimiento a la curación de Doña Catalina Rois, los Guillamas rehicieron la Ermita del Cristo a su costa y se convirtieron en los mayores protectores del convento, en cuya iglesia fundaron la capilla de Nuestra Señora de la Asunción para su enterramiento⁵⁵⁴.

El escultor que contrató la obra fue Juan de Porres, nacido en Valladolid a mediados de XVI, hijo del entallador Juan de Porres e Isabel Rodríguez. En la última década del siglo, atraído por el foco escurialense, se estableció en Madrid. Sobre todo recibía encargos de conventos y cofradías. Sus trabajos más importantes siempre fueron en colaboración: trabajó con Pompeyo Leoni -cuyo estilo absorbió- en unas figuras para la entrada de Margarita de Austria en Madrid, con Patricio Cajés en el retablo de la capilla funeraria de Rodrigo Vázquez de Arce en la iglesia de Carpio, tuvo un contrato de compañía de un año con Eugenio Cajés, y junto con Antonio Riera realizóla desaparecida fuente de los Leones de la Plaza de la Villa de Madrid⁵⁵⁵.

El contrato establecía las características de los materiales y dimensiones de la pieza así como el modo de transportarla entre Madrid y Ávila:

“ha de ser de madera de cuenca muy seca y sin nudos rredonda y acavada por detrás como por delante y ha de estar gueca por dentro y la ha de poner un tornillo para poderse llevar en procesión. A de ser de ser figura de siete quartas de alto, la peana de media quarta con sus molduras alrededor (...) Esta ymagen de vulto la de dar puesta en una caja de madera recia y bien puesta de manera que pueda llevarse a la ciudad de Ávila sin detrimento ni daño ninguno y las tablas azepilladas por dentro y bien juntas y las juntas encoladas”⁵⁵⁶.

⁵⁵² Declaración de Don Luis Pacheco, 28 de junio de 1610. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. II, pp. 210-211.

⁵⁵³ Tomamos como ejemplo la declaración de Isabel Bautista, subpriora del Convento de San José de Ávila, 30 de agosto de 1610. *Id.*, t. II, p. 540.

⁵⁵⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “El Convento de San José de Ávila...”, p. 353.

⁵⁵⁵ BUSTAMANTE GARCÍA, A., *ob. cit.*, p. 510.

⁵⁵⁶ *Id.*, p. 507.

La escultura era prácticamente de tamaño natural -tendría unas medidas aproximadas de 147 cm.- y, puesto que una de sus funciones era sacarla en procesión, debía ser hueca y estar perfectamente trabajada en toda su superficie. No menos importante era su traslado desde Madrid a Ávila, traslado en el que la escultura debía ir convenientemente protegida para que no sufriese ningún tipo de percance.

La obra, debía ser realizada antes de marzo de 1614, seguramente en previsión de una Beatificación que se adivinaba cercana y festiva: no es preciso recordar que el Breve a tal efecto, fue expedido por la Santa Sede el 24 de abril de 1614: “a la de dar acabada en toda perfección por todo el mes de marzo primero que vendrá de 1614 sopena que si no la diere acabada para dicho tiempo se le han de dar ducientos reales menos”⁵⁵⁷.

El pago de la obra se realizaría bajo las condiciones que exponía el contrato:

“todo esto a de ser a costa de Juan de Porres y por todo ello lo a de dar el dicho señor maestro de la cámara mill reales pagados, quatrocientos reales luego de contado... y estando acabada la dicha ymaxen de madera le a de dar doscientos reales y estando acabada con la dicha caja y entregada en esta dicha villa le a de pagar los quatrocientos reales restantes”⁵⁵⁸.

En cuanto a la iconografía que debía presentar la imagen de Teresa de Jesús, un punto relevante, el contrato estipuló lo siguiente:

“y la figura de la Santa ha de tener un libro en la mano izquierda y una pluma en la derecha, el semblante algo lebandado como que dicta el Espíritu Santo lo que escribe. El bestido ha de ser como de una monxa descalça carmelita con su manto blanco y su belo y ha de ser grabado y dorado el bestido y encarnado rrostro y manos, todo ha de ser muy bien hecho y acabado lo más perfectamente que se pueda”⁵⁵⁹.

En primer lugar, las puntualizaciones en cuanto al vestir no tienen nada de particular: lógicamente el hábito de carmelita descalza, que se supone conocido puesto que sólo se indica que debe llevar y manto blanco y velo. Además, se señala cómo debe ser la

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ *Ibid.*

policromía de la figura, con dorados y labor de esgrafiado en el manto y encarnación en rostro y manos, así como el acabado de la misma.

En segundo lugar, es imprescindible destacar la disposición de Teresa de Jesús. Aparece con útiles de escritura, la pluma y el libro, y con rostro algo levantado, en actitud de recibir la inspiración divina. No se trata de un tipo iconográfico novedoso: registramos su primer ejemplo en la estampa que contenía la primera edición italiana de *Vida* y constatamos que después fue frecuente su presencia en ilustraciones de libros escritos por y sobre Teresa de Jesús. La iconografía de esta escultura es la trasposición del tipo Escritora. Se trataba de una elección lógica teniendo en cuenta que era el tipo más consolidado en estas fechas de configuración de la iconografía teresiana -*Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* acababa de ser estampada y estaba comenzando a difundirse- y su presumible eficacia en la adaptación a un nuevo soporte.



Por tanto, Juan de Porres no creó el tipo iconográfico: primero porque seguramente no era un escultor con esa capacidad, segundo porque le venía dado por Don Francisco Guillamas Velázquez y sobre todo porque ya existía desde hacía más de quince años. Obviamente, con todos estos datos y como indicó Martín González, Gregorio Fernández (fig. 100) no creó esta iconografía⁵⁶⁰: definió y proporcionó un modelo particular de este tipo y la mejor interpretación del mismo.

Fig. 100. *Santa Teresa*. Gregorio Fernández. 1622. Museo Nacional de Escultura. Valladolid (España).

⁵⁶⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980, p. 260.

4. LAS IMÁGENES DE TERESA DE JESÚS EN SU CONTEXTO INMEDIATO: RELACIÓN CON EL FIEL

Las disposiciones del Concilio de Trento acerca de la imagen sagrada fueron plasmadas materialmente en las obras que representaban a Teresa de Jesús, tanto en la temática escogida como en la presentación de la misma. Sin embargo, esto no tendría sentido sin obviásemos que dichas obras, y con ellas los planteamientos de la Iglesia Católica, estaban dirigidas a ser contempladas por fieles. En este punto pretendemos señalar cómo el fiel percibía las obras de Teresa de Jesús, los efectos que les atribuían, las funciones que desempeñaban en su vida cotidiana, y qué esperaban de la imagen.

En primer lugar, la presencia de la imagen de Teresa de Jesús en la vida de todos aquellos que sentían especial veneración por ella se percibía como algo lógico, como una parte imprescindible de su religiosidad: “su señoría, como su devoto, tiene su imagen en su casa y cuadra principal”⁵⁶¹. Además, las representaciones teresianas, como cabría esperar de una aspirante a santa, avivaban la fe del fiel -“cada vez que Su Excelencia ve imagen suya, le da cien mil vuelcos el corazón y le mueve a gran devoción”⁵⁶²- y le instaban a cambiar de conducta: “cuando los ve esta testigo [los retratos], siente en sí mudanza, que aunque esté divertida y derramada, interiormente se recoge”⁵⁶³.

En momentos difíciles, los devotos de la carmelita abulense se encomendaban a ella a través de sus imágenes, buscando consuelo -“tiene [una imagen] en su casa, para su consuelo y compañía”⁵⁶⁴- y esperando su mediación

“cuando se van apretados con alguna necesidad espiritual o corporal hacen, como esta declarante ha visto, novenas al dicho retrato”⁵⁶⁵, teniendo grandísima confianza que por

⁵⁶¹ Declaración del licenciado Don Pedro de Zamora, Presidente de la Real Chancillería. 18 de agosto de 1610. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. III, p. 352.

⁵⁶² Declaración del Duque de Lerma, Don Francisco Gómez de Sandoval. 15 de febrero de 1610. *Id.*, t. III, p. 303.

⁵⁶³ Dicho de Doña Magdalena Curiel, Abadesa de las Agustinas en Santa Dorotea. 1 de julio de 1610. *Id.*, t. III, p. 431.

⁵⁶⁴ Dicho del Doctor Paulo de la Vega. 31 de agosto de 1610. *Id.*, t. III, p. 367.

⁵⁶⁵ El retrato de Teresa de Jesús, que se encontraba en el altar del coro del Monasterio de las Gordillas, Ávila.

intercesión y medio de la dicha Santa alcanzarán de Nuestro Señor el remedio de todas sus necesidades”⁵⁶⁶

tanto en las enfermedades físicas

“vio que la Señora Duquesa de Frías, cuñada de Su Excelencia, que fue mujer del Señor Condestable de Castilla, tenía por Santa a la dicha Madre Teresa de Jesús, y como tal la invocaba, y tenía en su cama una imagen suya⁵⁶⁷, y estando enferma de la enfermedad de que murió, invocaba a la Madre Teresa de Jesús como Santa, diciéndola: *mira que habéis sido mi amiga, y lo habéis de ser ahora*”⁵⁶⁸

“y este testigo siempre le ha tenido y tiene por tal [santa], invocándola como santa y teniendo sus retratos y sus papeles por reliquias, los cuales le han pedido muchas veces para tenerlos por tal y para llevar a enfermos”⁵⁶⁹

como en aquellos males del alma, para sentir paz y verse libres de las aflicciones del espíritu

“una monja Descalza estaba con muy grande aflicción, que había muchos días que la tenía, y no hallaba remedio ni sabía qué se hacer; y viéndose una noche tan apretada por todas partes, tomó un retrato de la Madre para consolarse algo (...) Estando así, la pareció que veía en lo interior de su alma los ojos de la Madre, llenos de Dios, que con una amonestación llena de caridad la persuadía que se rindiese a padecer aquella tribulación por el amor de Dios (...) Estas cosas obraron en ella de tal manera, que la deshicieron las tinieblas que tenía en su alma y se la dejaron tan sosegada y gozosa, que se echo bien de ver ser merced sobrenatural, venida por la intercesión de la santa Madre”⁵⁷⁰.

⁵⁶⁶ Dicho de Doña Antonia Mejía Abadesa del Convento de Santa María de Jesús de las Gordillas, de la Orden de Santa Clara. Agosto de 1610. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. II, p. 356.

⁵⁶⁷ Según el testigo Don Andrés Melgosa: “generalmente en casas particulares de personas principales la tienen en sus oratorios y cabeceras de camas como a imagen de santa”. 18 de junio de 1610. *Id.*, t. III, p. 381.

⁵⁶⁸ Declaración de Doña Juana de Velasco, Duquesa de Gandía y hermana del Condestable de Castilla. 7 de enero de 1610. *Id.*, t. III, p. 261.

⁵⁶⁹ Dicho del Tomás Gracián, hermano del Padre Jerónimo Gracián de la Madre de Dios. 22 de enero de 1610. *Id.*, t. III, p. 290.

⁵⁷⁰ RIBERA, F. de, *ob. cit.*, p. 556.

Los fieles consideraban que, en ocasiones no exentos de cierta superstición, el retrato de Teresa de Jesús les protegía del mal, ejemplificado en algún tipo de tentación que se presentaba en su vida

“este testigo tuvo una tentación deshonesta que le acometió por diversas veces, y abrazándose con un retrato suyo pequeño que tiene de esta Santa, instantáneamente se vio libre de ella”⁵⁷¹

o personificado en seres demoniacos que les acosaban y huían ante la imagen de Teresa de Jesús, como comentaba el Padre Ribera



Fig. 101. *Mortificación de Teresa (detalle)*, *Vita B. Virginis Teresiae a Iesv*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

“Hernando de Trejo, natural de Sevilla, siervo de Dios, y que siempre se ejercitaba en obras de virtud, era por esto muy perseguido de los demonios, hasta aparecérsese algunas veces visiblemente. Y estando una vez muy atormentado, porque había muchos días que lo molestaban y no le dejaban sosegar, fue a tomar una estampa de Nuestra Señora la Virgen María, para mostrarla a los demonios, esperando que con eso huirían; y por yerro, tomó una estampa de la Madre Teresa de Jesús, y sin ver lo que era, púsola contra los demonios que, con voces que daban, le atormentaban. En mostrándoles la imagen, luego al punto fue tan grande la prisa con que huyeron, dando aullidos, como si con una gran fuerza los echaran de allí, y él quedó libre de las molestias exteriores y las congojas interiores que tenía”⁵⁷².

Finalmente, en el trance de la muerte, el fiel se consolaba con las imágenes de sus devociones más queridas. El mismo P. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios -que había motivado el primer retrato de Teresa de Jesús, difundido su imagen y encargado numerosas obras- según una narración⁵⁷³ escrita por su hermano:

⁵⁷¹ Declaración de Don Andrés Melgosa. 18 de junio de 1610. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. III, p. 381.

⁵⁷² RIBERA, F. de, *ob. cit.*, p. 556.

⁵⁷³ Aparece al final de un resumen de la *Vida del Padre Gracián* escrita por su hermano Lorenzo de la Madre de Dios. Jerónimo Gracián murió el 21 de septiembre de 1614.

“alegrándose con los que allí estaban, repetía unas coplas muy devotas que compuso la Beata Madre Teresa de Jesús y pidió que le sacasen del seno a sus *Metresas* (es término francés, y en español significa lo mismo que damas a quien sirven los galanes), que eran dos imágenes muy hermosas en dos láminas pequeñas: la una de Nuestra Señora, y la otra del retrato de la Santa Madre Teresa de Jesús, que trajo muchos años consigo”⁵⁷⁴.

5. CONCLUSIONES

La iconografía de Teresa de Jesús partió de una única imagen, el retrato realizado *in vivo* por fray Juan de la Miseria, una obra de concepción sencilla pero cuyo valor como *vera effigies* determinó y propició multitud de obras. Entre estas obras se deben diferenciar dos tipos: las copias exactas y las variantes iconográficas.

En primer lugar, podemos considerar aquellas obras pictóricas o grabadas que pretendían seguir el retrato con la mayor fidelidad posible: tanto que incluso algunas pinturas se atribuyeron al propio fray Juan, por obvias razones de prestigio. Ésta fue la tónica dominante en la iconografía teresiana hasta el cambio de siglo.

En segundo lugar, conviene señalar aquellas obras que tomaron el retrato de Teresa de Jesús pero introdujeron una serie de novedades iconográficas dando lugar a variantes conscientes de la primera imagen. Eran conscientes porque pretendían proponer o matizar una faceta determinada de la fundadora carmelita. En estos momentos iniciales surgieron dos tipos que derivaban del retrato teresiano: *Escritora* y *Teresa ofreciendo sus padecimientos a la Cruz*. El primero en surgir fue el que hacía referencia a su faceta literaria, con la introducción de útiles de escritura como atributos e inscripciones que no dejaban lugar a dudas: el Espíritu Santo asistía, inspiraba y nutría los escritos de Teresa de Jesús. El retrato de Teresa de Jesús en la primera edición italiana de *Vida*, de 1599, supuso, aunque aún no se la representaba escribiendo, el origen de la configuración del tipo iconográfico de *Escritora*, que disfrutaría de una gran fortuna. La consolidación del tipo se puede observar en la estampa 23 de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*. La primera escultura de que tenemos noticia, obra de Juan de Porres, y el tipo teresiano que generalizó Gregorio Fernández son la adaptación ejemplar a un soporte tridimensional del tipo *Escritora*. En cuanto al tipo *Teresa ofreciendo sus padecimientos a la Cruz*, recoge el lema teresiano *Aut pati, aut mori* y lo vincula a los padecimientos de Cristo en

⁵⁷⁴ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas...*, p. 639.

la cruz, cruz que Teresa de Jesús señala. Su origen está vinculado a la serie de Collaert y Galle: proviene del retrato que constituye la segunda estampa del repertorio.

En la primera década del siglo XVII, aunque con cierto titubeo, comenzaron las representaciones de algunos temas teresianos. El hito en este sentido -hito tanto en los inicios de la iconografía de Teresa de Jesús como el conjunto de ésta- fue *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, impresa en Amberes en 1613 con planchas de Adriaen Collaert y Cornelis Galle. Se trata de la primera de las vidas gráficas de la carmelita abulense, que fijó buena parte del *corpus* temático teresiano y tuvo una importancia decisiva. Su iconografía fue escogida por Ana de Jesús y Ana de San Bartolomé, que optaron por representar aquellos momentos extraordinarios de Teresa de Jesús y entre ellos especialmente los vinculados a las directrices del Concilio de Trento pues resultaban los más apropiados para una candidata a figurar en el Canon de los santos. Los temas pueden agruparse en varias categorías: sacramentales (penitenciales como *Segunda conversión*, *Mortificación* y *Sacerdote celebra la Eucaristía en pecado*, eucarísticos como *Arrobo ante la Eucaristía*), exaltación del martirio (*Huida de casa en busca de martirio* y *Los futuros mártires*), Reformadora de la Orden del Carmen (*Reforma de la rama masculina* y como *Protectora de la Orden*, también se puede considerar el que presenta a Teresa recibiendo de la Virgen y San José el collar y el manto), Fundadora (*Iluminada por ángeles*), intercesión milagrosa (*Curación por intercesión de San José*, *Teresa intercede por su sobrino*), episodios místicos como la *Transverberación* y *Sum totus tuus* y las mercedes espirituales: *Imposición del collar y el manto*, *Desposorios Místicos*, *Visión de la Trinidad*, *Coronación*). Otros temas presentan a Teresa de Jesús ingresando en el Monasterio de la Encarnación, en asociación hagiográfica con San Pedro y San Pablo, en el momento de su muerte y un prodigio tras ésta: aparición en el Convento de Segovia. Su valor como codificación iconográfica y su gran calidad formal supuso un éxito inmediato y la pervivencia futura tanto en sí como a partir de multitud de copias en pintura y grabado.

Atendiendo a los testimonios de fieles acerca de las imágenes de Teresa de Jesús -avivaban la devoción e inspiraban deseos de mudanza interior, acudían a ellas buscando consuelo, mediación, protección y remedio ante males físicos y espirituales- podemos concluir que las obras que representaban a Teresa de Jesús resultaron, a lo que contribuyó indudablemente la iconografía, eficientes: la percepción por parte de los devotos y función que desempeñaban en su vida eran las que Trento propugnaba y esperaba.



CAPÍTULO III:

EL ARTE EN TORNO A LA BEATIFICACIÓN DE TERESA DE JESÚS, FIESTAS E IMÁGENES

CAPÍTULO III: EL ARTE EN TORNO A LA BEATIFICACIÓN DE TERESA DE JESÚS, FIESTAS E IMÁGENES

1. INTRODUCCIÓN: EL BREVE DE BEATIFICACIÓN

El 24 de abril de 1614, el Papa Pablo V despachó el Breve de Beatificación de la Madre Teresa de Jesús⁵⁷⁵. En él destacaba que “Teresa de Jesús, de gloriosa memoria, fue adornada por Dios con tantas y tan eximias virtudes, gracias y milagros, que la devoción a su nombre y su memoria florece en el pueblo cristiano⁵⁷⁶”. Además consideraba favorablemente la petición de la Orden de los Carmelitas Descalzos, Felipe III “y casi todos los Arzobispos, Obispos, Príncipes, Corporaciones, Universidades y súbditos de los reinos españoles” para celebrar la misa y rezar el oficio de Teresa como de “virgen bienaventurada” en las iglesias y conventos tanto masculinos como femeninos de los Carmelitas Descalzos el día 5 de octubre. Todo ello a la espera del reconocimiento universal que suponía la canonización: “mientras la Iglesia concede a Teresa los honores de la canonización, los cuales, atendidos sus grandes merecimientos esperan no ha de tardar mucho en otorgárselos⁵⁷⁷”.

Las gracias concedidas por el Breve fueron acogidas con gran alegría en los conventos carmelitas, en las poblaciones españolas más importantes y también en aquellas que tenían una vinculación especial con la nueva beata, como Ávila y Alba de Tormes. Fue una oportunidad inmejorable de dar a conocer el conjunto de la obra espiritual teresiana y esto se hizo bajo formas diversas, teniendo siempre en cuenta a quién iba dirigido el mensaje. En la primera parte de este capítulo tratamos las diferentes manifestaciones artísticas en el contexto de la celebración de la Beatificación Teresa de Jesús, especialmente en la pintura, la escultura y las artes efímeras. En la segunda parte del capítulo, estudiamos grabados con un alto contenido significativo en los que al mismo tiempo se refleja la nueva imagen simbólica de la nueva beata y se apunta las razones por las que su santidad debía ser reconocida oficial y universalmente.

⁵⁷⁵ El Breve de Beatificación completo figura en el Apéndice 1 de este capítulo.

⁵⁷⁶ SILVERIO DE SANTA TERESA (Ed.), *Obras de Santa Teresa de Jesús*, T. II, Burgos, Tipografía El Monte Carmelo, 1915, pp. 413-414.

⁵⁷⁷ *Ibid.*

2. FIESTAS CON MOTIVO DE LA BEATIFICACIÓN

Como hemos mencionado, la noticia de la beatificación de Teresa de Jesús fue acogida con júbilo especialmente en España. Diferentes crónicas indican que aunque inmediatamente se sucedieron algunas muestras de alegría como procesiones, música, luminarias adornando las calles y fuegos de artificio

“se determinó por entonces no hacer más, previniéndose en aparato excesivo, para adelante hacer fiestas tan grandiosas, que no sólo se aventajasen a las de otras ciudades en el tiempo, sino también en la grandeza y la calidad”⁵⁷⁸.

Las celebraciones en honor de Teresa de Jesús que se habrían de llevar a cabo a finales de septiembre y principios de octubre de 1614, se enmarcan en el contexto de la fiesta barroca española en lo que respecta a dos aspectos fundamentales: en primer lugar, se presentaron como un *unicum* fugaz de elementos como arquitecturas, carros triunfales, ingenios móviles, certámenes poéticos, representaciones teatrales, pirotecnia, música y exorno de los templos; en segundo lugar, consiguieron la implicación *de facto* de todas las capas de la sociedad a partir del fervor religioso pero también de la turbación y la maravilla. Además, la fiesta constituía un método eficaz de mantenimiento del orden social a través de un desorden previsto y controlado que aliviaba la difícil cotidianidad del pueblo llano⁵⁷⁹, y una homogeneización aparente cuyo resultado fue el refuerzo de la identidad y la religiosidad colectivas.

En las fiestas teresianas se generó un conjunto de manifestaciones artísticas, en su mayoría efímeras, que contribuyeron al conocimiento generalizado de la carmelita y su presentación como paradigma de santidad contrarreformista. Los conceptos representados son siempre los mismos, a pesar de la gran dispersión dentro del territorio peninsular, y aportan a nuestro estudio otras dimensiones de su apreciación.

2.1. FUENTES

⁵⁷⁸ RÍOS HEVIA, M. de los, *Fiestas que hizo la insigne ciudad de Valladolid, con Poesías y Sermones, en la Beatificación de la Santa Madre Teresa de Jesús*, Valladolid, Imprenta de Francisco Abarca Angulo, 1615, p. 3.

⁵⁷⁹ BONET CORREA, A., *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, 1990, p. 5.

La fuente principal para estudiar toda celebración barroca es sin duda su *libro de fiestas*, uno de los escasos elementos perdurables de las mismas y con frecuencia el único referente al arte efímero. Como las demás crónicas de festejos, las que hacen referencia a los relativos a la beatificación de Teresa de Jesús resultan un tanto nostálgicas, poéticas y bastante retóricas. Tienen un carácter descriptivo, suelen ser exhaustivas, y tienden a la exageración de los hechos mencionados. Su interés radica en que el autor o cronista relata con detalle los actos que tuvieron lugar, describe todo elemento formal y sensorial precisando su significado y también su simbolismo. Teniendo en cuenta la ausencia de documentos gráficos acerca del arte efímero de las celebraciones que nos ocupan, estos relatos son imprescindibles.

En aquel año de 1614 éste era un género literario muy reciente: se considera que la obra inaugural es la narración por fray Vicente Gómez de las fiestas por la beatificación de Luis Beltrán en Valencia, de 1609⁵⁸⁰. La novedad, sin embargo, no fue motivo para que se descuidase ni la forma ni el contenido de las crónicas. Además, éstas se redactaron en todas las ciudades en las que hubo fiestas en honor de la beata Teresa de Jesús y se publicaron a lo largo de los siguientes meses. Sus autores son carmelitas o personas destacadas de la población que se sentían honrados por el encargo, sentimiento que en ocasiones manifestaban con una modestia poco creíble, como expresa el cronista vallisoletano Ríos Hevia, profesor de Cánones:

“aquí se me ofrecía buena ocasión en que mi desseo pusiera por obra, lo que por mil obligaciones deuíá hazer, si no lo estoruara el ver que historia tan alta no se sujeta al sujeto de tan humilde cronista, cuyo oficio ha reseruado para sí la inmortal fama”⁵⁸¹.

La crónica más relevante para el estudio del conjunto de las fiestas por la beatificación de Santa Teresa es *Compendio de las Solenes [sic] Fiestas que en toda España se hicieron en la beatificación de N. M. S. Teresa de Jesús*, impresa en Madrid por la Viuda de Alonso Martín de 1615. Su autor es fray Diego de San José, carmelita descalzo del madrileño Convento de San Hermenegildo y secretario del Padre General de la Orden, que relata las celebraciones en la capital en más de 200 páginas prolijas en detalles y además recopila y resume las celebradas en casi 90 poblaciones y que le fueron enviadas desde otros conventos carmelitas. Está dedicada al Cardenal Giovan

⁵⁸⁰ GARCÍA BERNAL, J. J., *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, p. 270.

⁵⁸¹ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 16.

Garzia Mellini, protector de los carmelitas, nuncio en Madrid entre 1605 y 1607⁵⁸². Algunas ciudades publicaron sus propios libros de las fiestas en honor de Teresa de Jesús, llenos de particularidades a las que la recopilación de Diego de San José no podía descender. De éstos son especialmente valiosos los escritos por Fernando Manrique de Luxán a propósito de Salamanca y Alba de Tormes, Manuel de los Ríos sobre Valladolid y Luis Díez de Aux en Zaragoza, aunque no son las únicas crónicas que hemos utilizado⁵⁸³. En algunos casos los cronistas seguramente fueron aconsejados en aspectos técnicos: por ejemplo, en la completa descripción técnica de la efímera iglesia palladiana construida junto al convento de las Carmelitas en Valladolid, es probable que Ríos fuese asesorado por el autor de la traza, Francisco de Praves⁵⁸⁴ o por alguien muy cercano a él. Como hemos apuntado, las crónicas dedicadas a una sola ciudad aumentan y verifican los datos consignado por Diego de San José. La aportación de éste es dar entidad a un conjunto de relatos acerca de la efeméride en un gran número de ciudades españolas, permitiendo extraer conclusiones acerca de cada celebración e insertarla en un contexto general en el que se proporcionan diferentes soluciones a problemas similares y se plasman idénticos contenidos simbólicos.

En las siguientes páginas se percibirá la fundamental presencia de la imagen en los festejos: en los textos se describen esculturas, pinturas, jeroglíficos e incluso las estampas sueltas de carácter popular que los mercaderes ambulantes o estamperos vendían a la puerta de las iglesias. Sin embargo, lamentablemente estas publicaciones no recogieron imágenes propias de las celebraciones y se limitaron a la estampación de un retrato de Teresa de Jesús o algunos escudos.

2.2. LAS FIESTAS

Las fiestas para celebrar la Beatificación de Teresa de Jesús se fijó para finales de septiembre e inicios de octubre de 1614, teniendo en cuenta la festividad del 5 de octubre⁵⁸⁵, día fijado en el Breve pontificio para la celebración de la Misa de la Madre

⁵⁸² GARCÍA CUETO, D., *Seicento boloñés y Siglo de Oro Español*, Madrid, Centro de Estudios Hispánicos, 2006, p. 88.

⁵⁸³ Ver relación completa en el apéndice que sigue a este capítulo.

⁵⁸⁴ CÁMARA MUÑOZ, A., "Palladio en la fiesta barroca. Valladolid, 1614", en *Fragmentos*, n.º 8-9, 1986, p. 158.

⁵⁸⁵ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 12v.

Teresa⁵⁸⁶. Se articularon en torno al convento o conventos de carmelitas descalzos de la ciudad, tanto masculinos como femeninos⁵⁸⁷. Se dio el caso de que algunas poblaciones se repartieron la octava de las fiestas: los tres primeros días en el Convento de la Anunciación de Alba de Tormes, luego se trasladaron a Salamanca: primero en los PP. Carmelitas Descalzos del Colegio de San Elías y los dos últimos días en las MM. Carmelitas Descalzas⁵⁸⁸. A veces también se sumaron a las fiestas los Calzados, destacable es el ejemplo del Convento del Carmen Calzado de Valladolid, que compartió el regocijo por la beatificación, por lo que la fiesta mereció el calificativo de *triplex*⁵⁸⁹. También participaron conventos de otras órdenes: “se solemnizó no sólo en sus conuentos de San José, sino en otros muchos de la dicha ciudad [Zaragoza]”⁵⁹⁰.

Según Diego de San José

“lo que hace todo género de fiestas célebres, es lo referido a estos papeles algunas veces; esto es alegres repiques de campanas, multiplicadas luzes de noche, artificiosas máquinas de fuego, ingeniosas inuenciones de pólvora, diestros juegos y regocijos de a cauallo, ricos y curiosos atauíos de iglesias, suaue concierto y armonía de música, assí de buenas y diestras voces, como de afinados instrumentos, y el último complemento de todo, que son deuotos, graues y doctos sermones”⁵⁹¹.

En las siguientes páginas analizaremos estos y otros elementos festivos, como la arquitectura efímera o los carros triunfales, con el propósito de conocer la imagen simbólica de Teresa de Jesús plasmada en diferentes manifestaciones.

⁵⁸⁶ En el año 1629 y bajo pretexto de la coincidencia de la muerte de Teresa de Jesús con la reforma del calendario de Gregorio XIII, la fecha se mudó definitivamente a 15 de octubre. SANTOS FERNÁNDEZ, C., y REYES GÓMEZ, F. de los, *Impresos en torno al patronato de Santiago: siglo XVII*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, p. 75.

⁵⁸⁷ En las ciudades que poseían conventos masculinos y femeninos, v.g. Madrid, Salamanca, Barcelona y Segovia, se repartieron los festejos entre ambos conventos. DIEGO DE SAN JOSÉ, *Compendio de las Solenes Fiestas que en toda España se hicieron en la beatificación de N. M. S. Teresa de Jesús*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615.

⁵⁸⁸ MANRIQUE DE LUXÁN, F., *Relación de las fiestas de la ciudad de Salamanca en la beatificación de la S. Madre Teresa de Iesús, Reformadora de la Orden de N. Señora del Carmen*, Salamanca, Diego Cossío, 1615, p. 26.

⁵⁸⁹ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 23v.

⁵⁹⁰ DÍEZ DE AUX, L., *Retrato de las fiestas que a la beatificación de (...) Santa Teresa de Jesús (...) hizo la ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Juan de la Naja y Quartaner, 1615, p. 6.

⁵⁹¹ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 82v.

2.2.1. Solemnizar el espacio festivo: *multiplicadas luzes, buenas y diestras voces y afinados instrumentos*

En la introducción a la segunda parte de *Relato de las solemnes fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N. S. M. Teresa de Jesús*, fray Diego de San José destacó la luz del fuego y la música como elementos para la alabanza de Dios:

“entre las criaturas visibles el mejor retrato que Dios tiene de su actiuidad y resplandor, la mayor fiesta y el mayor seruicio que se le puede hazer es con ellos”⁵⁹².

Efectivamente éstos fueron los medios de para solemnizar la fiesta y demostrar alegría generalizada ante el acontecimiento.

Por lo que respecta a la luz, su importancia se manifestó de maneras diferentes. Las velas junto con las flores y la música, hacían del templo “un Paraíso”⁵⁹³ y creaban una sugerente atmósfera: en la iglesia del Convento de la Anunciación de Alba de Tormes

“eran tantos los reflexos que con la reuerberación de la luz, enbiauan a la vista los bordados, pieças de plata, oro, relicarios, christales, candeleros (...) que deslumbrauan los ojos más perspicaces y los aluzinauan”⁵⁹⁴.

Las luminarias en los edificios, cuya colocación ordenaban los ayuntamientos, se ponían

“en sus casas (del ayuntamiento) y la de los vecinos. También todos los Conventos, palacio episcopal y en la plaza del Alcázar y las torres, murallas, baluartes y ventanas del mismo”⁵⁹⁵.

Estas luces y las hogueras en las plazas principales, “hazían graciosíssima vista”⁵⁹⁶ y transformaban efímeramente la percepción de la ciudad⁵⁹⁷. En ocasiones, el número de luces era tan elevado que “toda la ciudad [Burgos] parece que se ardía”⁵⁹⁸ o hacían “de

⁵⁹² *Id.*, Parte II, p. 2.

⁵⁹³ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 3v.

⁵⁹⁴ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 13.

⁵⁹⁵ *Id.*, Parte II, p. 102.

⁵⁹⁶ MANRIQUE DE LUXÁN, F., *ob. cit.*, p. 87v.

⁵⁹⁷ ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Arte efímero*, Valencia, 2005, p. 21.

⁵⁹⁸ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 58v.

aquella noche oscura claro y resplandeciente día”⁵⁹⁹. La subversión de la sucesión natural noche-día, contribuía a crear una sensación de inversión del orden convencional, facilitando el esparcimiento y la diversión. Destacó entre estas manifestaciones la pirotecnia⁶⁰⁰, muy demandada y apreciada, casi imprescindible en toda fiesta española desde finales del XVI y a lo largo del XVII: hubo tantos fuegos

“que el más codicioso desseo de fiestas y de fuegos pudiera quedar ahíto y empalagado, si bien su mucha variedad y bondad y buena traça de los que los regían tuuo los ánimos suspensos”⁶⁰¹.

Según Diego de San José, uno de los elementos que hacían célebre una fiesta era el “suaue concierto y armonía de música, assí de buenas y diestras voces, como de afinados instrumentos”⁶⁰². Las crónicas señalan la importancia de la música como parte de diferentes actos festivos: eran músicos los que encabezaban las procesiones tocando trompetas y clarines y eran músicos los que las cerraban con chirimías, sacabuches y cornetas⁶⁰³; el carro triunfal de Corella -en cuya parte alta “venía un niño muy hermoso vestido de monja descalça, que representaua a nuestra Santa Madre”- llevaba un grupo de músicos⁶⁰⁴. Sabemos que en Burgos se compuso música para la ocasión⁶⁰⁵ y en los libros de cuentas de las Carmelitas de Valladolid se señala como gasto en ese mes de octubre “la música de toda la octava de la fiesta de nuestra santa Madre”⁶⁰⁶, entre los que se incluían los seis músicos que cada día cantaron letras en alabanza y a los que la gente “suspensa escuchaba”⁶⁰⁷. La música fue un medio de expresión: “el gozo desta nueua fue increíble y se solemnizó (...) cantando himnos, tañendo órganos y varios instrumentos, repicando campanas”⁶⁰⁸.

⁵⁹⁹ DÍEZ DE AUX, L., *ob. cit.*, p. 6.

⁶⁰⁰ El vocablo se debe aplicar a todo tipo de invenciones de fuego. ARRIBAS VINUESA, J., “El arte del fuego: la pirotecnia”, en FERNÁNDEZ ARENAS, J. (Coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, 1988, p. 444.

⁶⁰¹ MANRIQUE DE LUXÁN, F., *ob. cit.*, p. 67.

⁶⁰² DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 82v.

⁶⁰³ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 3-3v.

⁶⁰⁴ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 118.

⁶⁰⁵ *Id.*, Parte II, p. 58.

⁶⁰⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y PLAZA SANTIAGO, F. J., *ob. cit.*, p. 231.

⁶⁰⁷ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 15v.

⁶⁰⁸ DÍEZ DE AUX, L., *ob. cit.*, p. 6.

2.2.2. *Ricos y curiosos atauíos de iglesias en torno a la imagen de Teresa de Jesús*

El exorno de las iglesias en las que tuvieron lugar las celebraciones religiosas durante los días de las fiestas sólo se puede calificar de extraordinario. A través de diferentes elementos se buscaba dignificar el lugar, procurar una sensación de maravilla y por supuesto honrar a la recién beatificada Teresa. Su figura, en escultura o pintura, presidía la iglesia y en torno a ella se concentraba el adorno. Los elementos utilizados fueron textiles -colgaduras, bordados y tapices- arquitectónicos como el *theatro* y las pirámides escalonadas, escultóricos como los relicarios, pictóricos como jeroglíficos, y todo tipo de flores y velas.

Las instituciones y personalidades más relevantes de la ciudad o villa se implicaron especialmente en el exorno de los templos, aportando para la ocasión ricos paños y objetos preciosos: en Alba de Tormes, se adornó la iglesia del convento de las Carmelitas Descalzas con tapices de las *Tentaciones de San Antonio* de El Bosco y de las victorias de Don Fernando, Gran Duque de Alba, prestados por la Casa de Alba⁶⁰⁹; en Toledo el Cabildo pidió licencia a D. Bernardo de Rojas, Cardenal y Arzobispo, para poder prestar parte de su sacristía y tesoro para el aderezo de la iglesia de los Carmelitas Descalzos⁶¹⁰; sobre el altar de la iglesia de los carmelitas de Burgos se tendió un paño rico bordado, de 5000 ducados, que “tienen los Condestables de Castilla para cubrir su sepulcro sólo los días de Pasquas”⁶¹¹; en Valladolid el Conde de Luna se encargó del “adorno y compostura”⁶¹² de la iglesia palladiana, haciendo traer de Benavente colgaduras de la casa de su padre: damascos y brocados con frisos delicadamente bordados y un dosel con bordados historiados, realizados “con tanto primor que parecía haber vencido a la naturaleza el arte”⁶¹³; en Zaragoza los nobles ofrecieron para la ornamentación sus doseles, plata y ricas colgaduras y las Damas, “vellas, virtuosas e illustres” sus joyas y pedrería para engalanar la escultura de Teresa de Jesús⁶¹⁴.

En prácticamente todos los altares se erigió un *theatro* o baldaquino que cobijaba la figura de Teresa de Jesús y que también solía estar adornado por alguna colgadura. Manrique de Luján describió prolijamente el que se colocó en el presbiterio de la iglesia

⁶⁰⁹ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 12.

⁶¹⁰ *Id.*, Parte II, p. 30.

⁶¹¹ *Id.*, Parte II, p. 58.

⁶¹² RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 8v.

⁶¹³ *Id.*, p. 9.

⁶¹⁴ DÍEZ DE AUX, L., *ob. cit.*, p. 15.

de los Padres Carmelitas de Alba de Tormes: estaba formado por un pedestal vestido de seda y oro y un estrado flanqueado por pilastras que sostenían una cornisa con representaciones de santos carmelitas. Por frontispicio, tenía una gran figura de San Elías Profeta, patrón y titular del Colegio de Salamanca y fundador legendario de la Orden. Del pedestal subían ocho gradas, vestidas con seda, en uno de los lados había relicarios, en otro lado representaciones del *Agnus Dei*, en otro pirámides, y en el último ramilletes y candeleros con grandes velas blancas. Sobre estas gradas se puso un altar, en el que se encontraba un gran número de ángeles sosteniendo una media luna sobre la que se alzaba la imagen principal de Santa Teresa bajo un arco de flores⁶¹⁵. En Toledo, Ávila, Segovia, Burgos y Zaragoza, entre otros ejemplos, se erigieron pirámides escalonadas coronadas por la figura de Teresa. En la iglesia de los Padres Carmelitas Descalzos de Barcelona, sin embargo, se puso un rico sagrario nuevo traído de Milán y un “quadro muy primo de nuestra Santa Madre” cubierto por un dosel de carmesí bordado entre otros cuatro grandes relicarios milaneses de igual labor que el principal⁶¹⁶.

En los muros de la iglesia de las carmelitas zaragozanas “campeauan muchos y muy ingeniosos jeroglíficos”⁶¹⁷, algunos de los cuales había sido realizado por religiosas como la propia priora del convento -M. Francisca de la Madre de Dios- o Isabel Fortunio de Ágreda, bernarda del Convento de Santa Lucía de la misma ciudad⁶¹⁸. También en las colgaduras de la iglesia efímera construida en Valladolid, se podían contemplar poesías y jeroglíficos que

“se iban poniendo cada día, que fueron tantas, que apenas se hallaban en la ciudad pintores, en cuya ocasión fue forzoso valerse de la ayuda de los forasteros, que ayudaron con finas y curiosas pinturas”⁶¹⁹.

Habitualmente estos jeroglíficos formaban parte del certamen literario e ilustraban algunas de las virtudes teresianas a través de representaciones más o menos

⁶¹⁵ MANRIQUE DE LUXÁN, F., *ob. cit.*, pp. 38-39.

⁶¹⁶ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, pp. 65v.-66.

⁶¹⁷ DÍEZ DE AUX, L., *ob. cit.*, p. 15.

⁶¹⁸ *Id.*, pp. 21-22..

⁶¹⁹ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 21v.

convencionales. En algunos casos tienen el mismo sentido que las recogidas y explicadas por Cesare Ripa en *Iconología*⁶²⁰.

Contribuyeron a acentuar la riqueza tanto espiritual como material de las iglesias la abundancia de luces, que como hemos señalado se reflejaba en las piezas cristal y en los relicarios y sagrarios plata o plata sobredorada y literal y figuradamente deslumbraban, también la abundancia de hierbas aromáticas y flores naturales y de delicados tejidos como la seda.

Todos estos elementos enmarcaban la imagen de Teresa de Jesús. Las noticias de muchas de estas imágenes y su ornamento nos han llegado a través de los libros de fiestas. Se trataba en algunos casos de pinturas, como la que se encontraba en el altar de la iglesia de los Carmelitas en Barcelona⁶²¹ y cuyo tema desconocemos -aunque es muy posible que fuese un retrato- o los diez lienzos que sobre diez altares se dispusieron en el interior de la iglesia del Convento de la Anunciación de Aba y que eran de

“excelente pintura que la Religión hizo pintar para este día, donde se representaban algunas de las más señaladas mercedes que nuestro Señor hizo a su regalada Esposa Santa Teresa y algunos de los más insignes milagros que por su intercesión y méritos ha obrado su Majestad”⁶²².

Cada lienzo estaba acompañado de poemas explicativos y en nuestra opinión se basaban en diez de los grabados de la serie *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* estampada en Amberes en 1613, la más relevante en el momento y hasta mediados del siglo XVII.

Con mayor frecuencia se trataba de esculturas de madera de bulto redondo policromadas y figuras de vestir cubiertas con paños caros y adornadas con joyas. Desde el punto de vista iconográfico son muy interesantes puesto que permiten apreciar una diversificación de los tipos en un arte más resistente a la evolución y el cambio. Encontramos por ejemplo cómo el tipo escritora inspirada por el Espíritu Santo, el más temprano en la iconografía teresiana, se mantiene idéntico en lugares como el Convento de San José en Ávila. Allí destacó una imagen de Teresa de Jesús de tamaño natural, estofada y con diadema de plata sobredorada, libro abierto en la mano izquierda y

⁶²⁰ PINILLA MARTÍN, M. J., “Arte efímero en Valladolid en las fiestas con motivo de la beatificación de Teresa de Jesús”, *Boletín el Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* - Sección Arte, nº LXXXV (2009), pp. 203-214.

⁶²¹ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 65v.

⁶²² *Id.*, Parte II, p. 12.

pluma en la derecha⁶²³. Bajo nuestro punto de vista se trataba de la escultura realizada tan sólo un año antes por Juan de Porres, que hemos estudiado en páginas anteriores, a la que se habría añadido una diadema de plata. Las medidas son similares: en el contrato con Porres se estipula que la escultura debía tener 7 cuartas, aproximadamente unos 147 centímetros, que bien podría corresponder con la “estatura natural” mencionada por Diego de San José. Éste señala que la estatua se encontraba sobre unas andas, que coincide con el propósito de hacerla hueca para poder llevarla en procesión⁶²⁴.

En el convento segoviano de Carmelitas Descalzas la escultura del altar mayor se presentaba a su fundadora

“con grande Magestad y hermosura alegrando los coraçones de quantos la mirauan. Tenía el rostro algo eleuado, con una diuina suspensión, como recibiendo del Espíritu Santo lo que auía de escriuir y para esto estaua con su libro abierto en vna mano y la pluma en la otra”⁶²⁵.

También en Alba, la imagen cobijada por el *theatro* portaba los útiles de escritora y sobre su cabeza pendía

“una paloma blanca y viva, que meneaua muchas vezes cabeça y alas, la qual las tuuo estendidas tres días con sus noches, representando al Espíritu Sancto Maestro desta Virgen”⁶²⁶.

En la última grada de la iglesia efímera construida en Valladolid, que estudiaremos en las próximas páginas, se dispuso una imagen de vestir de Teresa de Jesús de tamaño mayor que el natural y con “el rostro muy parecido a su verdadero retrato”⁶²⁷. Habría tenido como cercano modelo la pintura de la reformadora carmelita que custodiaban en el convento, atribuida a fray Juan de la Miseria, autor del retrato *in vivo* que se conserva en el Convento de San José, *vulgo* Las Teresas, de Sevilla. Ríos Hevia indicó que acercaba tanto al natural que “causaba en los corazones de los circunstantes grandiosos efecto devoción fervorosa”⁶²⁸. El manto se estaba cuajado de piedras brillantes, sobre la

⁶²³ *Id.*, Parte II, p. 6v.

⁶²⁴ BUSTAMANTE GARCÍA, A., *ob. cit.*, p. 507.

⁶²⁵ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 101.

⁶²⁶ MANRIQUE DE LUXÁN, F., *ob. cit.*, p. 38.

⁶²⁷ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 10.

⁶²⁸ *Ibid.*

cabeza destacaba una diadema de oro y piedras preciosas, que resplandecían con la “infinitud de luces”⁶²⁹ del altar mayor. Esta escultura se puede identificar con el pago de una imagen reseñado en octubre de 1614 en los libros de cuentas del convento: “gastóse en la cabeza y manos de nuestra madre Santa Teresa y una capa y el más aderezo de la santa y otras cosas, setecientas y setenta reales”⁶³⁰.

En el Convento de San Hermenegildo de Madrid, al que pertenecía el cronista Diego de San José Diego, había una escultura con policromía “excelente” rodeada de flores de cambray y seda. Plantea un pequeño cambio, pues en una de sus manos portaba una palma, que según el cronista aludía a su pureza y virginidad. En la otra mano sostenía una pluma de oro, por haber “enriquecido tantas almas”⁶³¹.

En la iglesia de las Madres Carmelitas en Zaragoza, en un tabernáculo se encontraba una imagen de Teresa de Jesús vestida con hábito de tafetán y capa de raso. La saya tenía ojales de oro cubiertos de perlas, orla con collares de oro y piedras semipreciosas. En el pecho, tenía un escudo con las armas del Carmelo Descalzo realizado con perlas y rubíes y dentro un compartimento con la imagen de Constantino. En la mano derecha tenía una cruz bastante grande y en la otra un libro. A su lado derecho, colocaron una paloma de seda blanca “tan al natural, que no le faltaba sino bolar, según parecía viua”⁶³². Parece aludir a tipo *Aut pati, aut mori*, es decir, Teresa ofreciendo sus padecimientos a la cruz. La presencia de este tipo en su contexto quedaría corroborada por otra imagen de vestir la iglesia de los Padres Carmelitas en la misma ciudad, con iguales atributos y la inscripción “O morir o padecer” en la orla. Su interés iconográfico es mayor, puesto que su escapulario estaba escrito el nombre de Jesús rematado por una perla en forma de corazón traspasado con una saeta en referencia a la Transverberación. La imagen fue vestida por las monjas carmelitas

“con alguna milagrosa asistencia (...) según a todos sus deuotos pareció, en la eficaz deuoción y celestial alegría que de mirar la resultaua aún en los más distraydos coraçones”⁶³³.

⁶²⁹ *Id.*, p. 15v.

⁶³⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y PLAZA SANTIAGO, F. J., *ob. cit.*, p. 231.

⁶³¹ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte I, p. 2.

⁶³² DÍEZ DE AUX, L., *ob. cit.*, p. 16.

⁶³³ *Id.*, pp. 17-19.

En el convento granadino se fabricó una estructura que se colocó sobre el retablo del altar mayor, levantando un arco sobre cuatro columnas. Teresa era la figura principal del retablo y en este caso estaba flanqueada por las esculturas de Marta y María, que le ofrecían guirnaldas de laurel “en reconocimiento de la eminencia que tuvo en la vida contemplativa y activa”⁶³⁴.

El exorno de los templos donde se iba a celebrar los actos religiosos en honor a la beatificación de Teresa de Jesús se disponía en torno a la figura de ésta. La impresión que producía puede resumirse en esta frase:

“estaba la Iglesia adornada por extremo, antes de entrar el empedrado lleno de espadañas, y otras yerbas olorosas y dentro tantas luces en todas partes, tantas flores y alhambras en el pavimento, tan ricos relicarios en los altares, que se representaba un Paraíso”⁶³⁵.

2.2.3. *Devotos, graues y doctos sermones*

La oratoria sagrada alcanzó su esplendor en el siglo XVII. En el caso español, se considera que su Edad de Oro comenzó antes, hacia 1535 y finalizó hacia 1635⁶³⁶. En este contexto estarían, pues, los sermones predicados con motivo de la Beatificación de Teresa de Ávila.

Aunque en principio la oratoria sagrada estaba dirigida a personas con un nivel intelectual elevado, con el tiempo y por imitación se popularizó y se convirtió en un elemento imprescindible en muchos acontecimientos festivos o luctuosos. De hecho, lo más abundante es el sermón de circunstancias⁶³⁷, pensado por y para contextos precisos, entre los que debemos incluir las beatificaciones y canonizaciones. Estos sermones se escribían y en ocasiones, sobre todo cuando se trataba de grandes celebraciones, se publicaban. Éste es el caso de muchos de los sermones pronunciados en las fiestas en honor a Teresa de Jesús en 1614. Un gran número de ellos fueron publicados en un volumen de casi 450 folios titulado *Sermones predicados en la Beatificación de la B. M. Santa Teresa Jesus*, impreso en Madrid en 1615 en la imprenta de la Viuda de Alonso Martín. Otros sermones fueron recogidos en libros de fiestas.

⁶³⁴ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte I, p. 71.

⁶³⁵ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 3v.

⁶³⁶ NÚÑEZ BELTRÁN, M. A., *La oratoria sagrada de la época del barroco*, Sevilla, 2000, p. 27.

⁶³⁷ HERRERO SALGADO, F., *Aportación bibliográfica a la oratoria sagrada española*, Madrid, 1971, p. 5.

Las fuentes principales para los predicadores fueron la Biblia, autores eclesiásticos o no -patrística, antigüedad clásica- y los propios escritos de la nueva beata. En Madrid destacaron los sermones del benedictino P. Plácido de Tosantos, predicador del Rey, y de fray Hortensio Pérez Paravicino, cuya actividad como predicador acababa de empezar⁶³⁸. En el conjunto de las fiestas predicaron sermones miembros de diferentes órdenes religiosas, carmelitas, trinitarios, agustinos, jerónimos, dominicos, franciscanos, benedictinos, y también sacerdotes de la Compañía de Jesús.

Los sermones en honor a Teresa de Jesús estaban estructurados de la manera habitual: se abría el discurso con una cita elocuente, que pretendía captar la atención del fiel y predisponer su ánimo. A continuación se trataba de plantear de un modo general el tema a tratar y se desarrollaba éste de un modo exhaustivo, con abundantes citas bíblicas y figuras literarias como metáforas y comparaciones, por ejemplo con el Templo de Salomón, la Jerusalén celeste o con una ciudad adornada con piedras preciosas que son las virtudes teologales⁶³⁹. Teresa había nacido “para que nuestro siglo fuese dorado, y esta dichosa, dio el cielo al suelo en nuestro tiempo para reparo de sus ruynas”⁶⁴⁰, destacando que se trataba además una santa del mismo tiempo. Se destacaban especialmente sus virtudes: “el soberano Artífice (...) tomó el pinzel en sus divinas manos para pintar este celestial retro con tan vivos colores de perfección”⁶⁴¹. El cuerpo de los sermones estaba salpicado de un gran número de citas, como por otra parte es habitual en la oratoria sagrada del periodo⁶⁴². Se finalizaba con una exaltación final de Teresa de Jesús, apelando a su protección e instando al fiel a imitarla. La capacidad de atracción del sermón y su capacidad de mudar conciencias y conductas -o al menos intentarlo- eran tan bien conocidas como utilizadas y tenían los mismos objetivos que la imagen en el barroco: *docere, delectare, movere*.

Es también interesante cómo en los sermones se mencionan imágenes, tema estudiado por Dávila Fernández⁶⁴³, pero sobre todo cómo se explican algunos tipos y temas iconográficos. Por ejemplo, en el sermón del P. Aguayo se explica el tipo *Teresa ofreciendo sus padecimientos a la cruz*:

⁶³⁸ NÚÑEZ BELTRÁN, M. A., ob. cit., p. 30. DIEGO DE SAN JOSÉ, ob. cit., Parte I, p. 3v.

⁶³⁹ *Sermones predicados...*, pp. 232-233.

⁶⁴⁰ *Id.*, p. 21.

⁶⁴¹ *Id.*, p. 215.

⁶⁴² HERRERO SALGADO, F., “Las citas en los sermones del Siglo de Oro”, *Criticón*, nº 84-85 (2002), pp. 63-79.

⁶⁴³ DÁVILA FERNÁNDEZ, M. P., *Los sermones y el Arte*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1980.

“a su lado pintan la palma triunfadora de nuestro Salvador, que es la cruz, quien la Santa está arrimada y por el tronco della ondea esta inscripción: *aut pati, aut mori*, palabras que con afecto grande solía decir la Santa a Dios en el fervor de su oración, *Señor o salir desta vida o morir, o padecer continuamente por vos*”⁶⁴⁴.

Dentro del contexto festivo por la beatificación de Teresa de Jesús, mediante la retórica y la insistencia sobre los conceptos que se deseaba transmitir a los fieles, los sermones contribuyeron a la exaltación de los episodios más elevados de su vida espiritual y sus virtudes.

2.2.4. Certámenes literarios

El certamen literario era nota común e imprescindible en una celebración de estas características⁶⁴⁵. Solía constar de un amplio apartado de poesía dividido en diferentes categorías en las que se combinaban dos parámetros diferentes: tema a tratar y tipo de estrofa. Las estrofas más comunes eran sonetos, romances, madrigales, epigramas, himnos, canciones y glosas. Dentro del certamen también había una categoría dedicada al jeroglífico. La relevancia del certamen en el plano de la iconografía es grande: de los temas que se proponen y de los poemas presentados, se desprende una imagen simbólica de Santa Teresa que indica cómo era percibida en aquellos momentos así como el grado de penetración de sus escritos y sus primeras hagiografías, permitiendo apuntar un recorrido paralelo a su figura en las artes figurativas.

Las convocatorias de los certámenes poéticos se hicieron públicas algunas semanas antes del inicio de la octava. En todas ellas, se estableció un plazo de entrega de los textos y jeroglíficos y el modo de presentarlos: por ejemplo, en Zaragoza se marcó como fecha límite el 20 de septiembre de 1614 y debían presentarse por duplicado, uno abierto y sin nombre, otro cerrado y con el nombre del autor⁶⁴⁶. El cartel de cada convocatoria se envió a diferentes ciudades, especificando el metro en que se debía

⁶⁴⁴ *Sermones predicados...*, p. 99.

⁶⁴⁵ TOVAR MARTÍN, V., *El barroco efímero y la fiesta popular. La entrada triunfal en el Madrid del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, p. 11.

⁶⁴⁶ DÍEZ DE AUX, L., *ob. cit.*, p. 10.

componer cada pieza así como el contenido, al que se debía ajustar con cuidadosa exactitud⁶⁴⁷.

Los jueces y los participantes respondían a diversa procedencia. Los talentos más célebres se dieron cita en Madrid y Córdoba. En la capital, Félix Lope de Vega tuvo suspendido al auditorio al leer su oración y discurso⁶⁴⁸ para dar principio al certamen poético, en el que participaron Miguel de Cervantes⁶⁴⁹ y Vicente Espinel⁶⁵⁰. En Córdoba, Luis de Góngora -racionero del cabildo catedralicio- fue uno de los siete jueces de la justa⁶⁵¹. Los participantes eran doctos y habitualmente eclesiásticos. Aunque el latín y el castellano fueron las lenguas predominantes, también hubo participantes italianos, franceses y portugueses que aportaron poesías en sus lenguas de origen⁶⁵².

La simple enunciación de los temas propuestos en las diferentes justas prueba que los escritos de Teresa y otras fuentes sobre la carmelita y su muerte se conocían muy bien y quizá también alguna de las primeras representaciones plásticas, de lo que aportamos algunos ejemplos. En el segundo certamen de Zaragoza se pidió una canción de alabanza al tránsito de Teresa “en el qual se halló Iesu Christo nuestro Señor, acompañado de muchos Ángeles y Santos, y estando los cielos abiertos, salió de la boca de la santa una hermosísima paloma”; en el noveno certamen de la misma ciudad se pidió un romance ilustrando “el regalo que hicieron la Virgen nuestra Señora y San Ioseph a la Santa madre y animándola a que lleuasse adelante la renouación de la primera regla y prometiéndoles su fauor, la pusieron vna vestidura blanca con un precioso collar”⁶⁵³. Ambos enunciados tienen unas fuentes escritas muy claras y nos hacen pensar en que los organizadores del certamen poético conocían la *Vita B. Virginis Teresiae* de Collaert y Galle.

Los jeroglíficos por su parte buscaban representar de manera gráfica conceptos claros, entre los que destacaban las virtudes de la nueva beata. Por ejemplo, en el jeroglífico propuesto en el certamen vallisoletano debía mostrar el lema teresiano *Aut pati, aut mori*, “letra que había puesto por mote en el escudo de su paciencia”⁶⁵⁴ y que se estaba

⁶⁴⁷ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 4v.

⁶⁴⁸ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte I, p. 4. Su oración y discurso son reproducidas por el cronista en pp. 4v.-11.

⁶⁴⁹ *Id.*, Parte I, p. 52-53v.

⁶⁵⁰ *Id.*, Parte I, p. 28.

⁶⁵¹ PÁEZ DE VALENZUELA, J., *ob. cit.*, pp. 1v.

⁶⁵² DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 84v.

⁶⁵³ DÍEZ DE AUX, L., *ob. cit.*, pp. 8-9.

⁶⁵⁴ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 116v.

difundiendo. Los elementos utilizados por dos de los autores vencedores fueron hachas ardiendo, elemento señalado por Cesare Ripa para representar la Paciencia⁶⁵⁵. Un tercero representó un martillo golpeando acero sobre un yunque, que parece tomar uno de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias (fig. 102). “Paciencia martillada, paciencia heroica, paciencia triunfante”⁶⁵⁶, destacaba en su sermón el Padre benedictino fray Alonso de Herrera acerca del mismo lema. Como se comentó a propósito del exorno de los templos, los jeroglíficos se admiraban en el interior de las iglesias “se iban poniendo cada día, que fueron tantas, que apenas se hallaban en la ciudad pintores, en cuya ocasión fue forzoso valerse de la ayuda de los forasteros, que ayudaron con finas y curiosas pinturas”⁶⁵⁷.



Fig. 102. Centuria III, emblema 98. *Emblemas Morales*. 1610. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

El nombre de los vencedores se dio a conocer el último día de la fiesta⁶⁵⁸. Los premios, en muchos casos consistieron en imágenes de Teresa de Jesús o ediciones de sus obras escritas, como en Madrid⁶⁵⁹, a veces presentados de manera especial: con un marco o con una encuadernación cuidada. Por ejemplo, en Zaragoza el primer premio del Séptimo Certamen consistió en un “retrato de la Santa Madre ricamente guarnecido. Al

segundo, las obras de la misma Santa, encuadernadas en raso carmesí bordado con manecillas de plata”⁶⁶⁰.

⁶⁵⁵ RIPA, C., *Iconología*, Tomo II, Madrid, Akal, 2002, pp. 176-178.

⁶⁵⁶ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 171v.

⁶⁵⁷ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 21v.

⁶⁵⁸ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, pp. 22v-23.

⁶⁵⁹ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte I, p. 12 v.

⁶⁶⁰ DÍEZ DE AUX, L., *ob. cit.*, p. 9.

2.2.5. Artes efímeras

Bajo esta denominación, agrupamos aquellas manifestaciones artísticas diseñadas expresamente, tanto en motivos simbólicos como en su carácter temporal, para las fiestas en honor a la nueva beata Teresa de Jesús. Fueron las manifestaciones más atractivas para la colectividad y también las más eficaces por la accesibilidad al contenido que expresaban. Las novedosas estructuras arquitectónicas, los carros triunfales y artefactos acompañados por pirotecnia, atraían especialmente la atención del público, creaban un ambiente protagonizado por la sorpresa, la suspensión y, por supuesto, la teatralidad. Efectivamente, la dialéctica realidad-ficción tan propia del momento, se apreciaba en la percepción de las calles, plazas y murallas de la ciudad como escenografías, la identificación y a veces confusión entre actor-espectador, y la sugestión, nacida en parte de la combinación entre el componente humano y el técnico.

A. Arquitectura

Una de las obras efímeras más relevantes en el conjunto de las fiestas españolas por la beatificación de Teresa de Jesús fue una iglesia de madera, construida junto a la iglesia del Convento de la Concepción⁶⁶¹ de Valladolid, fundado por la propia Teresa de Jesús. Debido a la lejanía del Convento masculino⁶⁶², el pequeño tamaño de la iglesia de las Carmelitas⁶⁶³, y con el deseo de que éstas disfrutasen más de la fiesta⁶⁶⁴, el superintendente para el culto eclesiástico y fiestas a lo divino de la ciudad del Pisuerga - el Doctor don Sebastián de Villafaña, oidor de la Chancillería y presidente vacante de la misma⁶⁶⁵ - mandó trazar y erigir una iglesia de madera de carácter efímero:

“fue conveniente (...) que se labrase de repente una máquina subitánea y grandiosa que significase con su extraordinaria costa y grandeza de prestado, cuáles serán las que se levanten a su gloria (cuando sea lícito⁶⁶⁶) de asiento”⁶⁶⁷.

⁶⁶¹ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 98v.

⁶⁶² RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 11v.

⁶⁶³ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 98.

⁶⁶⁴ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 11v.

⁶⁶⁵ *Id.*, p. 5v.

⁶⁶⁶ Cuando estuviese canonizada, según indica el propio Ríos Hevia en las líneas precedentes. *Ibid.*

⁶⁶⁷ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 5v.

El cronista que relató las fiestas vallisoletanas en el *Compendio* de Diego de San José coincidió en que la obra se hizo “a poder de dinero”⁶⁶⁸. La traza se encomendó a Francisco de Praves, entonces maestro mayor de las obras de Valladolid⁶⁶⁹. Praves propuso soluciones tomadas del tratado arquitectónico de Andrea Palladio, obra que conocía y tradujo⁶⁷⁰, ensayando un modelo novedoso de coro y una fachada que apenas tres años después plasmaría en el desaparecido Convento del Carmen Calzado, según indica Cámara⁶⁷¹. Trabajaron en esta obra los mejores maestros de carpintería y treinta oficiales⁶⁷². Estaba compuesta por materiales perecederos que fingían ser caros: completamente pintada al temple de color blanco y jaspeado simulando mármol, con perfiles de bronce, en una labor primorosa que “parecía natural”⁶⁷³.

Las medidas debían adaptarse al espacio disponible: la iglesia se ubicaba “junto a la de las Madres, tomando la calle que hace testero a la que llaman Real, de pared a pared”⁶⁷⁴, encajada entre la iglesia del convento y la casa de los capellanes⁶⁷⁵. El ancho, a pesar de estar limitado a 36 pies, era mayor que el de la iglesia de las Madres. La altura iba en proporción, siendo algo menor, 34 pies, y con el largo de 120 pies⁶⁷⁶ también se ganaba espacio. Ambos templos -el perenne y el efímero- estaban comunicados por un vano con su reja, en la nave de la epístola de la nueva iglesia, para que las Madres pudiesen seguir los oficios y escuchar los sermones que sacerdotes de diferentes órdenes -dominicos, benedictinos, franciscanos, agustinos, trinitarios y, por supuesto, carmelitas descalzos- y un Padre de la Compañía de Jesús predicaron cada una de las tardes de la fiesta⁶⁷⁷.

La fachada, que miraba a mediodía, se estructuraba en dos cuerpos de idéntica disposición tripartita -un arco de medio punto entre dos vanos cuadrados, pilastras sobre pedestales, arquitrabe, friso y cornisa- y diferente orden: toscano el inferior, dórico el superior. La fachada estaba rematada por un frontón con cinco pirámides sobre pedestales cuadrados con cuatro bolas doradas, rematadas en una bola mayor⁶⁷⁸. En el interior se repetía esta misma fachada⁶⁷⁹. En los espacios del segundo cuerpo se

⁶⁶⁸ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 98v.

⁶⁶⁹ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 5v.

⁶⁷⁰ Inédito hasta 1625, sólo se publicó el Libro I.

⁶⁷¹ CÁMARA MUÑOZ, A., *op. cit.*, p. 161.

⁶⁷² RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 5v.

⁶⁷³ *Id.*, p. 6v.

⁶⁷⁴ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 98v.

⁶⁷⁵ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 6.

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ *Id.*, pp. 14v, 17v, 18v, 19v, 20v, 21, 22v.

⁶⁷⁸ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, pp. 6-6v.

⁶⁷⁹ *Id.*, p. 6v.

dispusieron tres pinturas: la central representaba a Teresa de Jesús elevada por dos ángeles con coronas de santidad y palmas, a su izquierda el profeta Elías -considerado padre de la Orden del Monte Carmelo- con su habitual espada de fuego, y a su derecha Eliseo en oración. Mostraba iconografía carmelitana: una Teresa celeste reforzada en los dos fundadores espirituales del Carmelo, a los que había intentado volver en su reforma de la Orden. Según Ríos Hevia “movían a gran devoción”⁶⁸⁰.

En el interior, la mayor novedad consistía en la ubicación del coro detrás del altar mayor⁶⁸¹ tomando una solución aportada por Andrea Palladio y aplicada en sus iglesias de San Giorgio y el Redentore, ambas en Venecia. El Conde de Luna se encargó del “adorno y compostura”⁶⁸² del templo, haciendo traer de Benavente colgaduras de la casa de su padre: para el cuerpo de la iglesia colgaduras de damascos y brocados con frisos primorosamente bordados, para el presbiterio un dosel -que frisaba el techo de la iglesia- con las armas del Conde de Benavente en oro y seda, y con goteras y caídas con bordados historiados, realizados “con tanto primor que parecía haber vencido a la naturaleza el arte”⁶⁸³. El resto del presbiterio tenía colgaduras doradas y plateadas. Los frontales de altar, que correspondían con los ternos con que se celebraban los oficios, se mudaban cada día⁶⁸⁴.

En la zona central de las cinco gradas de acceso al presbiterio, se encontraba la Custodia, tan alta como las dos primeras, entre relicarios, candeleros de plata y flores. En la última grada, se dispuso la imagen de Teresa de Jesús que hemos mencionado. La altura espiritual de Teresa de Jesús se mostraba a través de una iglesia que, a pesar de la fugacidad planteada desde su concepción, poseía la prestancia de lo clásico combinada con el ensayo de lo novedoso. El atavío, dispar pero perfectamente integrado, que exhibía -colgaduras de ricos tejidos y bordados en seda y oro, objetos litúrgicos de platería, pirámides de reliquias, ramilletes de flores, poesía, jeroglíficos, música- en torno a una imagen de Teresa de Jesús expresaban su triunfo y las glorias celestiales merecidas.

Otro de los éxitos de las fiestas por la beatificación fue el “artificio de una fuente de notable ingenio”⁶⁸⁵ que se instaló primero en Alba de Tormes -lugar en el que la carmelita había fallecido el cuatro de octubre de 1582- y luego se trasladó a Salamanca.

⁶⁸⁰ *Id.*, p. 6.

⁶⁸¹ *Ibid.*

⁶⁸² *Id.*, p. 8v.

⁶⁸³ *Id.*, p. 9.

⁶⁸⁴ *Ibid.*

⁶⁸⁵ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 19v.

Según las descripciones de la fuente, sobre un zócalo que imitaba sillería rústica se levantaba un pedestal adornado con flores y hiedras. En cada una de sus cuatro esquinas se asentaba una pirámide coronada por una bola⁶⁸⁶, que servía de apoyo a una figura. Éstas correspondían a las cuatro partes del mundo conocidas y estaban situadas en su lugar correspondiente: Europa -“de rostro apazible” y con corona imperial- en el Norte, Asia -blanca y rubia, con un estofado de ricas telas- en Oriente, África -oscura y desnuda “en quanto honestamente podía estarlo”- en el Sur y finalmente América -cubierta de plumas- en Occidente⁶⁸⁷. Cada una estaba acompañada de una poesía y portaba un vaso que recibía el agua surtido de la pluma de la escultura central de Teresa de Jesús, elevada en un segundo cuerpo octogonal. Del libro que la nueva beata sostenía en la otra mano, surgían llamas. Además, en cada una de las aristas del octógono ardía un cirio blanco⁶⁸⁸.

Las quintillas que acompañaban las esculturas, en continua referencia a la luz y el agua, destacaban la claridad y pureza recibidas de los escritos de Teresa de Jesús y la universalidad de su santidad, puntualizando que África “pide más y más aguarda”⁶⁸⁹. El cronista de los festejos en Alba, hizo extensivo esto a los carmelitas descalzos, que

“son hachas, que con la luz de su desengañada, penitente y exemplar vida, destierran y condenan las tinieblas que en el mundo causan las delicias y regalos, y son así mismo fuentes donde se hallan aguas claras y puras cogidas de su mismo fontal”⁶⁹⁰.

En Alba “se fatigaban los buenos ingenios que allí auía y rendidos a la dificultad y amonestados de la curiosidad también se rendían a yrlo a preguntar al inuenteor”⁶⁹¹, que lamentablemente el cronista no indica. En Salamanca, tuvo el mismo efecto:

“a juyzio de quantos le tenían que no y auían visto variedad de cosas peregrinas, y raras, ponían esta en vno de los mejores lugares, admirados en ellas”⁶⁹².

B. Carros triunfales

⁶⁸⁶ MANRIQUE DE LUXÁN, F., *ob. cit.*, p. 28v.

⁶⁸⁷ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 19v.

⁶⁸⁸ MANRIQUE DE LUXÁN, F., *ob. cit.*, p. 29.

⁶⁸⁹ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 21v.

⁶⁹⁰ *Id.*, Parte II, p. 22.

⁶⁹¹ *Id.*, Parte II, p. 21.

⁶⁹² MANRIQUE DE LUXÁN, F., *ob. cit.*, p. 30.

Los carros triunfales también tuvieron relevancia en las fiestas por la beatificación de Teresa y son interesantes porque la figura de la carmelita abulense solía ir acompañada de personajes de diversa condición -desde personificaciones de las virtudes a terribles demonios, pasando por santos de diferentes órdenes- que aportan significados simbólicos igualmente diferentes.

En Salamanca se construyó un carro triunfal formado por dos estructuras. La primera estaba destinada a los músicos. En ella se levantó un pedestal, del que partían doce columnas dóricas que sostenían arcos con molduras y jeroglíficos. En la segunda estructura, había doce sillas que estaban ocupadas por doce niñas ricamente vestidas representando las virtudes teologales, las virtudes cardinales así como los votos religiosos. En definitiva, aspectos en los que sobresalía Teresa de Jesús y que le habían sido reconocidos en el Breve de beatificación: Fe, Esperanza, Caridad, Prudencia, Justicia, Fortaleza, Templanza, Religión, Obediencia, Castidad, Pobreza y Humildad. En el espacio que se encontraba entre las sillas, se levantaba una columna que cargaba con un segundo suelo ochavado. De él salían ocho pilastras que cargaban con una cubierta de media naranja que cobijaba una escultura sedente de Teresa. El carro llevaba como remate un escudo de Nuestra Señora del Carmen puesto en una pirámide⁶⁹³. El autor indica que Teresa, en vez de llevar en su carro “los soberbios triunfos de los antiguos”, lleva como prisioneras todas las virtudes del cielo, distanciándolo así de los carros de los gentiles⁶⁹⁴.

Otro carro triunfal destacable partió del convento de los Padres Carmelitas Descalzos y recorrió algunas calles de la villa navarra de Corella. Estaba ocupado por músicos y en su parte alta se encontraba un “venía un niño muy hermoso vestido de monja descalça, que representaua a nuestra Santa Madre”. Encadenados a los laterales del carro se dispusieron hombres disfrazados de seres monstruosos y detrás “el Ángel, como gozándose de ver quán gloriosamente triunfaua la Santa en los demonios”⁶⁹⁵.

En Ciudad Real hubo un carro “lleno también de muchos personajes con hábitos y insignias de virtudes”, aunque el cronista no especifica cuáles. En el lugar más relevante, estaba la imagen de Teresa acompañada de las esculturas de las dos santas más importantes de las órdenes mendicantes con sus atributos -Santa Clara, que portaba una custodia en sus manos, y Santa Catalina de Siena, con un corazón en las suyas- y

⁶⁹³ *Id.*, pp. 69-70.

⁶⁹⁴ *Id.*, p. 73.

⁶⁹⁵ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 118.

Santa Gertrudis la Grande, cisterciense y una gran mística, que porta también un corazón. La asociación de Santa Gertrudis y Santa Teresa no pasaría inadvertida en el arte y encontramos ejemplos también en el siglo XVIII: existen dos ejemplos interesantes: ambas santas aparecen en uno de los retablos colaterales de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Villahoz (Burgos) realizados hacia 1740 por Luis y Manuel Cortés del Valle⁶⁹⁶, y en el retablo mayor del Villangómez, también del siglo XVIII⁶⁹⁷. Evidentemente, en este caso se quería destacar el papel de Teresa como fundadora de una orden cuyo carisma era la pobreza y además resaltar su faceta mística. Por último, un niño vestido de blanco puso una corona a Teresa. Remataba el carro un Monte Carmelo⁶⁹⁸.

C. Ingeniosas invenciones de pólvora y artificiosas máquinas de fuego

El artificio -que es juego, ficción, recrearse en los dobles significados pero también conocimiento científico y técnico⁶⁹⁹- se concretó en diferentes manifestaciones artísticas de la fiesta barroca: desde la arquitectura efímera de aparente estabilidad temporal o el hábil *trompe l'oeil*, al teatro de equívoco, el reto ante los jeroglíficos y enigmas o los artefactos móviles. Éstos últimos deben ser entendidos en su contexto: con los medios técnicos disponibles, el público al que iban dirigidos y los objetivos que perseguían. La eficacia de los artefactos mencionados quedaba probada en el estupor ante el automatismo de la figura y el desconocimiento de su mecanismo -en Alba de Tormes y gracias a “camino secretos”⁷⁰⁰, una representación del diablo hacía “movimientos que pasmaban al vulgo y a los entendidos admiraban, porque aún no alcançauan la causa de aquellos efectos”⁷⁰¹- y la mezcla de temor y regocijo que provocaban: un ingenio móvil de Salamanca “causaba horror y a la vez se tenía con él risa y algazara”⁷⁰². Como la pirotecnia, tenían una faceta lúdica innegable que los aproximaba a aquellos que los contemplaban y que los convertía en vehículo apto para la transmisión de conceptos.

⁶⁹⁶ PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, 1997, t. II, pp. 312-313.

⁶⁹⁷ *Id.*, t. I, p. 419.

⁶⁹⁸ *Id.*, Parte II, p. 190.

⁶⁹⁹ ARACIL, A., *Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, 1998, p. 26.

⁷⁰⁰ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 18.

⁷⁰¹ *Ibid.*

⁷⁰² MANRIQUE DE LUXÁN, F., *ob. cit.*, p. 86.

La combinación de estos dos elementos -pirotecnia y artefacto- tenía un resultado espectacular. Eran manifestaciones visuales coloridas, tridimensionales, que tenían un inicio preciso y luego se expandían espacialmente contaminando ese espacio urbano en transformación. A la vistosidad se unían la vibración, el ruido, el estruendo final y el olor de la pólvora⁷⁰³. Por otra parte, la temática abordada en cada fiesta y sobre todo el modo de afrontarla, evidencian la vocación de transmitir conceptos y la búsqueda de conexión emotiva con el espectador. A través de mecanismos básicos, se trató temas como la lucha entre el Bien y el Mal, la victoria sobre el Pecado, elogio de las virtudes, triunfo y apoteosis de los santos. Estas manifestaciones provocaban sorpresa, temor y al mismo tiempo maravilla: en Salamanca, varias representaciones del demonio y gigantes

“se prendieron con un cohete volador (...) con que encendidas las figuras escupieron a todas partes tantos cohetes de sí y con tan buena vista, que a todos pusieron espanto y admiración”⁷⁰⁴.

La interacción con el espectador se producía tanto a nivel físico como a psicológico y lograba su implicación, constituida en un medio de control y estabilidad social⁷⁰⁵.

Los ingenieros, pirotécnicos o polvoristas, según el caso, unían la habilidad técnica a la invención, dando como resultado obras en las que “la magia natural es la base de la sorpresa y el estupor”⁷⁰⁶. Para ello, en se buscó buenos polvoristas: se encargó la pirotecnia “al mejor maestro que se halló”⁷⁰⁷ en Valladolid y tras la fiesta “a los que mejores inuenciones hizieron de fuegos aquella octaua, dio la villa (Mataró) muy ricos premios”⁷⁰⁸.

En cuanto a la temática, la noción más extendida fue la lucha entre el Bien y el Mal, éste representado también en herejes del siglo precedente, y la victoria de la Iglesia Católica y sus santos. Estos conceptos se presentaron bajo diferentes formas, a menudo fases de una misma manifestación, entre las que destacan la amenaza del Mal, escenificando la batalla entre la virtud y el pecado, la glorificación de Teresa de Jesús y apoteosis de la Iglesia.

⁷⁰³ ARRIBAS VINUESA, J., *ob. cit.*, p. 444.

⁷⁰⁴ MANRIQUE DE LUXÁN, F., *ob. cit.*, p. 68.

⁷⁰⁵ MARAVALL, J. A., *La cultura del barroco*, Barcelona, 1975, p. 158.

⁷⁰⁶ ARACIL, A., *ob. cit.*, p. 26.

⁷⁰⁷ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 18v.

⁷⁰⁸ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 158.

En las manifestaciones más sencillas se utilizaron instrumentos simples tanto desde un punto de vista técnico como simbólico, concebidos con un carácter más popular y participativo y con el objetivo de transformar la ciudad creando una atmósfera festiva. Encontramos menciones a pequeñas y a menudo ruidosas, invenciones pirotécnicas, como cohetes y los llamados “tronadores”, fuegos arrojados, discretas bombas así como volcanes, fuentes, sierpes, ruedas y árboles de fuego. En algunas ocasiones, el estado llano, con mayor o menor espontaneidad, también hizo uso de pequeños artefactos pirotécnicos. Por ejemplo, en Medina del Campo

“hicieron vnas personas deuotas en nuestra calle delante de la Iglesia algunas inuenciones de fuego dissimuladas dentro de vn arco grande de yedra, que al dispararlas, parecía hundirse nuestra casa”⁷⁰⁹

En otras poblaciones fueron los propios pirotécnicos, y no sólo sus invenciones, los protagonistas, como en Corella, donde

“los ingenieros de la póluora hizieron mil bizarrías de sus personas, porque salieron muy de gala y dançaron delante de la Santa y al mismo compás que lleuauan en los pies yuan despidiendo cohetes de muchas partes de sus vestidos, y allegánse el vno al otro como que baylauan, despedían de los braços gran cantidad dellos, acabando en vna muy graciosa escaramuza”⁷¹⁰.

Son más interesantes las manifestaciones en las que se escenificaba la lucha entre el Bien y el Mal. En algunas se presentaba la amenaza del pecado, en otras la propia batalla con el ejército del Bien encabezado por Teresa de Jesús y cuya victoria era una apoteosis de la nueva beata.

El Mal se representó a través de figuras de personajes malignos y alegorías de vicios y pecados: Lucifer, demonios variopintos, gigantes, heresiarcas o herejes, apóstatas, animales con connotaciones negativas como el cocodrilo, personificaciones de la Carne o de la ciudad de Babilonia. Eran de sencilla comprensión y tenían un carácter docente y moralizante. Estos personajes de aspecto atemorizador, estaban dotados de movimiento -un demonio en Alba “ya leuantaua los braços amenazando, ya boluía aquí y allí la cabeça espantando, ya tendía las grandes alas de murciélago, haciendo además de que

⁷⁰⁹ *Id.*, Parte II, pp. 104-105.

⁷¹⁰ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 117v.

bolaua”⁷¹¹- y estaban cargados de cohetes, pues estaban “condenados al fuego, castigo bien merecido a los sujetos que representauan”⁷¹². Su final ejemplar era acabar “como en las llamas del infierno, aunque no tan grandes y viuas como las verdaderas que allá padecen y padecerán los miserables pecadores”⁷¹³.

En las batallas se escenificaba la lucha entre el Bien y el Mal. A los personajes citados en el punto anterior, se oponían virtudes, caballeros y soldados cristianos, ángeles, frailes carmelitas y, naturalmente, Teresa de Jesús. Habitualmente tenían como escenario castillos: ya de naturaleza efímera, ya tomando como soporte elementos contruidos, como las murallas de la ciudad. Las variantes operaron en base a la importancia de la localidad, la mayor o menor presencia de los carmelitas descalzos en la misma y la idiosincrasia e historia de la zona del festejo.

Una de las manifestaciones más interesantes tuvo lugar en Barcelona, en la Rambla, donde levantó “un hermoso castillo con sus torreones y encima muchos gallardetes” que “por dentro estaua todo embutido de tiros, cohetes y otras máquinas de pólvora”⁷¹⁴. A un lado, estaba una nave “con toda su xarcia de velas y banderillas también llena de artificios de pólvora, que hacían las figuras humanas, las cuales significauan los Hereges y Apóstatas”. Al otro lado, había un cocodrilo de veinte palmos de largo. Se descubrió entonces otra nave, con velas tendidas y rodeada de hachas blancas. En ella había una “linda imagen” de Teresa de Jesús, acompañada por ocho niños vestidos como carmelitas descalzos y otros cuatro representando las virtudes cardinales. Delante de esta nave venía un carro triunfal con los músicos y el coro, tirado de ocho caballos y precedido a su vez por doce caballeros⁷¹⁵. La nave en que iba Teresa se fue acercando al castillo y a la navecilla de los herejes. De improviso, el cocodrilo “se mouió meneando vnas alas artificiales, caminando como en defensa de los hereges y puesto en medio dellos estuuo casi vn quarto de hora echando fuego de sí”⁷¹⁶. Después de esto, la nave de la carmelita comenzó a expulsar fuego e incendió el castillo y la navecilla. Según el cronista que envió la relación de las fiestas a fray Diego de San José

⁷¹¹ *Id.*, Parte II, p. 17v.

⁷¹² *Ibid.*

⁷¹³ MANRIQUE DE LUXÁN, F., *ob. cit.*, p. 30.

⁷¹⁴ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 66v.

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ *Id.*, Parte II, p. 67.

“fue éste un admirable espectáculo y que causó en personas muy cuerdas particular ponderación, la grandeza de aparatos y gasto y el salir y efectuarse tan prosperamente”⁷¹⁷.

En Ocaña, cerca de Toledo, también se construyó un castillo efímero, pero en esta ocasión “lleno de mucha gente vestida a la morisca (...) y guarnecido en forma de pelear”⁷¹⁸. A él llegó una escuadra de soldados españoles con arcabuces, se produjo el ataque y “después del grande ruydo de tiros que sonaron dentro, fueron expelidos los moros y salieron del castillo”⁷¹⁹. Se prendió fuego a la torre que coronaba el castillo, que expulsó mangas de cohetes, y por último se incendió el resto. La villa estaba “muy alegre y regocijada” por lo que el cronista denominó “espectáculo”⁷²⁰.

En Salamanca, el “ingenio de fuego” más notable de las fiestas, aunque frustrado, fue la llamada *Grande Babilonia*. Consistía en una torre de la puerta de la ciudad en la que se colocaron diversos personajes entre los que destacaban el Diablo móvil, la Carne representada como una mujer con muchas joyas y el Mundo figurado como un gigante “galán, soberbio y fanfarrón”⁷²¹ con un mundo en la mano izquierda y un cetro en la derecha. En contraposición, se hizo otra ciudad, *Jerusalén Divina*, a la entrada del Convento de las Madres Carmelitas Descalzas. Para ellos, se tomó como fundamentos un arco triunfal de piedra, sobre el que se levantaron tres cuerpos: en el primero había una figura de Teresa entre Cristo y la Virgen, en el resto otras representaciones de santos y flores. De la figura de Teresa debía partir un rayo que alcanzase Babilonia, que estallaría en fuegos de artificio, sin embargo, fue imposible llevarlo a cabo debido a la lluvia y los fuertes vientos⁷²². En Mataró, Teresa -esta vez junto a una figura de Cristo y un ángel que le tendía tres flechas- contó con los mismos oponentes: Demonio, Carne y Mundo,

“Tomó la Santa las tres saetas (...) y tirólas cada vna de por sí a cada vno de sus tres enemigos, que los tenía enfrente y dispuestos de manera, que luego se encendieron y

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ *Id.*, Parte II, p. 214.

⁷¹⁹ *Id.*, Parte II, p. 214v.

⁷²⁰ *Ibid.*

⁷²¹ MANRIQUE DE LUXÁN, F., *ob.cit.*, p. 86.

⁷²² *Ibid.*

quemaron en viuas llamas, con tan grande ruydo y estruendo que parecía hundirse la tierra”⁷²³.

Por último, podemos mencionar Corella, donde la batalla se libró entre un jinete vestido de ángel y 24 hombres disfrazados de “figuras de demonios horribles con sus garfios y otras insignias espantables, despidiendo mucho fuego de sí y tan hediondo, que parecía ser lo que representaua”⁷²⁴.

Después del fragor de la batalla, la confusión y la mezcla de miedo y admiración ante el espectáculo visible, una vez se había disipado el ruido y el humo de los últimos cohetes, quedaba el triunfo de la Iglesia y sus santos:

“dentro de breue rato se serenó todo y nuestra Santa Madre en su naue, quedó hermosísima y gloriosa, y señora del campo, estándole toda la gente quieta de rodillas, y derramando lágrimas de deuoción”⁷²⁵

Algo muy similar, aunque haciendo referencia al miedo de los asistentes, se relata a propósito de Mataró: “el temor que auía causado tanto ruydo y fuego y el horror de aquel demonio, todo se conuirtió en alegría increíble y lágrimas de devoción”⁷²⁶. Tras esto, se produjo la celebración de la victoria sobre el Mal: del Convento de Carmelitas Descalzos de Corella partió un carro triunfal con música y luces, en que “venía un niño muy hermoso vestido de monja descalça, que representaua a nuestra Santa Madre; los demonios yuan por los lados del carro repartidos, pero encadenados y con grillos y cormas. Detrás del carro venía el Ángel, como gozándose de ver quán gloriosamente triunfaua la Santa en los demonios”⁷²⁷.

La sorpresa inicial que suscitaban las manifestaciones en torno a estos artificios novedosos, se convertía en suspensión ante lo que los asistentes consideraban técnicamente difícil y percibían con una mezcla de temor y admiración, y alcanzaba luego su resolución para dar paso a la alegría colectiva. Su éxito radicó en su capacidad de sugestión y la transmisión de conceptos perdurables -virtud, lucha contra el pecado, castigo, triunfo de la Iglesia Católica y sus santos, en este caso Teresa de Jesús- a través de una iconografía efímera.

⁷²³ DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte II, p. 158.

⁷²⁴ *Id.*, Parte II, p. 118.

⁷²⁵ *Id.*, Parte II, p. 97.

⁷²⁶ *Id.*, Parte II, p. 158.

⁷²⁷ *Id.*, Parte II, p. 118.

3. LOS GRABADOS DE LA BEATIFICACIÓN Y SU RELEVANCIA

Los grabados que siguieron a la Beatificación de Teresa de Jesús se sitúan en dos vertientes diferentes: la representación de los tipos y temas que habían aparecido anteriormente y, por otra parte, obras de la más absoluta novedad. Sobre el primer grupo de grabados no nos detendremos, baste apuntar que son fundamentalmente retratos o retratos como escritora (figs. 103 y 104) y alguna representación de la *Transverberación*. Entre ellos se pueden incluir grabados de buena factura y también estampas populares que se mencionan en las crónicas de las fiestas:

“andaban también muchos destes medio ciegos vendiendo cantidad de retratos de la Santa que no se daban manos a venderlos. En cuya diligencia, como era tanta la devoción de todos, ganaron éstos con las estampas y retratos, y los otros a rezar muy a gusto de su deseo; y así me parece que se debieron detener mucho de cobrar vista”⁷²⁸.



Fig. 103. *Beata Teresa de Jesús*. Abraham van Merlen. Ca. 1614. Colección particular (Francia).



Fig. 104. *Beata Teresa de Jesús*. L. Valdor. 1615. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).

Sin embargo el segundo grupo merece nuestro interés porque bajo un halo de oficialidad presentaron temas novedosos, como los milagros que determinaron el proceso de Beatificación, o se constituyeron en imágenes que presentan una síntesis de las diferentes facetas de la Madre Teresa. Los hemos escogido por su alto contenido significativo como imágenes, completado por las amplias inscripciones que los acompañan y contribuyen a su identificación y explicación.

⁷²⁸ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 34.

Conviene destacar que en estos años, empezamos a observar un cambio de tendencia geográfica: si en los años previos a la beatificación Bélgica había sido la creadora y suministradora de temas y tipos iconográficos teresianos -rol que se explica en la expansión carmelitana en el centro de Europa y también por la propia tradición de grabado belga- a partir de la Beatificación, Roma, centro de la cristiandad, comenzó a proporcionar novedades iconográficas bien argumentadas. Éste fue el inicio de un proceso que culminó a mediados del siglo XVII, cuando Roma se erigió en protagonista de la imagen teresiana.

3.1. EL PRIMER GRABADO CONMEMORATIVO



Fig. 105. *Beata Virgo Theresia de Iesu*. Francisco Villamena. 1614. Cabinet des Estampes, Bibliothèque National. París (Francia).

Con el título *Beata Virgo Theresia De Iesu Fratrum Carmelitarum Discalceatorum Monialiumq. Fundatrix* se editó el primer grabado conmemorativo importante de la beatificación de Teresa de Jesús (fig. 105). Fue realizado por Francisco Villamena en Roma y, según la inscripción, vio la luz el primer día de mayo de 1614, es decir, tan solo seis días después del Breve de Beatificación de Teresa de Jesús. Este grabado estaba dedicado a Dña. Lucrecia Catinari, Condesa de Castro y Duquesa de Taurisano. Contaba con un privilegio de edición de 15 años concedido por la Santa Sede.

Además de la temprana fecha en que se editó, es un grabado interesante por otros dos motivos: en primer lugar, formalmente proviene de la imagen que se custodia en el Convento de Beaune y que perteneció a Ana de San Bartolomé; en segundo lugar es relevante desde el punto de vista iconográfico, pues reúne diferentes facetas y elementos de la iconografía teresiana del momento proponiendo una suerte de síntesis.



Figs. 106-108. Detalles de *Beata Virgo Theresia de Iesu*. Francisco Villamena. 1614. Cabinet des Estampes, Bibliothèque National. París (Francia).

La escena se sitúa en una angosta celda conventual. En primer plano, se destaca la figura de Teresa como escritora, por supuesto actuando bajo la inspiración del Espíritu Santo. Sobre el escritorio se encuentran varios libros, un tintero y una pluma, además de un reloj de arena y un cráneo, referencias al paso del tiempo que aparecen vinculados a la imagen de Teresa por primera vez. Hay además un cilicio que alude a las mortificaciones corporales. Junto al escritorio se hace referencia a las labores de hilo señaladas en las *Constituciones*, que en este caso se encuentra mucho más desarrollada y detallada, pues a las representaciones anteriores del huso se añade una cesta con paños y tijeras (fig. 106). Hay también una referencia a las labores domésticas por medio de una escoba, siguiendo el consejo teresiano “cuando la obediencia os trajere empleadas

en cosas exteriores, entended que, si es en la cocina, entre los pucheros anda el Señor, ayudándoos en lo interior y en lo exterior”⁷²⁹.

Hay una referencia a la descalcez de la orden en las sandalias, único calzado permitido y que los distinguía, abandonadas junto al lecho (fig. 107). En la pared hay un cuadro con una imagen del *Ecce Homo*, que recrea el episodio de la segunda o definitiva conversión de la beata Teresa. Debajo del cuadro, hay una pequeña pila de agua bendita, que la carmelita utilizaba ante las tentaciones. En la pared se observa un crucifijo con algunos de los instrumentos de la Pasión de Cristo: azotes, lanzas, corona de espinas, paño de Verónica, martillo, esponja y tenazas (fig. 109). Es importante recordar que Teresa veneraba a Cristo en la Cruz y le ofrecía sus padecimientos con aquella máxima que se estaba difundiendo velozmente: *aut pati, aut mori*. Por último, se observa una alacena con más libros y un manto colgado y una puerta entreabierta. Por ella se asoma una religiosa que contempla a Teresa de Jesús y es testigo de cada una de sus extraordinarias facetas, dando veracidad a un proceso de beatificación apenas culminado.

Todo hace pensar que, al tratarse el primer grabado que presenta a Teresa tras la beatificación, tuvo cierta repercusión. Presentamos simplemente tres ejemplos: una pintura que lo copia sin apenas modificaciones (fig. 110), un grabado que reproduce parcialmente la obra de Villamena y la mejora formalmente (fig. 112) y una estampa ya del siglo XX que copia un lienzo que se encuentra en el Convento de San José de Toledo (fig. 113).



Fig. 110. *Teresa de Jesús escritora*. Convento de Santa Ana. Génova (Italia).



Fig. 111. *Teresa de Jesús escritora*. Biblioteca Nacional, Madrid (España).

⁷²⁹ *Fundaciones* 5, 8. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 690.



Fig. 112. *Santa Teresa redactando las Moradas en presencia de María de Jesús*. Convento de San José. Toledo (España).

3.2. UN AUTORIZADO GRABADO DE LUCA CIAMBERLANO



Fig. 114. *Vita et miracula Beatae Virginis Teresiae*. Luca Ciamberlano. 1614. Colección particular.

Con motivo de la beatificación de Teresa de Jesús, en el año 1614 se estampó en Roma un influyente y, sobre todo, autorizado grabado (fig. 114). Tal como indican las inscripciones, fue realizado por iniciativa de los carmelitas descalzos del Convento de Santa Maria della Scala de Roma y estaba dedicado al Papa Pablo V, cuyo escudo campea en la parte superior del grabado.

El grabador a quien se comisionó el encargo fue Luca Ciamberlano, autor de al menos un centenar de planchas, bien originales bien reproducciones de obras de diferentes maestros italianos, llegando a conformar un estilo a la manera de Agostino Carracci. Nacido hacia 1580 en Urbino, su trabajo se desarrolló en Roma desde 1599 hasta su muerte en 1641⁷³⁰. Fue el autor de importantes grabados de los nuevos beatos y santos, como aquel realizado con motivo de la beatificación de Isidro Labrador (fig. 115) el 14 de junio de 1629 -similar al grabado que nos ocupa en intención, pues muestra los milagros del nuevo beato- o los de Pedro de Alcántara (fig. 116) de los años 1618 y 1620, que determinaron su caracterización definitiva⁷³¹. Según el estudioso Tomás Álvarez, parecer que compartimos, fray Juan de Jesús María - Definidor de la Orden y Postulador de la Causa de Beatificación de Teresa de Jesús, como comentamos anteriormente, y autor de la hagiografía *Compendium Vitae B. V. Teresiae a Iesu*, de 1609- proporcionaría al artista tanto los textos latinos como los temas que debían ser representados antes de su fallecimiento en mayo de 1615⁷³².



Fig. 115. *Stampa per la beatificazione di Isidoro di Madrid*. Luca Ciamberlano. 1619. Biblioteca Apostolica Vaticana. Estado de la Ciudad del Vaticano.



Fig. 116. *San Pedro de Alcántara*. Luca Ciamberlano. 1620. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

⁷³⁰ BÉNÉZIT, E., *ob. cit.*, vol. 3, p. 636.

⁷³¹ ANDRÉS ORDAX, S., *Arte e iconografía de San Pedro de Alcántara*, Ávila, Diputación Provincial de Ávila-Institución Gran Duque de Alba, 2002, pp. 68-71.

⁷³² ÁLVAREZ, T., "Santa Teresa en dos grabados históricos", en *Monte Carmelo*, nº 114, p. 40.

Es un grabado de grandes dimensiones, 76 x 49 cm., estampado a partir de dos planchas de cobre. Éstas se conservan en el Convento de Santa Maria della Scala, al igual que la plancha con que se ilustró *Compendium Vitae B. V. Teresiae a Iesu*, y fueron utilizadas para la reestampación de la obra en el año 2000 bajo el mecenazgo de Dña. Ana de Barys⁷³³.

Se estructura como un retablo de formas ya barrocas, que consta de un banco en cuya parte central se encuentra una larga inscripción, un cuerpo central enmarcado por dos columnas de orden compuesto y coronado por un fantástico remate con la inscripción *Vita et miracula Beatae Virginis Teresiae fratrum carmelitarum discipulorum monialiumq. fundatricis* y que además alberga el escudo papal. En el interior de esta estructura, se encuentra una imagen principal dedicada a presentar a la nueva beata y 17 escenas menores que muestran diferentes hechos excepcionales de la vida de Teresa de Jesús y también otros ocurridos tras su muerte.



Fig. 117. *Vita et miracula Beatae Virginis Teresiae* (detalle de la imagen central). Luca Ciamberlano. 1614. Colección particular.

La imagen central presenta a Santa Teresa en una celda casi desnuda, orando ante el crucifijo (fig. 117). Sobre la sencilla mesa donde éste se encuentra, también descansan dos libros y un tintero, instrumentos que destacan su faceta como escritora, y un reloj de arena que alude al paso del tiempo. En una balda de la mesa, se encuentra el huso de una rueca y un cestillo utilizados en las labores de las carmelitas. Trece de las diecisiete escenas de menor tamaño se encuentran distribuidas por el banco, los fustes de las columnas, el entablamento y los remates del mismo, enmarcadas en formas cuadrangulares, hexagonales y ovales, algunas en un pronunciado escorzo que complica su lectura. Las cuatro restantes, de un sencillo marco rectangular, son ajenas al ensamblaje del retablo, están sostenidas por ángeles y siguen una temática diferente. Todas tienen su correspondiente inscripción latina, que explica el tema.

⁷³³ *Id.*, p. 41.

La lectura de las imágenes debe comenzar en el banco, en concreto en la imagen que se encuentra junto a la derecha de la inscripción (nuestra izquierda) y continúa en sentido horario. Esa primera escena representa la huida de Teresa y su hermano Rodrigo en busca del martirio. A continuación, en el plinto de la columna, observamos el ingreso de Teresa en el Monasterio de la Encarnación de Ávila. Sobre esta imagen, recorriendo el fuste de la columna en el sentido indicado, hay tres escenas dedicadas respectivamente a la mortificación de la carmelita, la *Transverberación* (fig. 118), que copia pero simplifica la imagen que ilustraba el libro de fray Juan de Jesús María, y Teresa en éxtasis antes de recibir la Eucaristía. En la zona superior del retablo -debajo de una cartela con la inscripción *Vita et miracula Beatae Virginis Teresiae, Fratrum Carmelitarum Discalceatorum monialiumq fundatricis*- se representan varios milagros que aparecen recogidos en los Procesos de Beatificación y primeras hagiografías: multiplicación de la harina en un convento, curación de Gonzalito Ovalle y curación de una monja con fiebre y erisipela. En el fuste de la columna de nuestra derecha aparece la iluminación del camino por ángeles cuando Teresa se perdió camino de Salamanca (fig. 119), el tránsito de la beata y el almendro que floreció tras su muerte. Ya en el plinto de la columna, observamos una escena dedicada a la sanción milagrosa de un niño tullido. Finaliza el ciclo la imagen del cuerpo incorrupto de Teresa de Jesús, con una inscripción que hace referencia a la fragancia y líquido milagroso que desprendía.



Figs. 118-120. *Vita et miracula Beatae Virginis Teresiae* (detalle de la *Transverberación*, *Ángeles iluminando a Teresa de Jesús* y *Aparición a un sacerdote*). Luca Ciamberlano. 1614. Colección particular.

Los marcos exteriores sostenidos por ángeles muestran, sin embargo, escenas dedicadas a un sacerdote, entre las que destaca la aparición de Teresa de Jesús (fig. 120).

Consideramos que podrían aludir a fray Juan de Jesús María, como devoto de la madre Teresa y principal impulsor de su beatificación.

Desde el punto de vista de las fuentes gráficas, algunos temas se presentan como una versión simplificada de sus correspondientes imágenes en *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* de Adriaen Collaert y Cornelis Galle. En concreto, los temas de la huida infantil, el ingreso en la Encarnación, las mortificaciones, *Arrobo ante la Eucaristía*, la sanación de Gonzalito Ovalle y el que presenta a los ángeles guiando a Teresa. Recordemos que en aquel año de 1615, *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* era única representación de muchos de los temas teresianos.

Las escenas no hacen más que presentar aquellos hechos asombrosos, narrados en las tempranas hagiografías teresianas y en las declaraciones recogidas para la causa de beatificación, que se dieron por probados al ser proclamada beata. Además, al ser patrocinado por la orden reformada por Teresa, es decir, con un criterio de calidad, y sobre todo con el permiso de la Santa Sede, esta obra es una suerte de grabado oficial de la beatificación de Teresa. Este compendio gráfico de los hechos extraordinarios se complementa y toma todo su sentido en la larga inscripción del banco del retablo, que desgana los títulos y virtudes de la nueva beata: restauradora de la Orden del Carmelo, fundadora generosa de conventos tanto masculinos como femeninos, virgen, caritativa con los demás, desprecio por las cosas humanas, de paciencia “memorable”, mística, taumaturga.

Un último texto en la parte inferior de grabado dedica a Paulo V el grabado como agradecimiento al hecho de haber llevado a cabo la beatificación de la insigne carmelita:

B. Virgo Teresia, ornatior per te P. Beatiss: prodit in publicum, aucta titulo Beatae. Ergo effigiem Virginis quam maiore dignam ueneratione tuo munere fecisti, tibi consecramus auctori. Ipsam quam non optamus modo tibi sed credimus tutelarem precamur enixe ut te decretis ac decernendis honoribus optime de se meritum perpetuis beneficiis cumulet.

3.3. EL GRABADO DEL CARDENAL SCIPIONE BORGHESE

Vinculado a la obra anterior, existe un grabado de tema particular dedicado al Cardenal Scipione Borghese, sobrino del Papa Pablo V. Esta estampa también fue realizada en Roma en el año 1614 (fig. 121).

La escena se desarrolla en un oratorio con un reclinatorio en primer plano y una hornacina en el muro del fondo. Teresa de Jesús se arrodilla ante una imagen de Cristo Resucitado que porta la cruz y señala el cielo, abierto en una gloria.

La inscripción indica:

Quis exprimat quam blandus, ac suavis Diuinus Amor. En sponsus electus ex millibus sponsam TERESIAM sic alloquitur: / CAELUM NISI CREASSEM, OB TE SOLAM CREASSEM / Quid ni pro sola Caelum fecisset, si pro sola sanguinem fudisset.



Fig. 121. *Por ti sola lo crearía.* Luca Ciambarlano (atribución). 1615. Colección particular.

Este grabado presenta por primera vez, y lo más importante antes de la canonización, una visión muy poco conocida ya que no se refleja ni en los escritos de Teresa de Jesús ni en el de su hagiógrafo más conocido, Francisco de Ribera, sino en la obra de fray Diego de Yepes, de 1606, dedicada al papa Pablo V⁷³⁴. Fray Diego de Yepes refiere que Cristo dijo estas palabras a Teresa de Ávila: “si no hubiera criado el Cielo, para ti sola lo

⁷³⁴ YEPES, D. de, *ob. cit.*, l. I, c. XIX, p. 144.

criaría”⁷³⁵. Este tema tuvo además escasa fortuna, seguramente por la dificultad que entraña su comprensión.

Aunque el grabado no está firmado, planteamos una atribución a Luca Ciamberlano, autor del gran grabado de la beatificación. Nuestra propuesta se sustenta en los siguientes argumentos: en primer lugar el enorme parecido formal que guardan los dos grabados y que se hace particularmente evidente en el rostro de la nueva beata (figs. 122 y 123). En segundo lugar la proximidad temporal y geográfica, pues fueron realizados en 1614 y 1615 y ambos en la ciudad de Roma. Además hay una vinculación entre los personajes a quienes se dedican: al papa Pablo V y a su sobrino el Cardenal Scipione Borghese. Por último cabría señalar una autoría intelectual similar, que bien podría concretarse en la persona de fray Juan de Jesús María, que conocía muy bien los temas de la vida y los milagros reflejados en el grabado de la beatificación y que en este grabado manifiesta conocer un tema verdaderamente singular.



Fig. 122. *Vita et miracula Beatae Virginis Teresiae*. Luca Ciamberlano. 1614.

Fig. 123. *Por ti sola lo crearía* (detalle). Luca Ciambarlano (atribución). 1615.

El interés del grabado no acaba aquí: conocemos un grabado muy similar realizado en Bruselas algo más tarde que pone manifiesto la facilidad con que se trasmitían los temas y tipos a través de la estampa. Se trata de una estampa de Hieronymus y Anton Wierix (fig. 124). Compositivamente es idéntica a la realizada en Roma, sin embargo estilísticamente se corresponde con las características de los hermanos Wierix, que además eliminan toda idealización del rostro de Teresa de Jesús e incluyen rasgos de la *vera effigies*. La prudencia romana se rompe en la estampa de los Wierix colocando la

⁷³⁵ *Ibid.*

figura de Dios Padre y dos ángeles en la simple insinuación de una gloria del grabado romano.

Vemos claro que el grabado atribuido a Ciamberlano precede al grabado de los Wierix por la dificultad del tema, que tenía que estar ligada a un intelectual de la Orden, y porque el grabado romano no tenía privilegio de edición. A diferencia de este, el de los Wierix tenía privilegio, luego el romano podía ser copiado, pero el flamenco no.



Fig. 124. *Por ti sola lo crearía*. Hieronymus Wierix y Antonie Wieix. Después de 1615. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).

3.4. TERESA, VIÑA DEL CARMELO

Es interesante por su temática el grabado frontispicio de *Vita B. Matris Teresiae de Iesu Carmelitarum Excalceatorum et Excalceatarum Fundatricis* (fig. 125), una traducción al latín de la hagiografía del P. Francisco Ribera realizada por Matías Martínez. El libro fue estampado en Colonia en el año 1620.



Fig. 125. *Portada frontispicio. Vita B. Matris Teresiae de Iesu Carmelitarum Excalceatorum et Excalceatarum Fundatricis. 1620.*

El desconocido grabador copió la estructura del grabado de la portada de la edición parisina de 1607 de la obra del P. Francisco de Ribera, obra de Karel von Mallery. También las alegorías de la paz espiritual y el silencio siguen fielmente el diseño y de igual modo están acompañadas de los Salmos 118 y 64. Sin embargo, lo que nos resulta más importante es la novedad que introduce el coronamiento de la estructura: Teresa, en la parte superior, mira al cielo con los brazos extendidos. Sobre ella vuela el Espíritu Santo. Del pecho de Teresa brotan dos ramas de viña, una con la rama masculina de los carmelitas, otra con la femenina. Se trataba de destacar y difundir gráficamente la imagen de Teresa de Jesús como reformadora de la Orden del Carmelo. Es una adaptación del tema de la *Viña del Carmelo* o la *Vid del Carmelo*, una exaltación de la fecundidad de la Orden y el valor de sus frutos, que tiene también un significado genealógico⁷³⁶.

⁷³⁶ JEAN DE LA CROIX, “Une Vigne del Carmel du debut du XVIe siècle”, *Ephemerides Carmeliticae*, nº XV (1964), p. 311.

3.5. EL CAMINO HACIA LA CANONIZACIÓN: LOS GRABADOS DE ANTON WIERIX

Como hemos observado en los grabados precedentes, la beatificación de Teresa de Jesús trajo consigo un gran número de novedades iconográficas, tanto en temas nunca antes tratados como en matices no permitidos anteriormente. Y es que en los años comprendidos entre 1614 y 1622, al arte que celebraba la beatificación de la carmelita abulense se unía una nueva vía: el arte que preparaba la canonización de Teresa de Jesús. Uno de los artistas flamencos que aportó más novedades este sentido fue Anton II Wierix, que realizó entre esos años diferentes grabados que, aunque individuales, son homogéneos en morfología y estilo.



Fig. 126. *S. Virgo et Mater Teresia*. Anton Wierix. Entre 1622 y 1625. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).

Anton II Wierix vivió entre 1596 y 1624⁷³⁷, fue maestro grabador desde 1622⁷³⁸. Era hijo de Anton⁷³⁹, el hermano menor de Jehan y Hieronymus. La historiografía lo ha denominado “Anton II” para diferenciarlo de su padre e hijo homónimos. Como su padre, probablemente se formó con Hieronymus⁷⁴⁰ y también tuvo una dedicación precoz al arte del grabado. Realizó varios grabados sobre Teresa de Jesús, entre ellos algún retrato (fig. 126), aunque nos centraremos en los tres más novedosos, que fueron muy conocidos a través de diversas reestampaciones y copias y cuya presencia se rastrea en Europa y algunos lugares de América. Fueron realizados entre 1614 y 1622, uno de ellos con seguridad antes de la canonización y los otros dos, en los que ya se introduce la inicial *S.* de *Santa*, en los momentos previos a la

⁷³⁷ DELEN, A. J. J., *ob. cit.*, t. II, 2º parte, p. 108.

⁷³⁸ MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bruselas, 1983, t. I, p. XIV.

⁷³⁹ Nacido en Amberes entre 1555 y 1559, falleció en el mismo lugar en 1604.

⁷⁴⁰ HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Ámsterdam 2007, t. 69, p. XI.

canonización o poco después de ésta. Por este motivo, este conjunto de obras sirve de nexo entre el tema de la beatificación y el tema de la canonización.

3.5.1. *Transverberación*

Este grabado (fig. 127) fue realizado tras la beatificación de Teresa de Jesús, aunque poco después seguramente el mismo Anton modificó la plancha matiz: sustituyó la *B.* de *Beata* por la *S.* de *Santa* y oscureció el hábito para adecuarlo a la indumentaria carmelitana (fig. 128).



Fig. 127. *Transverberación*. Anton Wierix. Entre 1614 y 1622. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).

Fig. 128. *Transverberación*. Anton Wierix. Ca. 1622. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).

En principio se trata de una representación de Transverberación que toma como modelo la escena reflejada en *Vita. B. Virginis Teresiae a Iesu*: Teresa, que se encuentra arrodillada y con los brazos extendidos, recibe en el pecho la flecha de un ángel mientras otro la sostiene. En el cielo también se abre una gloria, aunque en este caso se aprecia a Dios Padre en vez de a Cristo. Pero interesan realmente dos detalles: la inscripción y el hecho de que desde el cielo pequeños ángeles viertan una lluvia de flores sobre Teresa. La inscripción escogida para acompañar a la imagen recoge un verso del Cantar de los Cantares: “confortadme con flores / con manzanas reanimadme,

/ que enferma estoy de amor”⁷⁴¹. Se trata de los versos que la carmelita comenta en el séptimo y último capítulo de su obrita *Meditaciones sobre los Cantares*⁷⁴², que comienza así: “¿Cómo, esposa santa, mátaos la suavidad? Porque -según he sabido- algunas veces parece que es tan excesiva, que deshace el alma de manera que no parece ya que la hay para vivir, y pedís flores”⁷⁴³. Luego continúa:

“y ¡cuán dichosa muerte sería a manos de este amor!; sino que algunas veces dale Su Majestad luz de que es bien que viva, y ella ve no lo podrá su natural flaco sufrir, si mucho dura aquel bien, y pídele otro bien para salir de aquel tan grandísimo, y ansí dice: sostenedme con flores”⁷⁴⁴.

La persona que encargó esta obra a Anton Wierix conocía sin duda este pequeño libro, que fue impreso por primera vez en Bruselas en 1611 y con el que por tanto había una cercanía geográfica y temporal. El comitente no sólo conocía el episodio de la *Transverberación* sino que comprendía su significado y fue capaz de vincularlo con las reflexiones y sensaciones descritas por Santa Teresa a propósito de tres versos del Cantar de los Cantares. Se trataba del dolor y a la vez suavidad que le provocaba el Amor Divino: “éste [el dardo] me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarlo me parecía las llevaba consigo y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios”⁷⁴⁵. Con este grabado Anton Wierix introdujo un nuevo concepto: Teresa es herida por el Amor Divino, aspecto que él mismo desarrollaría en el grabado que estudiamos en el siguiente epígrafe.

Este conocimiento de ambos textos y la capacidad para relacionarlos, nos hace pensar en que este grabado pudo ser comisionado por el P. Jerónimo Gracián, aunque con anterioridad a su muerte en septiembre de 1614⁷⁴⁶, o la M. Ana de Jesús. En aquellos años ambos se encontraban en Bélgica y, como hemos explicado, se esforzaron en difundir los escritos y la imagen de Teresa de Jesús. Precisamente de ellos fue la primera edición de *Conceptos del Amor de Dios*, en la que reutilizaron un grabado de Santa Gertrudis de Helfta que tratamos en el segundo capítulo de esta tesis.

⁷⁴¹ *Cantar de los Cantares* 2, 5. *Biblia...*, p. 914.

⁷⁴² Como hemos mencionado anteriormente, Jerónimo Gracián de la Madre de Dios lo llamó *Conceptos del Amor de Dios*.

⁷⁴³ *Meditaciones sobre los Cantares* 7, 1. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 464.

⁷⁴⁴ *Meditaciones sobre los Cantares* 7, 2. *Id.*, p. 465.

⁷⁴⁵ *Vida* 29, 13. *Id.*, pp. 157-158.

⁷⁴⁶ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Peregrinación de Anastasio...*, p. 639.



Fig. 129.
Transverberación.
 Nicolaes Lauwers. Ca.
 1620. Cabinet des
 Estampes. Bruselas
 (Bélgica).

Fig. 130.
Transverberación. Ioan
 Baptista Barbé. Década
 de 1620. Cabinet des
 Estampes. Bruselas
 (Bélgica).

Esta estampa fue copiada muy pronto: el grabador antuerpiense Nicolaes Lauwers la copió antes de que Wierix oscureciera el hábito de Teresa (fig. 129). Poco después fue reinterpretada por Ioan Baptista Barbé, que incluso copió la inscripción, aunque introdujo alguna variante: de la llaga del pecho de Cristo, en el Cielo y con la cruz, mana un chorro de sangre (fig. 130). Barbé se formó con Philips Galle⁷⁴⁷ y emparentó con los Wierix al casarse con Christina, hija de Hieronymus. En estos años, el matrimonio recibió el derecho de continuar imprimiendo las planchas Hieronymus⁷⁴⁸. A mediados del XVII, en Francia el grabado fue interpretada por Montcornet (fig. 131) y también por Tavernier, con la inscripción en latín y otra inscripción en francés que alude a una “flecha de Amor” (fig. 132). Esta estampa de Anton Wierix llegó incluso al otro lado del Atlántico: Wilson menciona un lienzo de la primera mitad del siglo XVII realizado por un desconocido pintor autóctono que simplifica esta imagen pero mantiene las flores, ya en el suelo. Esta pintura se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán⁷⁴⁹.

⁷⁴⁷ BÉNÉZIT, E., *ob. cit.*, vol. I, p. 725.

⁷⁴⁸ Hollstein's dutch & flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700. *The Wierix Family. Guide to the catalogue*, *ob. cit.*, p. XXXV.

⁷⁴⁹ WILSON, C. C., "Saint Teresa of Avila's Martyrdom: images of her Transverberation in mexican colonial painting", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, año/vol. XXI, número 74-75, Universidad Nacional Autónoma de México Distrito Federal, México, 1999, p. 222.



Fig. 131.
Transverberación.
Baltasar
Montcornet.
Mediados del
siglo XVII.

Fig. 132.
Transverberación.
Melchior
Tavernier.
Mediados del
siglo XVII.

3.5.2. *Transverberación* con el Niño Jesús

Hacia 1622, Anton grabó una imagen muy diferente a la anterior desde el punto de vista formal pero de significado análogo, aunque más profundo. En este grabado es el Niño Jesús quien lanza desde su arco las flechas que infligirán la herida en el costado de Santa Teresa (fig. 133). Según Chorpenning, es un ejemplo de la tendencia contrarreformista a identificar a Cristo con el dios griego Eros, cuyo atributo eran el arco y las flechas, convertidas aquí en símbolo del Amor Divino⁷⁵⁰. Está acompañado por la Virgen, que se dispone a entregarle otra flecha, y San José, que posa las manos sobre los hombros del Niño para apuntar el arco hacia Teresa, lo que debe entenderse como un premio al empeño de la santa de difundir y aumentar la devoción josefina. Precisamente la inscripción *Quid parentes tala datis / In amantem incitatis / Vitae Sagittarium? / Querit a hoc necis fortem / Imo putat esse mortem/ Dum negat interitum*, hace referencia al papel de la Virgen y San José, quienes Teresa dan armas al “arquero de la vida”. Además, refleja esa cercanía a la muerte experimentada por Teresa en sus éxtasis y provocada por el amor Divino, plasmada en textos como las *Quintas Moradas de Castillo Interior*:

⁷⁵⁰ CHORPENNING, J. F., *Just Man, Husband of Mary, Guardian of Christ: an anthology of readings from Jerónimo Gracián's Summary of the Excellencies of Saint Joseph (1597)*, Philadelphia, 1993, pp. 35-36.

“hasta el amar, si lo hace, no entiende cómo, ni que es lo que ama, ni qué querrá; en fin, como quien de todo punto ha muerto al mundo para vivir más en Dios, que así es una muerte sabrosa, un arrancamiento del alma de todas las operaciones que puede tener, estando en el cuerpo; deleitosa...”⁷⁵¹



Fig. 133. *Transverberación*. Anton Wierix. Ca. 1622. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).

Se podría decir, por tanto, que continúa el significado del grabado anterior pero con un matiz diferente: si en el primer grabado Teresa era herida por el Amor Divino, en éste es mártir de ese Amor. En la Bula de Canonización con la que iniciamos en siguiente capítulo se indica que “entre las virtudes de Teresa, fue la principal el amor de Dios” y, lo que es más importante, “habiendo muerto, se apareció a cierta religiosa y le dijo y manifestó, que no por fuerza de enfermedad había ella pasado de esta presente vida, sino de un incendio intolerable del divino amor”⁷⁵². Completan este sentido, sendos ángeles que portan la palma del martirio y la corona de flores reservada a los santos. La vinculación de Teresa con el martirio arranca con el conocido episodio de la huida de la casa de sus padres y ella misma lo manifestaría en sus escritos en muchas ocasiones, relacionándolo con la vida conventual: “determinaos, hermanas, que venís a morir por Cristo”⁷⁵³ o con los arrobos místicos, como hemos señalado. En la semblanza que se hizo de ella en la ceremonia de canonización se dijo: “hubiera logrado la palma de mártir, si el soberano Esposo, enamorado del sacrificio de su virginal pecho, no la hubiera reservado, para que sin derramar su roja sangre, restituyese sus antiguos verdores al Carmelo”⁷⁵⁴.

A la conocida como Trinidad terrenal se unen la figura de Dios Padre y el Espíritu Santo para completar con el Niño la Trinidad celeste.

⁷⁵¹ *Moradas* 5, 1. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 509.

⁷⁵² SILVERIO DE SANTA TERESA (Ed.), *Obras de Santa Teresa...*, t. II, p. 421.

⁷⁵³ *Camino de perfección* 10, 5, p. 278.

⁷⁵⁴ *Id.*, p. 433.

El tema tuvo cierto éxito. A ejemplos cercanos en el tiempo y el espacio, como un grabado muy sumario de C. Galle (fig. 134), se unen otras representaciones de esta variante de la Transverberación en el arte mexicano⁷⁵⁵ y peruano, como el lienzo atribuido a Marcos Zapata (fig. 135)⁷⁵⁶. Moreno Cuadro proporcionó un buen número de ejemplos de la misma: un pequeño lienzo de Francisco Rizi que se encuentra en una colección particular y varias pinturas en los monasterios carmelitas de Antequera (Málaga), Plasencia (Cáceres) y Mancera de Abajo (Salamanca)⁷⁵⁷.



Fig. 134. *Transverberación*. C. Galle. Después de 1622.



Fig. 135. *Transverberación*. Marcos Zapata. Ca. 1750. Colección privada.

3.5.3. Cristo entrega a Teresa una cruz con piedras preciosas

El tercero de los grabados de Anton Wierix que nos gustaría destacar (fig. 136) como ejemplo del recorrido de un tema en el proceso de configuración iconográfica. Se trata de una representación del tema *Cristo entrega a Teresa una cruz con piedras preciosas* pero con una serie de matices.

Teresa se encuentra en su celda, en la que observa un escritorio con un libro y una pluma. Sobre un estante se encuentran algunas de sus obras: *Vida*, *Castillo interior*, *Fundaciones*, *Camino de Perfección* y las *Constituciones*. Como en el grabado anterior también hay una representación doble de la Trinidad: en la celda se encuentran San

⁷⁵⁵ Cit. WILSON, C. C., "Saint Teresa of Avila's Martyrdom: images of her Transverberation in mexican colonial painting", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, año/vol. XXI, número 74-75, Universidad Nacional Autónoma de México Distrito Federal, México, 1999, p. 222.

⁷⁵⁶ WILSON, C. C., "Attributed to Marcos Zapata (School of Cuzco, Peru). The Transverberation of St. Teresa of Ávila with the Holy Family", en CHORPENNING, J., *The Holy Family as prototype of the civilization of love*, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 1996, pp. 130 y 198-200.

⁷⁵⁷ MORENO CUADRO, F., "La serie de la Transverberación de Santa Teresa con las dos Trinidades derivada de Wierix. Acerca de una pintura de Francisco Rizi", *Goya*, nº431 (2012), pp. 312 y 319.

José, la Virgen y Cristo, mientras que en el plano celeste observamos a Dios Padre y al Espíritu Santo que forma de paloma.



Fig. 136. *Cristo entrega a Teresa una cruz con piedras preciosas*. Anton Wierix. Ca. 1622. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).

Son varios los datos interesantes. En primer lugar, Cristo entrega a Teresa una cruz con piedras preciosas⁷⁵⁸, María le presenta una corona de flores y José porta la vara florida como premio a su pureza, tal como indica la inscripción: *Sponsi crucem, Matris flores / Atque patris liliū / in Carmelo crux frondescet / per te semper et florescet / Puritatis premium*. En el segundo capítulo de esta Tesis, señalamos dos lienzos del círculo de Eugenio Cajés que mostraban al Niño, acompañado de José y María, entregando una cruz a la carmelita. Indicamos que se trataba de una incorrecta interpretación del texto teresiano. Anton Wierix representa a un Jesús adulto, lo que le aproxima más a las fuentes, aunque al vincularlo con José y María, complica su significado. Más aún, y este es el segundo aspecto a destacar, cuando se representa junto a ellos al Espíritu Santo en forma de paloma. De Él brotan grandes llamaradas, cuyas inscripciones indican que se trata de los siete dones del Espíritu Santo: sabiduría, inteligencia, consejo, fortaleza, ciencia, piedad y temor de Dios. Son los dones que recibiría Teresa en sus escritos y que de manera indirecta se reflejan desde prácticamente el inicio de la iconografía teresiana a través de la Paloma del Espíritu Santo.

4. CONCLUSIONES

Las fiestas celebradas en España con motivo de la beatificación de Teresa de Jesús en el año 1614, reunieron en un único espacio, abierto y común, un gran número de manifestaciones artísticas, muchas de carácter efímero. Aunque el ambiente se

⁷⁵⁸ Esta imagen representa un tema por sí mismo, ver la Segunda Parte de esta Tesis, dedicada al estudio de Tipos y Temas.

prestaba en cierta medida a la diversión y a la admiración de las invenciones de fuego o la riqueza de los altares, su verdadero éxito consistió en la capacidad de transmitir conceptos perdurables: la lucha contra el pecado, el castigo, la importancia de las virtudes y la victoria de la Iglesia Católica a través de la figura de una nueva beata.

Como en los años previos, las novedades iconográficas tuvieron su origen en el arte del grabado. Por primera vez se representó un número significativo de milagros obrados a través de Teresa de Jesús en vida o después de ella, se reflexionó y se profundizó en el significado de la *Transverberación* y se presentó a la carmelita como parte de la genealogía de la Orden del Monte Carmelo destacándose sus frutos. A esto hay que añadir, que buena parte de los nuevos temas estaban realizados bajo los auspicios de carmelitas de gran prestigio muy cercanos a la Santa Sede, como fray Juan de Jesús María.

La relación entre las manifestaciones artísticas de las fiestas y la temática de las estampas es más cercana de lo que *a priori* se percibe. La iglesia de madera que se construyó junto al Convento de las Carmelitas Descalzas de Valladolid “hízose tan firme y salió tan constante de todas su partes, y tan vistosa, como si hubiera de durar para siempre”⁷⁵⁹. Efectivamente una vez acabadas las fiestas se deshizo, por lo que el cronista reflexionaba “y así el azar que tuvo fue sólo el mirarse como cosa de prestado”⁷⁶⁰. Sin embargo estas obras efímeras -arquitecturas, carros triunfales, espectáculos pirotécnicos, exorno en torno a la imagen de Teresa- poseían un significado simbólico que lejos de desvanecerse perduró en la memoria y a través de textos e imágenes en soportes duraderos, como el grabado. Por ejemplo, en el grabado conmemorativo de Luca Ciamberlano, las escenas de la vida se disponen sobre el retablo como si fueran los jeroglíficos que se colgaron en el interior de las iglesias durante las fiestas de beatificación. Los sermones recogieron las tentaciones de Teresa y naturalmente su victoria sobre ellas: “...con una Cruz en la mano ahuyentando de sí muchos demonios que armados con diferentes instrumentos bélicos la venía a rendir y a vencer”⁷⁶¹, tal y como se había representado en los grabados de Collaert y Galle que se habían editado un año antes y con un concepto similar a los tratados en las batallas entre el Bien y el Pecado que tanto maravillaron a los habitantes de Barcelona, Mataró o Corella. Otro ejemplo podrían ser los jeroglíficos. Diego de San José describe uno así:

⁷⁵⁹ SAN JOSÉ, D. de, *ob. cit.*, Parte II, p. 98v.

⁷⁶⁰ *Ibid.*

⁷⁶¹ *Sermones predicados en la Beatificación...*, p. 99.

“pintóse nuestra santa Madre durmiendo en lo alto del Carmelo, y que de su costilla nacía un árbol muy hermoso que tenía por fruto Religiosos descalzos pintados en medios cuerpos”⁷⁶²- que refleja de manera muy clara la misma idea que ilustró la traducción de Matías Martínez de la obra del P. Ribera (fig. 137). Otro expresa una de las ideas que también expresó Anton Wierix: “pintóse la Santa Madre desmayada, entre unas rosas, y árboles con manzanas”⁷⁶³.



Fig. 137. *Portada frontispicio. Vita B. Matris Teresiae de Iesu Carmelitarum Excalceatorum et Excalceatarum Fundatricis. 1620.*

Por tanto, podemos hablar de integración de las artes bajo una misma óptica simbólica: los conceptos son idénticos a pesar de los canales expresivos que utiliza cada arte y a pesar de lo efímero de muchas de estas manifestaciones. Esos conceptos tratan de una Teresa escritora inspirada por el Espíritu Santo, que recibió gracias místicas y los dones del Espíritu Santo, que estaba a la altura de grandes fundadoras como Santa Clara de Asís y Santa Catalina de Siena y también que era un adalid de una Iglesia que luchaba contra el Mal y el Pecado, que siempre se erigía victoriosa ante ellos.

⁷⁶² DIEGO DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, Parte I, p. 72.

⁷⁶³ *Id.*, Parte I, p. 73.

ANEXO 1: BREVE DE BEATIFICACIÓN DE SANTA TERESA, DE 24 DE ABRIL DE 1614

Pablo Papa V para perpetua memoria.

Teniendo Nos en la tierra, aunque indigno, las veces del rey de la gloria eterna, que corona con diadema de la vida inmortal a sus fieles siervos, por el oficio pastoral que Nos está encomendado, pesa sobre nosotros la obligación de oír las peticiones de los fieles de Cristo, especialmente de los reyes católicos, de los príncipes y de las familias religiosas, cuando se ordenan al acrecentamiento del honor y de la veneración debidos a los siervos de Jesucristo, por lo cual de buena gana les hacemos gracia de acoger benignamente sus votos, según que vemos convenir saludablemente en el Señor. Ahora bien, en nombre de todos los amados hijos de la Orden de Carmelitas Descalzos de la Santísima Virgen María del Monte Carmelo se nos ha hecho relación de que la Fundadora de dicha Orden de Carmelitas Descalzos, Teresa de Jesús, de gloriosa memoria, fue adornada por Dios con tantas y tan eximias virtudes, gracias y milagros, que la devoción a su nombre y su memoria florece en el pueblo cristiano; razón por la cual, no solamente la dicha Orden, sino también Nuestro querido hijo Felipe, rey católico de las Españas, y casi todos los Arzobispos, Obispos, Príncipes, Corporaciones, Universidades y súbditos de los reinos españoles han elevado a Nosotros repetidas veces humildes súplicas, pidiéndonos que, mientras la Iglesia concede a Teresa los honores de la canonización, los cuales, atendidos sus grandes merecimientos esperan no ha de tardar mucho en otorgárselos, todos y cada uno de los religiosos de la dicha Orden puedan celebrar el sacrosanto sacrificio de la misa y rezar el oficio de dicha Teresa como de virgen bienaventurada. Así pues, Nos, examinada con detención esta causa, por medio de nuestros venerables hermanos los Cardenales de la santa Iglesia Romana, deputedos para los sacros Ritos, a quienes encomendamos sus estudio, y oído su consejo favorable a estas peticiones, concedemos que en adelante se pueda celebrar en todos los monasterios e iglesias de la dicha Orden de Carmelitas Descalzos y por todos los religiosos de ambos sexos el oficio y la misa de la bienaventurada Teresa como de virgen, el día de su glorioso tránsito, esto es, el día 5 del mes de Octubre, y que en la villa de Alba, diócesis de Salamanca, en el monasterio y en la (p. 414) iglesia en que se guarda el cuerpo de la bienaventurada Teresa, puedan todos los sacerdotes, tanto seculares como regulares, rezar y celebrar el oficio y la misa, respectivamente, en honor de la dicha Beata Teresa, según la rúbricas del Breviario y del Misal romanos. Gracia

que, en virtud de Nuestra autoridad apostólica y por las presentes Letras, concedemos a perpetuidad, sin que obsten las Constituciones y Ordenaciones apostólicas, ni cosa alguna en contrario. Queremos también que a los traslados de las presentes Letras, aunque sean impresos, firmados por mano de algún notario público, y sellados con el sello de cualquier persona constituida en dignidad eclesiástica o por el Procurador General de dicha Orden, se los dé la misma fe y el mismo valor, en juicio y fuera de él, que se daría a nuestras letras, si se mostraran y exhibieran. Dado en Roma, junto a San Pedro, y con el anillo del Pescador, el día 24 de Abril de 1614, año nono de nuestro Pontificado⁷⁶⁴.

⁷⁶⁴ SILVERIO DE SANTA TERESA (Ed.), *Obras de Santa Teresa...*, pp. 413-414.

ANEXO 2: RELACIONES Y LIBROS DE FIESTAS CONSULTADOS

DALMAU, J., *Relación de la solemnidad con que han celebrado en la ciudad de Barcelona las fiestas a la Beatificación de la Madre Teresa de Iesus*, Barcelona, Sebastián Matevad, 1615.

DIEGO DE SAN JOSÉ, *Compendio de las Solenes Fiestas que en toda España se hicieron en la beatificación de N. M. S. Teresa de Jesús*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615.

DÍEZ DE AUX, L., *Retrato de las fiestas que a la beatificación de (...) Santa Teresa de Jesús (...) hizo la ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Juan de la Naja y Quartaner, 1615.

MANRIQUE DE LUXÁN, F., *Relación de las fiestas de la ciudad de Salamanca en la beatificación de la S. Madre Teresa de Iesus, Reformadora de la Orden de N. Señora del Carmen*, Salamanca, Diego Cossío, 1615.

PÁEZ DE VALENZUELA, J., *Relación de las fiestas que en Córdoba se celebraron en la beatificación de Santa Teresa de Jesús*, Córdoba, Vda. de A. Barrera, 1615.

RÍOS HEVIA, M. de los, *Fiestas que hizo la insigne ciudad de Valladolid, con Poesías y Sermones, en la Beatificación de la Santa Madre Teresa de Jesús*, Valladolid, Imprenta de Francisco Abarca Angulo, 1615.

Sermones predicados en la Beatificación de la B. M. Santa Teresa Iesus, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615.



CAPÍTULO IV:
 LA CANONIZACIÓN DE TERESA DE JESÚS Y SUS
 CONSECUENCIAS PARA EL ARTE

CAPÍTULO IV: LA CANONIZACIÓN DE TERESA DE JESÚS Y SUS CONSECUENCIAS PARA EL ARTE

1. INTRODUCCIÓN. LA BULA DE CANONIZACIÓN

El 12 de marzo de 1622, en una solemne ceremonia celebrada en la Basílica de San Pedro del Vaticano, el Papa Gregorio XV proclamó santos a Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri. A excepción de San Isidro, los nuevos santos habían vivido en el siglo anterior y habían desempeñado un importante papel en la causa de la Contrarreforma, constituyéndose en un ejemplo de la difusión de sus valores⁷⁶⁵ y particularmente en el fomento evangélico, que Gregorio XV quiso impulsar durante su pontificado, plan en el que se enmarca la institución de la congregación *De Propaganda Fide* también aquel año de 1622⁷⁶⁶. El caso de Isidro Labrador era muy diferente: desde 1212 había sido venerado por los madrileños pero su culto no había recibido una sanción oficial, lo que en el siglo XVI comenzó a suponer un problema para las autoridades eclesiásticas⁷⁶⁷ y para la monarquía, sobre todo tras el definitivo traslado de la Corte a Madrid: no se podía permitir que no estuviese debidamente reconocida la santidad del que era considerado patrón de la capital del reino⁷⁶⁸.

En el caso de Teresa de Jesús, la Bula de Canonización comenzaba señalando que era una mujer de “nuestros tiempos y días”⁷⁶⁹, es decir, que representaba un modelo de santidad propio del momento concretado en virtudes como la humildad, perpetua virginidad, fortaleza de ánimo y sobre todo heroicidad, aspecto apreciable en fragmentos como éste:

“formó en su ánimo ejércitos y escuadrones valerosos, para que pelearan con gran denuedo, fortaleza y animo por la casa de Dios (...) Para que pudieses vencer una obra

⁷⁶⁵ BRUNO, M., “Da Gallonio a Cistellini, le biografie di San Filippo”, en VV. AA., *Messer Filippo Neri, santo. L’apostolo di Roma*, Roma, Edizioni De Luca, 1995, p. 217.

⁷⁶⁶ GARCÍA CUETO, D., *Seicento boloñés y Siglo de Oro Español*, Madrid, Centro de Estudios Hispánicos, 2006, p. 91.

⁷⁶⁷ PUÑAL, T., y SÁNCHEZ, J. M., *San Isidro en Madrid. Un trabajador universal*, Madrid, Ediciones La Librería, 2000, p. 99.

⁷⁶⁸ MORENO CHINARRO, F., *San Isidro Labrador*, Madrid, F. Moreno, 1982, p. 103.

⁷⁶⁹ SILVERIO DE SANTA TERESA (Ed.), *Obras de Santa Teresa de Jesús*, Burgos, El Monte Carmelo, 1915, t. II, p. 419.

tan ardua, grande y excelente, largamente y en algo grado la fecundó y llenó de espíritu de sabiduría, entendimiento y tesoros de su divina gracia⁷⁷⁰”.

La canonización suponía “que se le haya de reverenciar, venerar y adorar como a escogida de Dios” de una manera universal, así como esperar de Teresa “intercesiones, sufragios y súplicas⁷⁷¹”. También ordenaban que “en honra y veneración suya se construyan aras, edifiquen templos, capillas y altares” y se señalaba como día de la fiesta el 5 de octubre⁷⁷². La Bula también explicaba las facetas de escritora iluminada por el Espíritu Santo o insigne reformadora, y describía de manera muy gráfica experiencias místicas como la *Transverberación* o los *Desposorios espirituales*.

Las consecuencias para el arte de la canonización y el modo en que ésta se argumentó en la Bula fueron fundamentalmente tres: más representaciones, de mayor calidad y exaltación de su vida como ejemplo de santidad barroco. En primer lugar, el aumento de la devoción significó un aumento lógico de las representaciones teresianas, aunque ya estaban bastante extendidas. En segundo lugar el reconocimiento a la santidad fue un salto de calidad y los hechos extraordinarios de Teresa fueron representados por algunos de los mejores pintores y escultores, rasgo que se mantendría durante varias décadas. En tercer lugar, esas facetas representadas de manera prudente a la espera de la sanción oficial, se enriquecieron según el modelo de santidad barroco que mencionábamos en las líneas precedentes: Teresa no sólo buscó el martirio en su infancia sino que fue una verdadero mártir del amor divino, se presenta como defensora de otros santos y órdenes religiosas y como defensora de la Virgen, se ligó su vida a la importancia de los sacramentos -especialmente Penitencia y Eucaristía- y por supuesto se exaltó su faceta mística y las visiones. En este capítulo trataremos las obras de arte más destacadas del año 1622 hasta la década de 1640.

2. LA CANONIZACIÓN

2.1. CEREMONIA

⁷⁷⁰ *Ibid.*

⁷⁷¹ *Id.*, p. 420.

⁷⁷² *Id.*, p. 429.

En la Biblioteca Nacional de España se conservan varias relaciones que narran de modo sintético la solemne ceremonia que tuvo lugar en la Basílica de San Pedro del Vaticano el 12 de marzo de 1622, en la que fueron canonizados Teresa de Jesús, Isidro Labrador, Ignacio de Loyola, Francisco Javier y Felipe Neri.

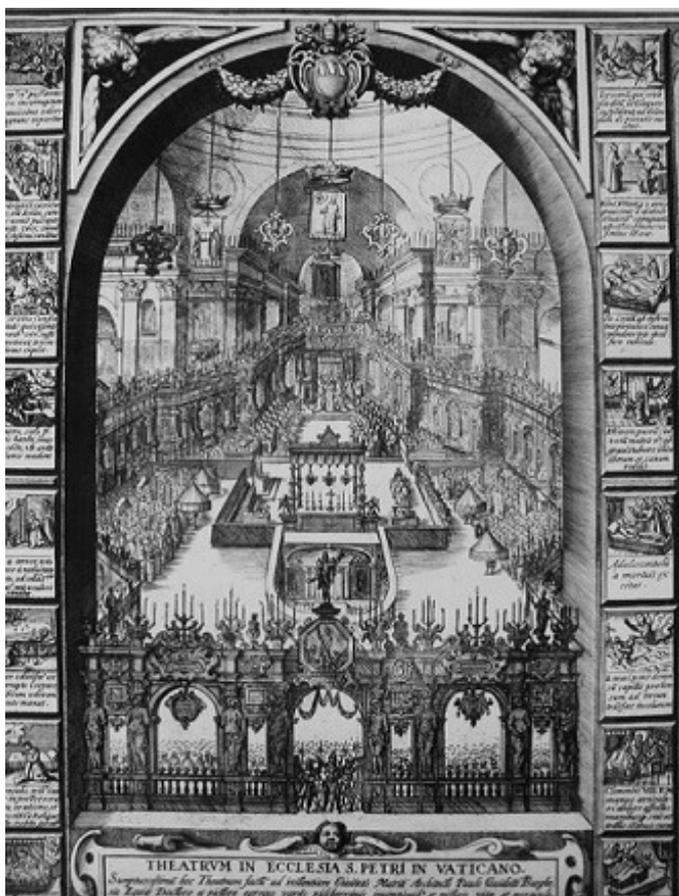


Fig. 138. *La Basílica de San Pedro del Vaticano en la canonización de Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri (detalle)*. Mattheo Greuter. 1622.

Las crónicas refieren en primer lugar la procesión de “todo el Clero Romano, seglar y regular, Abades, Obispos, Arzobispos, Patriarcas, Cardenales”⁷⁷³. Encabezaban el cortejo, bajo un dosel⁷⁷⁴, los guiones de los cinco beatos en el orden en que iban a ser canonizados: primero Isidro, a continuación Ignacio de Loyola y Francisco Javier, después Teresa y por último Felipe Neri⁷⁷⁵. Los guiones eran “lleuados de las personas a quien más tocaba”⁷⁷⁶, en el caso de Ignacio de Loyola y Francisco Javier, la relación -de procedencia jesuítica- indica que lo portaban el General de la Compañía de Jesús y sus cuatro asistentes⁷⁷⁷. Tras ellos, sobre una silla de mano, iba Gregorio XV, seguido de obispos, más de 50 arzobispos y todos los cardenales que se encontraban en Roma. Todos ellos portaban hachas encendidas⁷⁷⁸.

⁷⁷³ *Breve relación de las ceremonias hechas en la canonización de los Santos Isidoro Labrador, Ignacio de Loyola, Francisco Xauier, Teresa de Jesús y Felipe Neri*, Madrid, Imprenta de Luis Sánchez, 1622, s. p.

⁷⁷⁴ *Breve relación de las ceremonias hechas en la canonización...*, s. p.

⁷⁷⁵ *Relación de lo que se hizo en Roma a la Canonización de los Santos Isidro de Madrid, Ignacio de Loyola, Francisco Xavier, Teresa de IESVS y Filipe Neri. Canonizados por N. muy S. P. Gregorio XV en 12 de Março de 1622 años*, s. l., s. n., 1622, s. p.

⁷⁷⁶ *Relación de lo que se hizo en Roma...*, s. p.

⁷⁷⁷ *Id.*, s. p.

⁷⁷⁸ *Id.*, s. p.

Uno de los cronistas señala que “la Iglesia de San Pedro estaua muy bien colgada, y en medio de ella un teatro muy sumptuoso en que estaua el Trono de Su Santidad”⁷⁷⁹. Afortunadamente, de esta estructura efímera se han conservado dibujos preparatorios, contratos⁷⁸⁰, descripciones y fue representado (fig. 138) junto con las imágenes de los canonizados en un interesantísimo grabado de Mattheo Greuter que estudiaremos en las próximas páginas.

Cuando la comitiva llegó al altar, se hizo “la acostumbrada ceremonia de la obediencia por los Señores Cardenales y Prelados”⁷⁸¹ al Papa, es decir, besaron sus pies⁷⁸². El Cardenal Ludovico Ludovisi, sobrino del Papa,

“le hizo un requerimiento: que Canonizasse a los Santos, al qual respondió el Secretario en nombre del Papa, que haría oración sobre ello como luego la hizo Su Santidad, y todos los demás”⁷⁸³.

El Cardenal Ludovisi hizo de nuevo la petición de canonización de los beatos, volvió a recibir la respuesta del Secretario del Papa y de nuevo éste oró arrodillado ante el altar⁷⁸⁴. Se cantaron las letanías y se hizo por tercera vez la petición exponiendo “los merecimientos de todos los cinco Santos”⁷⁸⁵: Isidro, “así por el culto que le tributan los reyes, como por el amparo que él mismo ofrece a las provincias”; Ignacio de Loyola, “instituidor de la Compañía, que armada de virtud y letras, introdujera en los gentiles el Nombre de Jesús, y desbaratara, sin sentir, las malvadas máquinas de los herejes”; el jesuita Francisco Javier, que alumbró “con luces evangélicas las oscuridades del Oriente”; Teresa, reformadora de la Orden de Santa María del Monte Carmelo, que “tuvo familiares coloquios con la Sabiduría eterna, y descubrió los secretos divinos”; finalmente Felipe Neri, iniciador de la Congregación del Oratorio, con un “corazón tan defendido de Dios y de sus ángeles”⁷⁸⁶. Tras esto, la respuesta del Secretario, que pronunció “la sentencia declarando Santos al Beato Isidoro, al Beato Ignacio, al Beato

⁷⁷⁹ *Id.*, s. p.

⁷⁸⁰ El mejor y más completo estudio sobre este tema es ANSELMÍ, A., “Roma celebra la monarchia spagnola: il teatro per la canonizzazione di Isidro Agricola, Ignazio de Loyola, Francesco Saverio, Teresa di Gesù e Filippo Neri (1622)”, en COLOMER, J. L., *Arte y diplomacia de la monarquía española en el siglo XVII*, Madrid, 2003, pp. 231-246.

⁷⁸¹ *Breve relación de las ceremonias hechas en la canonización...*, s. p.

⁷⁸² *Relación de lo que se hizo en Roma...*, s. p.

⁷⁸³ *Id.*, s. p.

⁷⁸⁴ *Id.*, s. p.

⁷⁸⁵ *Id.*, s. p.

⁷⁸⁶ SILVERIO DE SANTA TERESA (Ed.), *Obras de Santa Teresa...*, t. II, pp. 432-433.

Francisco Xavier, a la Beata Teresa y al Beato Felipe Neri”. Sólo entonces comenzó la celebración de la solemne misa y cuando en ella se nombró a los cinco nuevos santos

“haziendo señal, dispararon muchas bombardas, que estauan fuera de la Iglesia en la plaça; a las cuales respondió el castillo de San Ángel, disparado toda la artillería, que es mucha y muy gruesa”⁷⁸⁷.

En el ofertorio, los representantes de las órdenes a las que pertenecían los nuevos santos y los representantes de San Isidro, llevaron al altar por cada uno de los santos

“dos pipoticos de vino dorados, dos panes plateados y tres canastillos cubiertos con una red de oro, y plata, en el uno dos palomas blancas, en otro dos tórtolas, y en el tercero muchos pajarillos”⁷⁸⁸.

Cuando acabó la Misa, Gregorio XV bendijo al pueblo y le concedió indulgencia plenaria.

Al día siguiente de la canonización, el domingo 13 de marzo, tuvo lugar la procesión para llevar los estandartes de los santos a sus iglesias. El cortejo partió de San Pedro del Vaticano tras el rezo de las Vísperas y la Oración de los santos. En él concurrieron “todas las Religiones y Cofradías” e iban músicos del seminario de la Compañía de Jesús “y las trompetas el senado Romano respondiendo a coros”⁷⁸⁹. Primero se depositó el estandarte de San Felipe Neri en Santa Maria in Vallicella, llamada Chiesa Nuova⁷⁹⁰, por ser la más próxima a San Pedro, a continuación se llevó el estandarte de San Isidro a la iglesia de Santiago de los Españoles, después el de los Santos Ignacio y Francisco Javier al Gesù y finalmente el guión de Santa Teresa a la iglesia del convento de Santa Maria della Scala, en Trastevere.

2.2. EL GRABADO DE MATTHEO GREUTER

El grabado oficial de la canonización múltiple realizado por Mattheo Greuter fue estampado en Roma en el mismo 1622 (fig. 139). Según señala la inscripción a pie de

⁷⁸⁷ *Relación de lo que se hizo en Roma...*, s. p.

⁷⁸⁸ *Id.*, s. p.

⁷⁸⁹ *Id.*, s. p.

⁷⁹⁰ *Breve relación de las ceremonias hechas en la canonización...*, s. p.

estampa, contaba con permiso papal y por supuesto también con privilegio de impresión. Cuando este privilegio expiró, se realizaron diferentes reestampaciones en las que se omitió el nombre del autor de la plancha y los datos de edición originales. Mide 51,7 x 36,3 cm. Tiene una estructura tripartita: en la parte central se encuentra una representación de la basílica de San Pedro del Vaticano durante la ceremonia de canonización, mientras que en los laterales se encuentran las representaciones de los nuevos santos con una serie de pequeñas escenas en las que se plasman los hechos extraordinarios obrados por medio de ellos. Tras una pequeña aproximación al autor de la plancha, estudiaremos en primer lugar las características de la arquitectura efímera que refleja el grabado, y en segundo lugar, la iconografía de los santos.

2.2.1. El grabador

Mattheo Greuter nació hacia 1566 en Estrasburgo, donde estuvo activo hasta el año 1594 y dejó grabados realizados a partir de las obras de maestros como Durero⁷⁹¹. Posteriormente trabajó en Lyon y Avignon⁷⁹² y desde 1604 en Roma, donde permanecería hasta su muerte en 1638⁷⁹³. Baglione señaló que en la ciudad italiana *acquistossi honore, e particolarmente in cose piccole di Santi e diuozione*⁷⁹⁴. Efectivamente, la mayor parte de su producción conocida o atribuida, está dedicada a la representación de santos y personajes sagrados. Esta especialización seguramente sería uno de los motivos por los que recibió el encargo de realizar el grabado de la canonización. Otras dos razones pudieron ser, siempre según Baglione, que en este tipo de obras era *assai spiritoso*, que debemos entender como “ingenioso”, y *con molta sua lode prestamente l'opere concludeua*⁷⁹⁵. Y sin duda la rapidez era importante en una obra de estas características, que debía dar a conocer un hecho contemporáneo de relevancia religiosa y política.

Otra de las razones por las que quizá se le comisionó este grabado, pudo ser que anteriormente ya había realizado grabados sobre, al menos, tres de los nuevos santos: una imagen de Felipe Neri mirando hacia el cielo con las manos unidas en oración, que

⁷⁹¹ Hollstein's *German engravings, etchings and woodcuts*, Ámsterdam, A. L. van Genot & Co. B. V., 1993, vol. XII, p. 108.

⁷⁹² BASAN, F., *Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes*, vol. 1, París, s. n., 1767, p. 234.

⁷⁹³ BAGLIONE, G., *Le vite de' pittori, scultori et architetti: dal pontificato di Gregorio XIII, del 1572, in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma, Stamperia di Andrea Fei, 1642, p. 398.

⁷⁹⁴ *Ibid.*

⁷⁹⁵ *Ibid.*

data de 1606 y se conserva en la Biblioteca Vallicelliana de Roma; una *vera effigies* de Ignacio de Loyola de 1610 y un retrato de medio cuerpo de Francisco Javier⁷⁹⁶, que seguramente data de fechas próximas a la canonización.

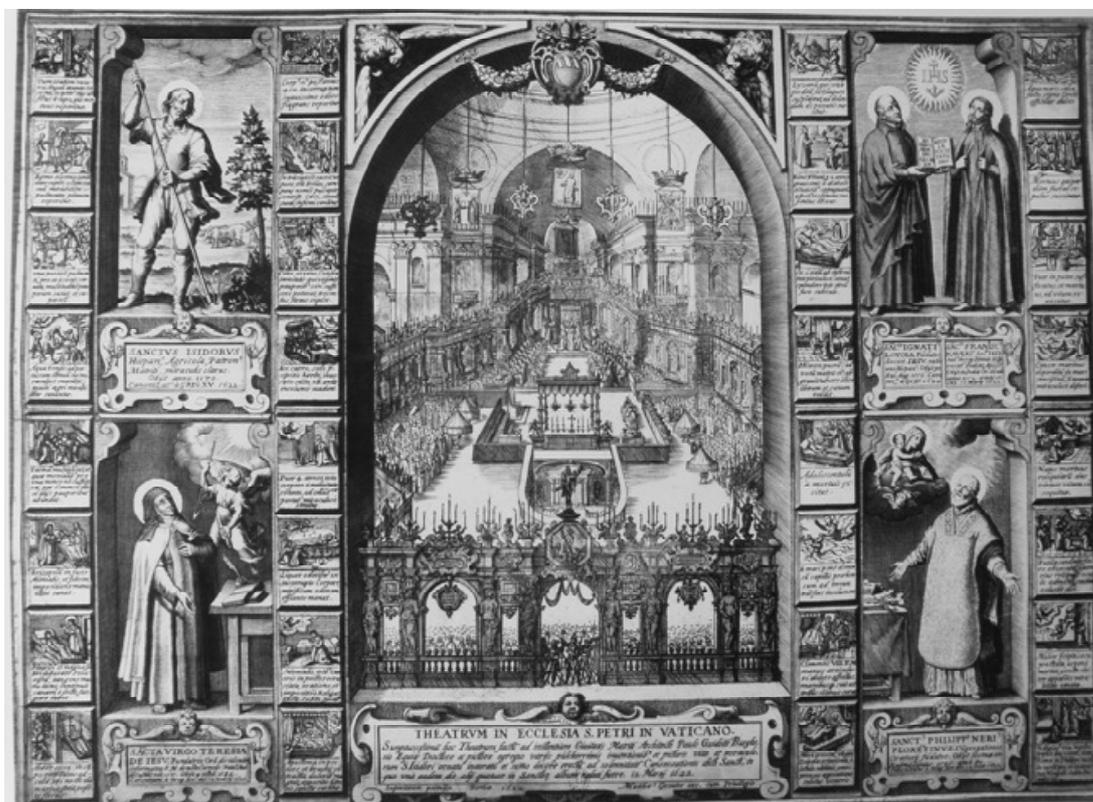


Fig. 139. La Basílica de San Pedro del Vaticano en la canonización de Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri. Mattheo Greuter. 1622.

2.2.2. El teatro

Uno de los cronistas de la ceremonia del 12 de marzo de 1622 señaló que “la Iglesia de San Pedro estaua muy bien colgada, y en medio de ella un teatro muy sumptuoso en que estaua el Trono de Su Santidad”⁷⁹⁷. Aunque se trataba de una arquitectura efímera, afortunadamente se han conservado dibujos preparatorios, descripciones y contratos que complementan la información aportada por este grabado. El cartucho central del grabado ofrece valiosos datos del teatro: fue realizado a instancias de la ciudad de Madrid por el pintor, escultor y arquitecto lucano Paolo Guidotti, conocido como “il Cavalier Borghese”, que se encargó del diseño tanto de la

⁷⁹⁶ Hollstein's *German engravings...*, vol. XII, pp. 119-120.

⁷⁹⁷ *Relación de lo que se hizo en Roma...*, s. p.

estructura y su decoración, como de la pintura de escenas con la vida y milagros de San Isidro Labrador.

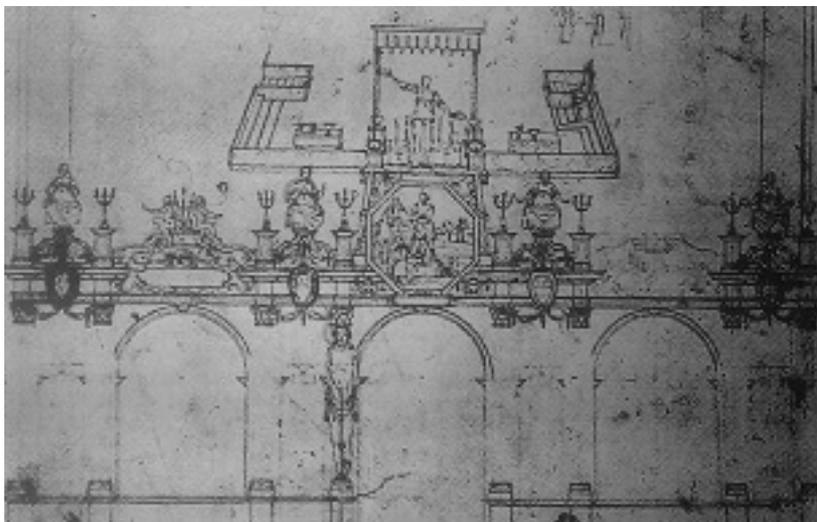


Fig. 140. Dibujo preparatorio del teatro de la canonización de 12 de marzo de 1622. Paolo Guidotti. 1621. Museo de la Albertina (Viena).

Anselmi publicó diferentes documentos -fechados entre agosto y noviembre de 1621- relativos a este teatro en los que consta la contratación de Vincenzo de Rossi para la realización de la labor de carpintería, Francesco Antonio di Nicolini para las labores de talla, Luca Antonio para la decoración con piezas realizadas con la técnica de cartapesta, con Francesco Baldini para la pintura de la estructura, que debía imitar materiales duraderos como la piedra, y otros artistas para diferentes detalles⁷⁹⁸. Las pinturas sobre San Isidro sólo fueron realizadas en parte por Guidotti, puesto que consta que se contrató a Lactancio Nicoli para la realización de siete óleos y a Antonio Jacardi para la realización de otros seis. Es un aspecto lógico teniendo en cuenta que la totalidad del teatro y su ornamentación se realizaron en apenas ocho meses.

En el grabado se observa una compleja estructura que recorre y cierra un espacio muy amplio. Sabemos que se fue realizada en madera, que fue pintada de blanco de modo que imitase piedra, y decorada con detalles dorados⁷⁹⁹, como *candelieri*, y un gran número de *putti*. Estaba articulada por arcos, columnas, pilastras y hornacinas que alojaban esculturas y pinturas sobre la vida de Isidro Labrador. Coronando la estructura había figuras de cartapesta, material similar al papelón, que representaban las virtudes del santo madrileño. En las pilastras y arcos campeaban las enseñas papales, Felipe IV y Diego de Barrionuevo⁸⁰⁰, que había gestionado eficazmente la canonización de San

⁷⁹⁸ ANSELMI, A., *ob. cit.*, pp. 231-246.

⁷⁹⁹ GIGLI, G., *Diario romano, 1608-1670, a cura di G. Ricciotti*, Roma, 1958, p. 36.

⁸⁰⁰ ANSELMI, A., *ob. cit.*, p. 226.

Isidro y los preparativos de la misma, incluido el encargo de este teatro. En las gradas se disponían, jerárquicamente, los diferentes prelados y en ellas también se observan los guiones que portaron en procesión a la iglesia los representantes de las órdenes a las que pertenecían los santos. Sobre el trono papal, se encontraba una imagen de Felipe III, curado de una enfermedad por intercesión de San Isidro⁸⁰¹. El mismo Guidotti realizó una pintura que representaba este teatro para Felipe IV, aunque por desgracia se ha perdido⁸⁰². Parece ser que el teatro fue muy apreciado por aquellos que tuvieron la oportunidad de contemplarlo⁸⁰³.

Como era habitual en las canonizaciones del siglo XVII, de la bóveda de la Basílica de San Pedro pendían unos estandartes con las imágenes de los nuevos santos con sus respectivos atributos⁸⁰⁴. Sobre cada uno de esos estandartes se encontraba una corona. Según apreciamos en el grabado, la disposición de las imágenes de los santos en la basílica era la siguiente: en el centro, al fondo, la imagen de Isidro Labrador, en el centro pero más adelantado Felipe Neri, a la izquierda los santos jesuitas y a la derecha Teresa.

Anselmi señala que Guidotti se inspiró en el teatro realizado con motivo de la canonización de Carlo Borromeo en 1610, obra de Girolamo Rainaldi, aunque el de Guidotti presentó una mayor articulación⁸⁰⁵. Ambos son importantes ejemplos de una serie de estructuras arquitectónicas efímeras realizadas en la Basílica de San Pedro del Vaticano que culminarían en 1625, cuando Gianlorenzo Bernini diseñó el aparato para la canonización de Isabel de Portugal el 22 de mayo, que según algunos estudiosos, fue una obra crucial desde los puntos de vista conceptual y formal por la combinación de color, luz y efectos escénicos⁸⁰⁶ así como el logro de una verdadera integración de las artes, que se apuntaba ya en el ejemplo que estudiamos.

Llama la atención el hecho de que en el teatro efímero sólo hubiera representaciones figurativas alusivas a Isidro Labrador, sus milagros y virtudes, cuando además de él se canonizó a cuatro santos cuya relevancia en el contexto contrarreformista era mayor y también su conocimiento en el contexto europeo. La razón tradicionalmente aceptada afirmaba que cuando se decidió la canonización de estos beatos del siglo XVI, el teatro

⁸⁰¹ PUÑAL, T., y SÁNCHEZ, J. M., *ob. cit.*, p. 82.

⁸⁰² ANSELMÍ, A., *ob. cit.*, p. 225.

⁸⁰³ GIGLI, G., *ob. cit.*, p. 36.

⁸⁰⁴ MÂLE, E., *ob. cit.*, p. 162.

⁸⁰⁵ ANSELMÍ, A., *ob. cit.*, p. 225.

⁸⁰⁶ WORSDALE, M., "Bernini inventore", en *Bernini in Vaticano*, Roma, De Luca Editore, 1981, p. 253.

dedicado a Isidro ya estaba terminado⁸⁰⁷. Sin embargo Anselmi, muy acertadamente en nuestra opinión, consideró que se trataba de un juego diplomático: España quería enviar un mensaje propagandístico y por ello se hacía cargo de esta fastuosa estructura en la que quería que sólo figurase su gloria y poderío. El único modo de conseguirlo era dedicarla enteramente a San Isidro, porque en la causa de canonización de los otros santos españoles habían intervenido otros reyes e instituciones europeos⁸⁰⁸.

El momento concreto que parece representar el grabado es la petición de canonización al Papa, realizado tres veces por el Cardenal Ludovisi y su abogado, Zambecario. Gregorio XV aparece sentado en la cátedra, acompañado de su secretario y su diácono, el Cardenal Esté⁸⁰⁹.

2.2.3. Los santos

Mattheo Greuter plasmó en el grabado la imagen de los nuevos santos representada en los estandartes, imagen que en algunos casos estaba basada en modelos de prestigio y en otros se constituyó en una suerte de imagen oficial del nuevo santo o la aprobación de un determinado hecho extraordinario de su vida. Fueron representados conforme al orden en que habían sido canonizados: Isidro Labrador, en la parte superior de nuestra izquierda, Ignacio de Loyola y Francisco Javier compartiendo espacio en la derecha; Teresa de Jesús en la parte inferior izquierda y Felipe Neri en la parte inferior derecha. Esto constituye un primer indicativo acerca del nivel de precisión y cuidado puesto en la elaboración del grabado. La imagen del santo con sus atributos está flanqueada por un total de ocho pequeñas escenas que representan hechos milagrosos obrados tanto en vida como tras el tránsito del santo. Como los dos santos jesuitas comparten espacio, corresponden cuatro milagros a cada uno. Son temas escogidos en el Vaticano, con inscripciones que aportan datos atentamente extraídos de los procesos de canonización y que se pueden estudiar a través de los propios procesos, las bulas y las hagiografías editadas poco antes o poco después de la canonización. A los pies de los santos se encuentran sus respectivos cartuchos con el nombre, en algunos el lugar de nacimiento, en todos ellos el lugar y año de fallecimiento y su condición de fundador,

⁸⁰⁷ BRUNO, M., *ob. cit.*, p. 217.

⁸⁰⁸ ANSELMÍ, A., *ob. cit.*, p. 229.

⁸⁰⁹ SILVERIO DE SANTA TERESA (Ed.), *Obras de Santa Teresa...*, t. II, pp. 432-433.

patrón o “difusor del Evangelio”. Finalizan con diferentes variantes de la inscripción *canonizatus -canonizata* en el caso de Teresa- *a Greg. XV 12 martii 1622*.

A. San Isidro Labrador

Isidro, agricultor madrileño de origen mozárabe, vivió entre 1080 o 1082 y 1170⁸¹⁰. En vida tuvo fama de hombre piadoso, que se acrecentó tras su muerte con la difusión de hechos prodigiosos obrados a través de él y con el hallazgo de su cuerpo incorrupto hacia 1210⁸¹¹. En el XVI las autoridades eclesiásticas no consideraban lícita la veneración como santo a una persona que no hubiera sido canonizada por el Papa, por lo que en 1584⁸¹² se inició un proceso que se aceleraría con el traslado definitivo de la Corte a Madrid, como ya mencionamos, y que culminaría con la beatificación de Isidro Labrador en 1619 y la canonización en 1622.

La fuente principal para la iconografía es un manuscrito del siglo XIII, escrito en latín, que se conserva en el Archivo Catedralicio de Madrid, cuyo autor principal fue redactado firma como “Juan Diácono”. Juan comenzó a escribir hacia 1230 y sólo la concluyó hacia 1275⁸¹³. Recoge tradiciones, testimonios, menciones a imágenes e himnos⁸¹⁴. En 1622, el dominico fray Jaime de Bleda escribió una hagiografía que recogía una traducción de la obra de Diácono con amplias disertaciones y citas de autoridades, complementada con una segunda parte de milagros que habían sido investigados para la canonización tomada de los propios procesos. Esta obra ha sido la mejor fuente para nuestro estudio. La bula de Isidro Labrador recoge también los hechos más relevantes, aunque desde el punto de vista iconográfico no tiene tanta relevancia debido a que su expedición se efectuó durante el pontificado de Benedicto XIII, en concreto el 4 de junio de 1724⁸¹⁵. Su retraso, según indica el texto, fue motivado por la muerte de Gregorio XV poco tiempo después de la canonización⁸¹⁶.

⁸¹⁰ CARMONA MUELA, J., *ob. cit.*, p. 214.

⁸¹¹ BLEDA, J., *Vida y milagros del glorioso San Isidro Labrador*, Madrid, Tomás Iunti, 1622, p. 223.

⁸¹² PUÑAL, T., y SÁNCHEZ, J. M., *ob. cit.*, p. 99.

⁸¹³ HERRERO LORENZO, M. P., *Los milagros de San Isidoro. Códice de Juan Diácono*, Madrid, 1988, p. 16.

⁸¹⁴ *Id.*, p. 23.

⁸¹⁵ MORENO CHINARRO, F., *ob. cit.*, p. 139.

⁸¹⁶ PUÑAL, T., y SÁNCHEZ, J. M., *ob. cit.*, p. 205.



Fig. 141. *La Basílica de San Pedro del Vaticano en la canonización de Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri (detalle)*. Mattheo Greuter. 1622.

Fig. 142. *Fig. Stampa per la beatificazione di Isidoro di Madrid*. Luca Ciamberlano. 1619. Biblioteca Apostólica Vaticana. Estado de la Ciudad del Vaticano.

La imagen principal de Isidro Labrador grabada por Greuter (fig. 141) representa al santo caracterizado como un hombre maduro, barbado, vestido con un amplio sayo y calzones hasta las rodillas. Porta una agujjada⁸¹⁷, que es uno de sus atributos habituales junto con el azadón y arado de mano⁸¹⁸. Del contacto de la agujjada con el suelo brota agua, lo que hace alusión a uno de los milagros que se explica en una de las escenas secundarias del grabado. Detrás de Isidro se observa a un ángel arando las tierras, ilustrando un conocido pasaje de la vida del labrador: cuando el dueño de las tierras Juan Vargas, se dirigió al lugar donde estaba Isidro, acusado injustamente de descuidar su labor por rezar, “vio en el mismo campo y labranza, a la una parte y otra de San Isidro, que andauan arando dos varones con bueyes blancos: quedó admirando no sabiendo como aquello fuesse (...) y así lo atribuyó a Dios”⁸¹⁹.

Referimos a continuación los milagros representados en orden descendente y comenzando por nuestra izquierda. En primer lugar, aparece la salvación del asno de Isidro: “estando San Isidoro rezando en la ermita de Santa María Magdalena (...) auiendo dexado fuera un jumento suyo, llegó un lobo hambriento para comerlo (...)”

⁸¹⁷ Instrumento que se utiliza para desprender la tierra que se adhiere al arado.

⁸¹⁸ PUÑAL, T., y SÁNCHEZ, J. M., *ob. cit.*, p. 158.

⁸¹⁹ BLEDA, J., *ob. cit.*, p. 198.

Acabada la oración fue a ver qué passaua y halló muerto el lobo y su jumento sin lesión”⁸²⁰. A continuación, un milagro explicado así por Bleda:

“llegó uno [mendigo] a su puerta un sábado, después de auer dado todo lo que auía en la olla. Rogó a su mujer, la sierva de Dios María de la Cabeza, que le diesse limosna, si algo auía sobrado en la olla. Ella con estar cierta que estaua vacía fue sin réplica a la cozina y la halló llena de comida”⁸²¹.

La tercera escena también tiene que ver con la caridad y multiplicación de los alimentos: un día de fiesta, Isidro se detuvo mucho tiempo en la iglesia y cuando llegó al convite de los cofrades acompañado de un gran número de pobres, ya sólo quedaba una vasija para él. “Dixo el santo confiadamente que sacassen lo que auía, que todos comerían. Fueron, hallaron la olla llena de comida para dar de comer a los pobres que entró S. Isidro y a otros muchos”⁸²². El siguiente tema representa el momento en que Juan Vargas pidió agua a San Isidro y éste no la tenía:

“Isidro fue allá con la agujada con que en su trabajo se se seruía arando (...) llegó al lugar que auía dicho a su amo y hirió la piedra, diziendo: Aquí auía agua, quando Dios quería. La fuente apareció luego y su amo bebió y con aquella agua milagrosa se refrigeró”⁸²³.

Éstos fueron los milagros más notables realizados en vida, mientras que los siguientes, representados al otro lado del santo, están plasmados algunos milagros obrados tras la muerte de Isidro. En primer lugar, Greuter grabó el examen del cuerpo incorrupto de Isidro por los delegados de la Santa Sede en 1613, 450 años después de su muerte⁸²⁴, como bien recuerda la inscripción. Debajo, un prodigio anterior en el tiempo, pero también relacionado con el cuerpo del santo: cuando en 1212 fue trasladado a la iglesia de San Andrés de Madrid,

“todas las campanas de aquella iglesia sin manos de hombres y sin artificio humano se tañeron por sí mismas, hasta que su cuerpo fue depositado en el sepulcro (...) unos

⁸²⁰ *Id.*, p. 202.

⁸²¹ *Id.*, p. 204.

⁸²² *Id.*, p. 206.

⁸²³ *Id.*, p. 293.

⁸²⁴ LÓPEZ, J. V., *Tercer centenario de la canonización de San Isidro Labrador, Patrón de Madrid*, Madrid, Imprenta del sucesor de Enrique Teodoro, 1921, p. 72.

pobres, contrechos, tullidos y ciegos que pedían limosna en el camino real (...) tocaron con él sus miembros baldados y priuados de salud y la cobraron milagrosamente”⁸²⁵.

A continuación se refiere un milagro muy similar a los obrados en vida por el santo labrador: el mayordomo de la Cofradía de San Isidro tenía que dar de comer a 16 pobres pero apenas tenía comida, entonces “experimentó una marauilla y fue que en la olla sobró un pedaço de carne, entraron dos seruidores más y les dieron de comer con aquel pedaço de carne”⁸²⁶. Por último, un milagro entonces bastante reciente: unos hombres, con sus mujeres e hijos fueron en un carro a la ermita de San Isidro. No pudieron frenar el carro y éste quedó en el borde de un despeñadero. “Viéndose en tan evidente peligro, començaron todos a clamar a S. Isidro e inuocar su fauor. Y al punto paró el carro, y estuuo firme en la orilla de aquel despeñadero y todos lo que yuan en él pudieron salir seguramente”⁸²⁷. Curiosamente, el texto de Bleda no indica que había 18 personas, dato que sin embargo recogen el grabado de Greuter y la Bula de Canonización⁸²⁸.

Sorprendentemente no aparece su milagro más conocido, el de la salvación de su hijo Juan, que había caído en un pozo⁸²⁹. El origen de la iconografía de temas como el de los ángeles arando las tierras, la comida al mendigo aunque la olla estuviera vacía y la multiplicación de las viandas en la comida de la hermandad a la que pertenecía el santo, fue la primitiva arca⁸³⁰ de san Isidro de finales del siglo XIII o principios del XIV⁸³¹, que contiene 16 temas, en dos franjas diferentes⁸³². En 1619 Luca Ciamberlano había representado la mayor parte de estos hechos extraordinarios en el grabado conmemorativo de la beatificación (fig. 142).

B. San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier

Ignacio de Loyola y Francisco Javier fueron representados por Mattheo Greuter en un mismo espacio tal y como aparecían en los guiones portados en la procesión de previa a la ceremonia de canonización y en los estandartes de la Basílica de San Pedro,

⁸²⁵ BLEDA, J., *ob. cit.*, pp. 238-239.

⁸²⁶ *Id.*, p. 339.

⁸²⁷ *Id.*, p. 168-169.

⁸²⁸ LÓPEZ, J. V., *ob. cit.*, p. 75-76.

⁸²⁹ CARMONA MUELA, J., *ob. cit.*, p. 214.

⁸³⁰ Cuando Isidro fue beatificado, introdujeron su cuerpo en un arca de plata regalada los miembros de la Cofradía de San Eloy de Madrid.

⁸³¹ DELGADO CEBRIÁN, F., “Reflexiones sobre las estampas de San Isidro”, en VV. AA., *San Isidro Labrador, patrono de la villa y corte*, Madrid, 1983, p. 239.

⁸³² PUÑAL, T., y SÁNCHEZ, J. M., *ob. cit.*, p. 154.

aunque también por razones compositivas (fig. 143). Ignacio de Loyola nació Azpeitia en 1491 y murió en Roma en 1556⁸³³, mientras que Francisco Javier nació en 1506 en el navarro castillo de Javier y falleció en la isla china de Sacián en 1552⁸³⁴, aunque en el grabado se afirma que el óbito tuvo lugar en una isla de India. Ambos tuvieron una vida extraordinaria, que en el caso de Ignacio dio como principal fruto la fundación de la Compañía de Jesús y en el de Francisco Javier supuso un importante intento de evangelización de algunas poblaciones del sur de India y las islas de Indonesia. Ignacio fue beatificado en 1609 y Francisco Javier en 1619.



Fig. 143. *La Basílica de San Pedro del Vaticano en la canonización de Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri (detalle)*. Mattheo Greuter. 1622.

Pedro de Ribadeneira escribió en 1572 la hagiografía oficial de Ignacio de Loyola - *Vida del Padre Ignacio de Loyola, fundador de la religión de la Compañía de Iesus*- encargada por Francisco de Borja. Ésta, junto con los procesos de canonización, fue la principal fuente para fijar su iconografía, que se complementó con *Historia Societatis Jesu* de Nicola Orlandini, publicada póstumamente en 1615. *Vida del Patriarca San Ignacio de Loyola*, de Juan Eusebio Nieremberg, recoge las tres fuentes mencionadas y con un matiz divulgador que se extiende en la descripción de los milagros, por lo que nos ha resultado muy útil. Una nueva edición de la obra de Nieremberg incluye una hagiografía de Francisco Javier, igualmente basada en Orlandini y en los procesos y Bula de canonización.

Mattheo Greuter representa a los dos jesuitas en pie, vestidos con sotana y capa, dirigiendo la mirada al anagrama de Jesús. El rostro de Ignacio, de frente alta y nariz aguileña, reviste los rasgos de su *vera effigies*, difundida a partir de su máscara mortuoria y muy bien conocida. Como fundador, porta un libro en el que se lee *Ad Maiorem Dei Gloriam y Regulae Societatis Iesu*, es decir, el lema y las Constituciones

⁸³³ CARMONA MUELA, *ob. cit.*, p. 190.

⁸³⁴ *Id.*, pp. 168-169.

de la Compañía, redactadas por él mismo⁸³⁵. Francisco Javier aparece como un hombre barbado más joven. Se aferra a la sotana a la altura del pecho, en alusión al pasaje de su vida en que sintiéndose lleno de gozo en Goa, preparando el viaje a Japón, con “los ojos leuantados al cielo por la grande abundancia y fuerça de las consolaciones diuinas, daua muchas voces a Dios diziendo *Basta ya, Señor mío, basta ya*”⁸³⁶.

En cuanto a las escenas de menor tamaño, se advierte una gran precisión en las inscripciones relativas a San Ignacio, ya que recogen los nombres propios de las personas objeto del milagro. Estos nombres aparecen en los procesos y en la Bula de Canonización. Se representa en primer lugar a Ignacio orando por un hombre que se había ahorcado en Barcelona: “en el mismo punto resucitó de repente a vista de todos, pidió un Confessor, y después de confessado con grande sentimiento de sus pecados tornó a espirar”⁸³⁷. A continuación la plasmación gráfica de cómo “Eleuterio Pontano había sido molestado del Demonio con terribles tentaciones, y sólo con su presencia y voz le libró San Ignacio de todas”⁸³⁸. Tras su muerte y en tercer lugar, Greuter grabó cómo sana Juan Lleida incluyendo dos elementos clave de la narración, la estancia llena de luz y la mujer de Lleida: “en despertando vio todo el aposento lleno de una claridad del Cielo, dando voces a su mujer, dixo, no veys cómo me ha sanado San Ignacio”⁸³⁹, según refiere la Bula de Canonización⁸⁴⁰. Para finalizar, el jesuita cura de una enfermedad al hijo de Jerónimo Onofre Etrusco⁸⁴¹ por petición de la esposa de éste: “le encomendó al Santo con mucho afecto, y a la mañana de su víspera halló a su hijo bueno, y sano”⁸⁴².

Varios temas habían representados previamente en dos series de estampas fundamentales para la iconografía ignaciana. La primera de ellas fue *Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris*, impresa en Roma en 1609. Estaba formada por 79 grabados de Jean Baptiste Barbé a partir de dibujos de Rubens en algunas

⁸³⁵ RIBADENEIRA, P., *Vida del Padre Ignacio de Loyola, fundador de la religión de la Compañía de Iesus*, Madrid, Pedro Madrigal, 1594, p. 122.

⁸³⁶ *Id.*, p. 230.

⁸³⁷ NIEREMBERG, J. E., *Vida del Patriarca San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1631, p. 35 v.

⁸³⁸ *Id.*, p. 37 v.

⁸³⁹ *Id.*, p. 98 v.

⁸⁴⁰ *SMI. D. N. D. Urbanis Diuina Providentiae Papae VIII*, Roma, 1626, p. 5.

⁸⁴¹ Nieremberg no menciona el nombre, pero sí la Bula de Canonización: *SMI. D. N. D. Urbanis Diuina Providentiae Papae VIII*, Roma, 1626, p. 5.

⁸⁴² NIEREMBERG, J. E., *Vida del Patriarca San Ignacio de Loyola...*, p. 96.

ocasiones⁸⁴³. Con motivo de la canonización, se reestampó y se incluyó un nuevo grabado que presenta precisamente la canonización (fig. 144). La segunda serie fue *Vita B. Patris Ignatii Loyolae*, que constaba de 15 estampas impresas en Amberes en 1610 (fig. 145) por encargo del mencionado Pedro de Ribadeneira, y realizadas a partir de pinturas de Juan de Mesa por Adriaen Collaert, Karel von Mallery; Cornelis Galle, Theodoor Galle y Jan Collaert II⁸⁴⁴. En ambas series se representaba la momentánea resurrección del hombre de Barcelona para poder confesarse, en la línea de importacia sacramental marcada por la Contrarreforma. También la expulsión de demonios merece una estampa en las dos vidas gráficas. Por último, la sanación de Juan Lleida figura en la serie antuerpiense.



Fig. 144. Canonización de San Ignacio de Loyola. *Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris*. Jean Baptiste Barbé. 1622.

Fig. 145. Milagros de Ignacio de Loyola. *Vita B. Patris Ignatii Loyolae*. 1610. Jan Collaert.

En el caso de San Francisco Javier, los hechos prodigiosos presentados en las pequeñas escenas laterales fueron obrados en vida. El primero de estos en narrado en los procesos de canonización como la conversión del agua del mar en agua dulce durante una travesía en la que “fallecieron muchos de los marineros de la dicha nave por falta de agua”⁸⁴⁵, milagro mencionado en la Bula⁸⁴⁶. La segunda escena había tenido lugar cuando estuvo predicando en Comorin “por ablandar sus coraçoones duros y obstinados,

⁸⁴³ RUBENS, P. P., y BARBÉ, J. B., *Vida de San Ignacio de Loyola en imágenes, estudio de Antonio Navas Gutiérrez*, Universidad de Granada, 1992, p. XLIV.

⁸⁴⁴ *The new Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700: the Collaert Dynasty IV*, Ámsterdam, Sound & Vision Publishers, 2005-2006, p. 176.

⁸⁴⁵ ITURRIAGA ELORZA, J., *ob. cit.*, p. 486.

⁸⁴⁶ *Id.*, p. 485.

quería que aquel muerto ya sepultado resucitase y los conuirtiese (...) hizo oración a Dios, y luego al instante el muerto por sí mismo se levantó”⁸⁴⁷. El siguiente milagro fue la devolución a la vida de un niño ahogado en un pozo tras la petición de su madre, “llorosa y muy afligida”⁸⁴⁸. Finalmente, el prodigio que explica que uno de los atributos de Francisco Javier sea el cangrejo: en una peligrosa tormenta marítima, el jesuita introdujo el crucifijo en el mar. El mar se calmó pero perdió el crucifijo. Un día después, caminando por la orilla del mar hacia Tamalo vieron “salir del mar un cangrejo y en él el crucifijo que lo traía apretado entre unas tenazuelas y levantado en alto”⁸⁴⁹. Todos estos hechos habían sido representados en unas pinturas expuestas en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Roma y fueron la fuente de la que seguramente fue la primera serie de grabados acerca de la vida de Francisco Javier tras su canonización, realizada por grabador belga Valérien Regnard⁸⁵⁰.

C. Santa Teresa de Jesús

Aunque la iconografía teresiana tenga sus mejores fuentes en los propios escritos de la carmelita y sus primeras hagiografías, en el caso del grabado de Mattheo Greuter, estas fuentes son sólo válidas para el estudio de la escena principal. Para las demás hemos de tomar los procesos y, fundamentalmente, la Bula de Canonización, ya que los milagros aparecen representados casi literalmente y siguiendo el mismo orden de la Bula.

La imagen central muestra una síntesis de las dos facetas más difundidas de la iconografía teresiana hasta el momento⁸⁵¹: escritora, caracterizada a partir de libro, pluma y tintero y mística, a través del tema de la Transverberación⁸⁵². Estas dos facetas, aparecen mencionadas en la Bula:

⁸⁴⁷ NIEREMBERG, J. E., *Honor del gran Patriarca S. Ignacio de Loyola, fundador de la compañía de Jesús, y la de su discípulo el apóstol de las indias, San Francisco Xavier*, Madrid, María de Quiñones, 1645, p. 198.

⁸⁴⁸ *Id.*, p. 197.

⁸⁴⁹ JUÁREZ, G., *Vida iconológica del Apóstol de las Indias San Francisco Javier. Edición de María Gabriela Torres Olleta*, Pamplona, Biblioteca Javeriana 2004, p. 51.

⁸⁵⁰ ITURRIAGA ELORZA, J., *ob. cit.*, pp. 472-473.

⁸⁵¹ PINILLA MARTÍN, M. J., “La ilustración de los escritos teresianos: grabados de las primeras ediciones”, *Boletín el Seminario de Estudios de Arte y Arqueología-Sección Arte*, nº LXXIV (2008), pp. 185-202.

⁸⁵² *Vida* 29, 13. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 157-158.

“[Dios] la llenó y fecundó de espíritu de inteligencia divina, para que no tan solamente en la Iglesia de Dios diera y dejara ejemplos y dechados de buenas obras, sino esparciera y la ilustrara con los rocíos de la celestial sabiduría, escribiendo tantos libros de mística Teología y otros llenos de mucha piedad”⁸⁵³.

Para la Transverberación: “Otras veces vio un ángel, que arrojando un dardo como de fuego, la pasaba y llegaba al corazón”⁸⁵⁴.



Fig. 146. *La Basílica de San Pedro del Vaticano en la canonización de Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri (detalle)*. Mattheo Greuter. 1622.

La primera de las escenas secundarias, cuya iconografía analizamos en la Parte II de esta Tesis, muestra la multiplicación de la harina en el Convento de Villanueva de la Jara, obrado “por los merecimientos, ruegos e intercesiones de esta santa virgen”⁸⁵⁵. La segunda escena muestra la curación de una monja, mencionada en la Bula como Ana de la Trinidad, enferma de fiebre y erisipela, que sanó cuando Santa Teresa la tocó⁸⁵⁶. A continuación, otra curación milagrosa también en el convento de Medina del Campo, en este caso de Alberta, la priora⁸⁵⁷. El cuarto prodigio es el florecimiento de un almendro seco en el momento que falleció Teresa⁸⁵⁸.

A la izquierda de la imagen aparecen cuatro hechos extraordinarios que tuvieron lugar tras la muerte de Teresa. El primero es la sanación del niño tullido⁸⁵⁹. A continuación se encuentra la incorruptibilidad del cuerpo, mencionado en innumerables ocasiones en los

⁸⁵³ SILVERIO DE SANTA TERESA (Ed.), *Obras de Santa Teresa...*, t. II, p. 423.

⁸⁵⁴ *Id.*, p. 421.

⁸⁵⁵ *Id.*, p. 423.

⁸⁵⁶ *Id.*, pp. 423-424.

⁸⁵⁷ *Id.*, p. 424.

⁸⁵⁸ *Ibid.*

⁸⁵⁹ *Id.*, p. 425.

procesos de canonización y también en la Bula⁸⁶⁰. Siguen la curación de Ana de San Miguel gracias a una reliquia⁸⁶¹ y del sacerdote Francisco Pérez⁸⁶².

Es muy interesante constatar que ninguno de estos hechos extraordinarios es habitual en la iconografía teresiana. Ni siquiera aparecen en las grandes series grabadas anteriores o posteriores a la canonización -comenzando con *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* de Adriaen Collaert y Cornelis Galle, de 1613⁸⁶³, y terminando con *Vita della Seraphica Vergine Teresa di Gesù* grabada por Westerhout en 1716⁸⁶⁴- en las que no deja de representar ningún acontecimiento importante relacionado con la Madre Teresa. Tan sólo se puede establecer una vinculación con un grabado de finalidad análoga, aquel realizado en 1614 por Luca Ciamberlano con motivo de la Beatificación de Teresa, que muestra cinco de estos temas: las sanaciones de Ana de la Trinidad, de la priora de Medina del Campo y del niño tullido; el florecimiento del almendro en el momento del tránsito y las suave fragancia que manaba de su cuerpo. Esto significa que las representaciones sobre Teresa de Jesús del grabado de Greuter no tuvieron prácticamente influencia en el conjunto de su iconografía.

D. San Felipe Neri

El P. Felipe Neri, que nació en Florencia en 1515 y falleció en Roma en 1595, fue el iniciador de un grupo de sacerdotes vinculados por el ejercicio de la caridad y la oración⁸⁶⁵, que luego tomaría el nombre de Congregación del Oratorio⁸⁶⁶. Fue muy querido en Roma, Clemente VIII inició el primer proceso para su canonización apenas dos meses después de muerte⁸⁶⁷ y Pablo V lo beatificó muy pronto, en 1615.

La primera hagiografía sobre Felipe Neri fue escrita en 1600 por Antonio Gallonio⁸⁶⁸ pero quizás es más interesante para el estudio de su imagen la obra *Vita di S. Filippo Neri fiorentino, fondatore della Congregazione dell'Oratorio*, de Pietro Giacomo Bacci.

⁸⁶⁰ *Id.*, p. 424.

⁸⁶¹ *Id.*, p. 425.

⁸⁶² *Id.*, pp. 425-426.

⁸⁶³ PINILLA, M. J., "Estampas de la vida de Santa Madre Teresa de Jesús", en *Iconografía teresiana. Estampas de la Vida de la Santa Madre Teresa de Jesús*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2012.

⁸⁶⁴ JUAN BOSCO DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 367-373.

⁸⁶⁵ ALBA, A., *San Felipe Neri en el arte español*, Madrid, Gráficas Ballesteros, 1996, p. 8.

⁸⁶⁶ CARMONA MUELA, J., *ob. cit.*, p. 135.

⁸⁶⁷ LANZA, L., "San Filippo e i Papi del suo tempo nei libri e nei documenti vallicelliani", en VV. AA., *Messer Filippo Neri...*, p. 159.

⁸⁶⁸ Se titula *Vita del Beato P. Filippo Neri Fiorentino fondatore della Congregazione del oratorio*. CISTELLINI, A., "Presenza di Filippo Neri fra carte, codici e libri", en *Id.*, p. 23.

Publicada en 1622, poco antes de la canonización, se recrea en las informaciones conocidas a partir de las declaraciones del proceso de canonización: hechos extraordinarios, milagros en vida y tras su muerte, devoción, poder de sus reliquias, etc., aportando datos muy concretos, como fechas y nombres propios. Es una hagiografía y tiene un carácter celebrativo, el mismo carácter que presenta el grabado de Greuter (fig. 147).



Fig. 147. *La Basílica de San Pedro del Vaticano en la canonización de Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri (detalle)*. Mattheo Greuter. 1622.

Fig. 148. *Visione della Madonna*. Guido Reni. Santa Maria in Vallicella. Roma (Italia).

El grabador alemán tomó como modelo para la imagen principal de Felipe Neri, el lienzo de Guido Reni (fig. 148) que se encontraba en la capilla que se dedicó a Felipe en Santa Maria in Vallicella tras su beatificación⁸⁶⁹. Introdujo algunas modificaciones: el Felipe de Greuter se encuentra en pie, como los demás santos representados, para dejar espacio a una mesa en la que se encuentran sus dos atributos: el birrete, con el que obró muchos milagros⁸⁷⁰, y los lirios, por su pureza. La Virgen y el Niño, sin embargo, son idénticos. La representación de Reni tuvo mucha difusión en copias pictóricas y a través

⁸⁶⁹ BACCI, P. G., *Vita di S. Filippo Neri fiorentino, fondatore della Congregazione dell'Oratorio*, Roma, Giacomo Mascardi, 1631, p. 363.

⁸⁷⁰ *Id.*, pp. 420-223.

del grabado⁸⁷¹ y suele ser mencionada como la *Aparición de la Virgen a San Felipe*. No se trata exactamente de esa visión, que se verá en las imágenes secundarias, sino de una decisión de los oratorianos:

“Douendosi dopo la Beatificatione del Santo esporre il suo quadro nella cappella, non per altro deliberarono i Padri che visi dipingnesse l’immagine della gloriosa Vergine, se non perché si ricordarono quanto Filippo ne fosse stato, a guisa d’un altro S. Bernardino di Siena, per così dire, innamorato”⁸⁷².

La primera de las escenas que se encuentran a la izquierda del Santo muestra la resurrección de Paolo, hijo adolescente de Fabrizio de Massimi, conocido de Felipe Neri⁸⁷³. A continuación, aparece uno de los milagros más conocidos del santo: la salvación de un fiel que, estando a punto de ahogarse

“gli raccomandò di tutto cuore, pregandolo, che lo volesse campare da quel pericolo. Mirabil cosa! Subito gli apparue Filippo, e lo prese per li capelli, dicendo com’era suo solito, Non dubitare. E così tenendolo il condusse alla riu a salvamento”⁸⁷⁴.

Greuter, fiel a las fuentes, representa cómo Neri saca del mar al hombre cogiéndolo por los cabellos. El tercer cuadro ilustra la curación de la fuerte artrosis que sufría en las manos el Papa Clemente VIII, que además lo “solea riferire in pruoua della santità di Filippo”⁸⁷⁵. Sigue la visión de la Virgen un año antes de la muerte de Neri:

“videro il santo padre (Neri) con le mani alzate, e con tutt’il corpo elevato in aria, che allargando e stringendo le braccia mostraua d’abbracciare con grand’affetto vna persona (...) soggiugneua: *Io non son degno. Io non son degno. E chi son’io, Madonna mia cara, che siete venuta a visitarmi?*”⁸⁷⁶.

La escena superior de la otra columna, muestra la resurrección del un niño nacido muerto gracias a una reliquia de Felipe⁸⁷⁷, mientras que en la siguiente se trata la

⁸⁷¹ Otro ejemplo sería el grabado de Luca Ciamberlano que ilustra la edición que hemos consultado (1631) de la obra de Bacci.

⁸⁷² BACCI, P. G., *ob. cit.*, p. 107.

⁸⁷³ *Id.*, p. 313.

⁸⁷⁴ *Id.*, p. 307.

⁸⁷⁵ *Id.*, p. 385.

⁸⁷⁶ *Id.*, p. 330.

⁸⁷⁷ *Id.*, p. 406.

sanación por medio del birrete de la niña Settimia Neri, cegada accidentalmente por un hierro candente⁸⁷⁸. A continuación la sanación de Drusilla, que había caído de la loggia de un patio y sufrido graves heridas. Su esposo, Antonio Fantini, rezó por ella en Chiesa Nuova⁸⁷⁹. Por último la curación del trinitario valenciano Juan Bautista Massía en Nápoles en el mismo momento en que la capilla de Felipe Neri de Santa Maria in Vallicella se decía una misa por él⁸⁸⁰.

Gran parte de los temas representados por Greuter, destacando la salvación del devoto a punto de ahogarse, se repiten en muchas de las series acerca de Felipe Neri, por ejemplo en la *Vita novissima del santo patriarca e taumaturgo Filippo Neri*, Domenico Sonzonio⁸⁸¹ o en las grabados de Pietro Betellini a partir de dibujos de Luigi Agricola que se estamparon para la reedición de 1818 de la obra de Bacci⁸⁸².

2.3. FIESTAS

Las fiestas por la canonización de Teresa de Jesús pertenecen a un contexto más amplio: el de las celebraciones en honor de los cinco beatos -especialmente los cuatro españoles- proclamados santos por Gregorio XV el 12 de marzo de 1622. Esto significa que, aunque hubo muestras de júbilo en los conventos carmelitas y en las poblaciones especialmente vinculadas a Teresa, las grandes fiestas públicas se dieron en Madrid y siempre en relación con Isidro Labrador, Ignacio de Loyola y Francisco Javier. También supone el carácter de las fuentes: a diferencia de la abundancia y diversidad de crónicas específicas conservadas acerca de las fiestas por la beatificación de la carmelita abulense, de estos festejos han sobrevivido relaciones generales o bien de procedencia jesuítica. Entre ellas destacan, por ser aquellas que ofrecen más datos, *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su Bienaventurado Hijo y Patron San Isidro*, escrita por Lope de Vega, que se implicó especialmente en estas fiestas; *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Iesus de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier* de Fernando de Monforte y Herrera, que estructura eficazmente el largo texto; y

⁸⁷⁸ *Id.*, p. 424.

⁸⁷⁹ *Id.*, pp. 440-441.

⁸⁸⁰ *Id.*, pp. 436-437.

⁸⁸¹ Padua, Stamperia del Seminario, 1733. VV. AA., *Messer Filippo Neri, santo. L'apostolo di Roma*, Roma, Edizioni De Luca, 1995, pp. 236-241.

⁸⁸² Publicada en Roma, por Bernardino Olivieri. TELLINI, B., "San Filippo Neri e il mare", en VV. AA., *Messer Filippo Neri...*, p. 43. CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo, 2003, p. 135.

por último *Sumptuosas fiestas que la villa de Madrid celebró a XIX iunio de 1622 en la canonización de San Isidro, San Ignacio, San Francisco Xauier, San Felipe Neri Clérigo Presbítero Florentino, y Santa Teresa de Iesus*, de carácter sintético.

2.3.1. Planteamientos

En el capítulo dedicado a la beatificación de Teresa de Jesús, hicimos un largo recorrido por las manifestaciones de júbilo propias de la fiesta del siglo XVII. Todos estos elementos estuvieron también presentes en los festejos madrileños que comenzaron el día 18 de junio de 1622: desde la música y el adorno de las calles -“había recibimiento de música, las calles colgadas todas lucidissimamente”⁸⁸³- pasando por las luces y artefactos pirotécnicos -“cada noche vio luminarias, quemáronse inuenciones de fuego, no pararon danças en todo el octauario”⁸⁸⁴- y por supuesto el exorno extraordinario de los templos:

“estauan las paredes de la Yglesia⁸⁸⁵ cubiertas de rico brocado, que colgaua dellas doze meses con sus signos o doze hijos de Israel (...) cuyo coste claramente publica el poder de su dueño (...) al suelo no le faltó su regalo, por las muchas alfombras de Duquesas, Condesas y grandes damas”⁸⁸⁶.

Hubo certámenes literarios con premios⁸⁸⁷, representaciones de comedias, entre las que destacan las escritas por Lope de Vega en honor a San Isidro⁸⁸⁸, y un ambiente festivo definido y justificado por un cronista como “días tan confusos, aunque sacrosantos”⁸⁸⁹. A propósito de los cronistas y su estilo, como en los libros de fiestas de la beatificación de Teresa, manifestaban el deseo de “tener talento suficiente para escruiir, como merece,

⁸⁸³ MONFORTE Y HERRERA, F. de, *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Iesus de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier*, Madrid, Luis Sánchez, 1622, p. 35 v.

⁸⁸⁴ *Sumptuosas fiestas que la villa de Madrid celebró a XIX iunio de 1622 en la canonización de San Isidro, San Ignacio, San Francisco Xauier, San Felipe Neri Clérigo Presbítero Florentino, y Santa Teresa de Iesus*, Sevilla, Simón Faxardo, s. p.

⁸⁸⁵ Se refiere a la iglesia de San Andrés, donde estuvo el sepulcro de San Isidro desde 1212 (excepto entre 1532-1555) hasta 1669, año en que fue trasladado a la Real Capilla de San Isidro. PUÑAL, T., y SÁNCHEZ, J. M., *ob. cit.*, p. 81-85.

⁸⁸⁶ *Sumptuosas fiestas...*, s. p.

⁸⁸⁷ *Id.*, s. p.

⁸⁸⁸ LOPE DE VEGA, *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su Bienaventurado Hijo y Patron San Isidro*, 1622.

MORENO CHINARRO, F., *ob. cit.*, pp. 149-150.

⁸⁸⁹ *Id.*, s. p.

la grandeza, magnificencia, y gasto extraordinario desta corte en estas fiestas”⁸⁹⁰. Su característica exageración es particularmente notoria precisamente en la descripción del gasto, según ellos, tanto que en la Villa de Madrid “padeció su erario (...) y no aurá Ciudad en España que la puede competir”⁸⁹¹.

Puesto que estos elementos festivos fueron estudiados en profundidad en capítulo anterior, en éste veremos las manifestaciones artísticas más notables a partir de un eje articulador: la gran procesión del 19 de junio de 1622.

2.3.2. Un recorrido político y religioso, un recorrido artístico

La procesión tuvo lugar el día 19 de junio, es decir, el día siguiente al inicio de las fiestas. Su recorrido y composición aglutinan todos los elementos que queremos destacar: imágenes de los santos, carros triunfales y decoración de altares. Incidiremos especialmente en los puntos relacionados con la iconografía de Teresa de Jesús.

Encabezaban la procesión los estandartes de los nuevos santos en éste orden: en primer lugar el de Felipe Neri, seguido por el que correspondía a Teresa de Jesús, a continuación el de Francisco Javier y por último Ignacio⁸⁹². Las crónicas, sin embargo, no refieren en qué lugar se portó el estandarte de Isidro Labrador.

Los seguían “los quatro carros pintados, representando cada qual un elemento de los quatro, encima de cada carro yua assentada una mujer vestida conforme a lo que representaua con títeres, y hieroglíficos, que ayudauan a la explicación de cada carro”⁸⁹³. Las trazas eran de Francisco de Acuña y Silva, y habían sido realizados por los carpinteros Miguel Pastor, Francisco Magaña y Juan Mateo⁸⁹⁴. Junto a los carros iban multitud de personajes “nauíos, cauillos, Moros y Christianos, sus instrumentos, mudanças, vestidos, plumas y bizarrías”⁸⁹⁵. Detrás iban las esculturas de los santos acompañadas por representantes de sus órdenes, que portaban una cruz y reliquia. San Felipe Neri “yua vestido con vestidos sacerdotales de brocado, con estola de cambray y puntas finísimas de Flandes” y, como aún no había ninguna fundación oratoriana en España, los encargados de acompañar al santo y festejar la ocasión fueron los Padres

⁸⁹⁰ *Id.*, s. p.

⁸⁹¹ *Id.*, s. p.

⁸⁹² MONFORTE Y HERRERA, F. de, *ob. cit.*, pp. 34-34 v.

⁸⁹³ *Sumptuosas fiestas...*, s. p.

⁸⁹⁴ ANTONIO SÁENZ, T. de, “Las canonizaciones de 1622 en Madrid: artistas y organización de los festejos”, *Anales de Historia del Arte, Homenaje al Prof. Dr. D. José María de Azcárate*, nº 4 (1994), p. 704.

⁸⁹⁵ *Sumptuosas fiestas...*, s. p.

Caracciolos, por la relación que tuvo Francesco Caracciolo, su fundador, con los oratorianos de Agnone, Nápoles⁸⁹⁶. Carmelitas Descalzos y Calzados portaban la imagen de Santa Teresa, que portaba como atributos libro y pluma de escritora, se estaba convirtiendo el tipo iconográfico preferido en el arte de la escultura. Los dos santos jesuitas fueron representados vestidos con sotana de terciopelo negro bordado con lazos de oro, plata y perlas. San Ignacio llevaba en la mano el nombre de Jesús. En el caso de Isidro, como patrón de la Villa, se portó el arca de plata que la cofradía de San Eloy de Madrid había regalado con motivo de la beatificación para cobijar su cuerpo⁸⁹⁷. Iba sobre un tablado con ruedas movido por hombres, tapados con telas finas. Lo acompañaba el Clero de la Corte y músicos con trompetas y chirimías. Estaba rodeado por los miembros del Consejo Real y detrás iban los presidentes, a los que se unió Felipe IV cuando pasó la procesión por la Casa de la Panadería, desde donde la Reina vio el cortejo. Señalan las crónicas que, puesto que al principio de la procesión llovía, el Rey no pudo acompañarlos desde el inicio. Protegían al Rey las guardias española y alemana⁸⁹⁸ y además se cercó el recorrido de la procesión⁸⁹⁹, consideramos que con el mismo objetivo. Desfilaron junto al Rey los Grandes de España, el Nuncio de Su Santidad y los embajadores del Imperio Germánico, Francia y Venecia, acompañados de pajes que portaban hachas encendidas⁹⁰⁰.

La procesión partió de la iglesia de San Andrés, donde la tarde anterior se habían llevado en procesión las esculturas de los santos canonizados⁹⁰¹, y terminó también allí. Se hizo un recorrido urbano que estaba salpicado de estructuras efímeras: las ocho pirámides diseñadas por Juan Gómez de Mora, un jardín en honor del patrono de la villa y grandiosos altares cuidadosamente adornados, muchos con motivos simbólicos, dispuestos por diferentes órdenes religiosas.

En primer lugar, la procesión hizo un alto frente al altar dispuesto por los franciscanos. A continuación, pasó por la Plaza de la Cebada, donde destacaban dos elementos: las pirámides y el huerto dedicado a San Isidro. Se trataba de dos de las ocho pirámides diseñadas por el arquitecto Juan Gómez de Mora⁹⁰², que habían sido dispuestas de dos en dos en la Plaza de la Cebada, Calle de Toledo, Plaza de San Salvador y Puerta de

⁸⁹⁶ ALBA, A., *ob. cit.*, p. 13.

⁸⁹⁷ *Sumptuosas fiestas...*, s. p.

⁸⁹⁸ *Id.*, s. p.

⁸⁹⁹ ANTONIO SÁENZ, T. de, *ob. cit.*, p. 706.

⁹⁰⁰ *Sumptuosas fiestas...*, s. p.

⁹⁰¹ *Id.*, s. p.

⁹⁰² ANTONIO SÁENZ, T. de, *ob. cit.*, p. 701.

Guadalajara. Se erigían sobre un pedestal de 12 pies y medio y medían 74 pies de altura⁹⁰³. En ellas colocaron esculturas doradas, escudos y emblemas⁹⁰⁴, descritos profusamente por Lope de Vega⁹⁰⁵. Fueron realizadas en menos de tres semanas, probablemente por el ensamblador Lorenzo de Salazar, el escultor Antonio de Herrera y el pintor Julio César Semín, que ganaron la subasta a la baja, aunque la existencia de pagos a Alonso Carbonel y Francisco Esteban, hacen dudar de los primeros o anuncian la colaboración de los segundos⁹⁰⁶.

Para nosotros las más interesantes son precisamente las pirámides de la Plaza de la Cebada, pues hay referencias a Santa Teresa. Cada una tenía cuatro emblemas en la base, cuatro estatuas doradas, las armas de la villa y también en ambas figuraban las armas de la Orden del Carmen. El emblema más interesante es descrito de este modo por un anónimo cronista:

“en el basis de essotra aguja auía vna torre, de cuya puerta salía vna mano con vna pluma de escriuir, y enfrente en vn repecho un León en pies, teniendo con un pie una espada con rayos de fuego, y amenazando con la otra. *Qui zelum habet legis exeat post me. Trocó Teresa la pluma a la espada de mi zelo, por volar mejor al cielo*”⁹⁰⁷.

Las pirámides servían de entrada a una huerta con ingeniosas fuentes, que había sido realizada por los labradores locales en honor a su patrón:

“con la fuente de piedra que allí tiene tan abundante agua, se fingieron otras mucha por ocultas venas, de incomparable vista y artificio. Era la mitad jardín de quadros de labores, con tanta diuersidad y tantas flores en sus espacios, que por no marchitarlas el Sol y regarlas el Cielo, llovió aquel día”⁹⁰⁸.

Esta huerta estaba protegida por una cerca, aunque eso no impidió que después del paso de la procesión, los madrileños arrasaran el lugar, según indicó Lope de Vega, que además dedicó una silva al tema⁹⁰⁹.

⁹⁰³ LOPE DE VEGA, *ob. cit.*, 1622, s. p.

⁹⁰⁴ *Sumptuosas fiestas...*, s. p.

⁹⁰⁵ LOPE DE VEGA, *ob. cit.*, s. p.

⁹⁰⁶ ANTONIO SÁENZ, T. de, *ob. cit.*, p. 702.

⁹⁰⁷ *Sumptuosas fiestas...*, s. p.

⁹⁰⁸ LOPE DE VEGA, *ob. cit.*, s. p.

⁹⁰⁹ *Ibid.*

Después, el largo cortejo pasó por el altar que había ordenado disponer Jerónimo Quintana, rector del hospital de la Latina. Junto a él había esculturas de los cuatro santos españoles. Teresa estaba representada de rodillas, en éxtasis, con la mano derecha en el pecho y el brazo izquierdo extendido, junto un ángel que portaba un dardo. Se representaba el tema de la *Transverberación*, según la iconografía de la primera estampa que ilustraba la primera edición del libro fray Juan de Jesús María, de 1609, o la correspondiente de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*. Tanto la escultura de Teresa como la del ángel fueron vestidas con ricas telas bordadas⁹¹⁰.

Seguidamente la procesión pasó por el altar y por la estructura efímera construida por la Compañía que Jesús, que debía festejar adecuadamente la canonización de su fundador y uno de sus miembros más admirados. Se trataba de un castillo con cinco torres: en la más grande y central estaban San Pedro y San Ignacio y en las demás, más bajas, los otros cuatro santos. Cuando el cortejo pasó por el castillo, “hacían los tiros y morteretes hermosa salva a cada Santo”⁹¹¹. Según Lope, representaba Pamplona cercada por los franceses en la que batalló Ignacio⁹¹².

El altar de los mercedarios estaba formado por cuatro columnas en cuyos capiteles estaban pintados los cinco santos -suponemos que Ignacio y Francisco Javier compartirían espacio- teniendo como remate las armas de su religión⁹¹³. El siguiente altar, que correspondía a los dominicos, se encontraba junto a la Plaza Mayor. Era “tan bizarro como gustoso a los ojos de los que le mirauan”⁹¹⁴. Constaba de ocho gradas con reliquias, candeleros de plata, flores y plantas. En una de las gradas dispusieron una Custodia, y en otras, bajo arcos, las figuras de los cuatro santos españoles. En el piso superior, debajo de un gran dosel se encontraba una escultura de la Virgen. En el altar de los Padres Agustinos había cuatro troncos con los santos bordados en plata. A cada uno, una figura les ofrecía las insignias de sus virtudes: a Isidro la Fe, a Ignacio la Prudencia, a Francisco Javier la Fortaleza y a Teresa la Sabiduría⁹¹⁵.

Después, la procesión pasó por el altar de los Padres del Carmen Calzado. Aunque no pertenecían a la reforma emprendida por Teresa de Jesús, ésta era “uno de los principales santos de esta religión y a cuya canonización con la de los demás santos se

⁹¹⁰ MONFORTE Y HERRERA, F. de, *ob. cit.*, pp. 20 v-21 v.

⁹¹¹ *Id.*, p. 35 v.

⁹¹² LOPE DE VEGA, *ob. cit.*, s. p.

⁹¹³ *Sumptuosas fiestas...*, s. p.

⁹¹⁴ *Id.*, s. p.

⁹¹⁵ MONFORTE Y HERRERA, F. de, *ob. cit.*, pp. 28 v-29.

hazía esta fiesta y altar”⁹¹⁶. El altar era un navío en cuyo palo mayor había una imagen de la Virgen acompañada por Santa Teresa. La descripción prosigue así:

“yuan embarcados Elías, Eliseo, San Cirilo Obispo, Tomás Ubaldense, y San Spiridión obispo; por mar fingido tenían tela de plata, sembrada de peces, en la qual yuan perdidos Nestorio y Arrio, por las jarcias subían Ángeles de plata, y vno natural hazía posta en la plaça de armas. Del árbol mayor y trinquetes colgauan gallardetes con las armas reales y de su Santidad”⁹¹⁷.

Respecto al conjunto de los altares, Fernando de Monforte y Herrera, señaló:

“no ha habido día por donde se pueda sondar lo que es Madrid sino éste, pues quando qualquiera de los altares parecía tener resumida toda su grandeza, el siguiente estau tan ufano con la suya, que despreciaua todo cotejo y comparación, y verdaderamente las Religiones con santa emulación anduieron tan finas este día, que el entendimiento más despierto y más censorador se hallara en confusión”⁹¹⁸.

La lluvia que cayó durante parte del recorrido deslució la celebración, sobre todo por “el daño que hizo el ayre y agua en doseles, frontales, tapizes de brocado, sedas labradas con oro y plata y cosas sobredoradas”⁹¹⁹. Pero no importón porque “la fee de España no ha menester milagros”⁹²⁰.

La procesión llegó a la iglesia de San Andrés a las nueve y media de la noche. Como señalamos, la iglesia estaba ricamente decorada con tapices de los meses del año y alfombras prestadas por los nobles y en el altar “mil reliquias de Santos engastadas en oro y plata, sembradas de piedras preciosas”⁹²¹. Allí se rezó y el obispo de Cuenca dio su bendición⁹²². Los siguientes días, se predicaron sermones y se disputó un extraordinario certamen literario, en el que participó un joven Pedro Calderón de la Barca⁹²³.

⁹¹⁶ *Id.*, pp. 30-30 v.

⁹¹⁷ *Sumptuosas fiestas...*, s. p.

⁹¹⁸ MONFORTE Y HERRERA, F. de, *ob. cit.*, 1622, p. 2.

⁹¹⁹ *Sumptuosas fiestas...*, s. p.

⁹²⁰ LOPE DE VEGA, *ob. cit.*, s. p.

⁹²¹ *Sumptuosas fiestas...*, s. p.

⁹²² *Id.*, s. p.

⁹²³ LOPE DE VEGA, *ob. cit.*, 1622, p. 105-106.

3. SANTA TERESA EN LA OBRA DE GREGORIO FERNÁNDEZ

El arte de la escultura presentaba no pocas dificultades para representar eficazmente los temas teresianos. Esto se debía a la propia complejidad de las vivencias expresadas por Teresa de Jesús en sus escritos, pero también por los temas que de ellos se habían escogido, las exigencias representativas predominantes tras el Concilio de Trento y las adecuaciones compositivas: se trataba en la mayor parte de los casos de plasmar experiencias místicas y visiones contextualizadas en espacios invadidos por glorias, que requerían la representación tanto de personajes divinos como humanos, y cuyos fines era lograr la implicación emocional del fiel y mover a la piedad. En definitiva, eran temas que si bien se adaptaban fácilmente a una representación grabada o pintada, encontraban limitaciones a la hora de ser tratados en la escultura. En cuanto a los tipos iconográficos teresianos, la situación se invertía: la escultura conseguía más fácilmente la síntesis de una faceta concreta de Santa Teresa y la transmitía al fiel, al fin y al cabo de eso se trataba, con mayor intensidad. Gregorio Fernández no sólo fue el primer gran escultor que plasmó la iconografía teresiana sino que trató temas de un modo novedoso y proporcionó el modelo más afortunado del tipo Escritora.

El artista gallego tuvo una gran vinculación con los Carmelitas, tanto Calzados -en cuyo convento vallisoletano, muy próximo su casa, se hizo sepultar⁹²⁴- como Descalzos. Para ellos esculpió todo tipo de imágenes religiosas, entre las que destacan las de temática carmelitana -Virgen del Carmen, María Magdalena de Pazzi, *Imposición del escapulario a Simón Stock*- y especialmente la imagen de la nueva santa Teresa de Jesús, que le fue requerida en diferentes ocasiones. Algunos de estos encargos estuvieron ligados a comitentes relevantes como, los Condes de Oñate o los Condes de Rivadavia.

A continuación estudiaremos el tratamiento de la imagen teresiana en la producción de Gregorio Fernández siguiendo un criterio iconográfico.

3.1. SANTA TERESA ESCRITORA

La interpretación que Gregorio Fernández hizo de Santa Teresa como escritora inspirada por el Espíritu Santo es una de las representaciones más reconocibles,

⁹²⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor...*, p. 27.

exitosas, y también imitadas, del escultor. Como explicamos en el Capítulo II a propósito de la desaparecida escultura de Juan de Porres para el Convento de San José de Ávila, el tipo iconográfico no era novedoso y ya había sido plasmado, principalmente en grabado. A raíz de la beatificación de Teresa de Jesús fue el tipo escogido para esculturas de toda España: en nuestro Capítulo III hicimos referencias a las representaciones de Teresa como escritora que presidían las iglesias y que constituían en centro de su exorno en las fiestas de octubre de 1614. El tipo consistía básicamente en presentar a la reformadora de la Orden del Carmen con una pluma en la mano derecha y un libro en la izquierda o sobre una mesa, en muchos casos acompañada por el Espíritu Santo en forma de paloma. Las variantes dependían del soporte utilizado y la técnica: invariablemente en los grabados o pinturas el libro aparecía sobre la mesa y la paloma no solía faltar, en las esculturas Teresa porta el libro en la mano izquierda y no siempre se representa la paloma.

Gregorio Fernández no planteó novedades iconográficas respecto al tipo: Santa Teresa sostenía la pluma en la mano derecha y portaba un libro en la izquierda. Sin embargo, las delicadas manos esculpidas por Fernández, están suspendidas en el instante en que Teresa se dispone escribir una nueva palabra. Se trataba de destacar la faceta de Santa Teresa como escritora y la procedencia divina de su inspiración, por ello la santa dirigía al cielo una mirada que en el caso de las obras de Fernández estaba cargada de expresividad y *sabroso*⁹²⁵ dolor, tal como se aprecia en sus escritos a propósito de los arrobos: “no participa con el cuerpo sino pena, y el alma es la que padece y goza sola de gozo y contento que da este padecer”⁹²⁶. La boca se representaba ligeramente entreabierta. No sabemos si Juan de Porres recogió en el rostro su escultura aspectos retratísticos pero Fernández sí que lo hizo, incluyendo en algunos casos -como en la escultura que actualmente se encuentra en el Museo Nacional Cadenas de San Gregorio de Valladolid- los tres lunares que según María de San José tenía Santa Teresa en el rostro⁹²⁷. Se fijaría en alguna pintura o estampa facilitada por los propios carmelitas: por ejemplo, sabemos que en el Convento del Carmen Extramuros de Valladolid había en 1614 una pintura de Teresa de Jesús que el cronista Ríos Hevia juzgó “excelente”⁹²⁸. Gregorio Fernández adelantó el pie izquierdo de Teresa, creando una suave línea serpentínata que culminaba en el rostro de Teresa, elevado hacia la derecha.

⁹²⁵ *Vida* 20, 15. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 112.

⁹²⁶ *Ibid.*

⁹²⁷ MARÍA DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, pp. 188-189.

⁹²⁸ RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, pp. 3v-4.

Partiendo de Valladolid, contribuyó a difundir este importante modelo de la iconografía teresiana en otros puntos de la geografía española a través de sus obras y las de sus seguidores: Burgos, León, Vitoria, Zaragoza, Ávila, Plasencia y Málaga.

Las aportaciones del maestro gallego a este difundido tipo teresiano fueron la comprensión profunda de las vivencias teresianas y la delicada plasmación de la suspensión del momento, así como la definición y el proporcionar un modelo particular del tipo y, a nuestro juicio, la mejor interpretación del mismo. A continuación, mostramos los ejemplos más notables.

3.1.1. Iglesia del Carmen Extramuros, Valladolid

Se trata de una escultura realizada hacia 1614 con motivo de la beatificación de Teresa de Ávila (figs. 149 y 150). Aunque en principio fue considerada sólo obra influida por Fernández, se ha atribuido a un primer periodo del maestro y es considerada un prototipo⁹²⁹. Estamos de acuerdo con esa consideración: además de los rasgos de estilo del escultor, observamos en las imágenes de Santa Teresa posteriores una mayor seguridad a la hora de representar a la santa: su hábito, su expresión, su delicadeza. Ésta imagen sería una suerte de ensayo ante lo que vendría después hasta lograr el nivel de perfección. Esto entraría en contradicción con la propuesta de Martín Fernández de considerar dos tipos de *Terasas* en la trayectoria de Fernández, cuyos dos exponentes serían ésta de la iglesia del Carmen Extramuros de Valladolid y la que perteneció al Convento del Carmen de la misma ciudad, que hoy se encuentra en el Museo Nacional de Escultura⁹³⁰. Bajo nuestro punto de vista no hubo dos tipos diferentes sino una evolución del mismo. Asunto diferente es que algunas copias, como la que se encuentra en el Convento de las Carmelitas Descalzas de Burgos y que Martín González estima muy próxima al maestro⁹³¹, se esculpiese a partir de esta primera escultura teresiana. La escultura de la Iglesia del Carmen Extramuros se encuentra en el retablo colateral de la Epístola. Mide 160 cm. de altura⁹³². Sostiene la pluma en la mano derecha y el libro, que forma parte del bloque, en la izquierda. Alza ligeramente la cabeza hacia su lado

⁹²⁹ URREA, J., "Gregorio Fernández y el monasterio del Carmen Descalzo", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 38 (1972), p. 553.

⁹³⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor Gregorio Fernández...*, p. 262.

⁹³¹ *Ibid.*

⁹³² *Id.*, p. 260.

derecho y tiene en el rostro una expresión absorta. La encarnación es mate y las vestiduras están cubiertas de motivos decorativos.



Figs. 149 y 150. *Santa Teresa de Jesús*. Gregorio Fernández. Ca. 1614. Iglesia del Carmen Extramuros, Valladolid (España).

3.1.2. Convento de la Concepción, Valladolid

Esta talla se encuentra en una hornacina del retablo de la iglesia conventual del Convento de la Concepción de Carmelitas Descalzas de Valladolid, también conocido como Convento de Santa Teresa (figs. 151 y 152). El retablo consta de banco, un solo cuerpo y un ático de gran desarrollo. La imagen central está reservada a la Inmaculada, que sigue el modelo realizado por Gregorio Fernández en la última etapa aunque sería obra de taller⁹³³. Esta imagen está flanqueada por dos esculturas en sendas hornacinas, una de ellas representa a San José -obra documentada de Fernández, esculpida en 1623- y la otra a Santa Teresa. Ésta correspondería con la mencionada en dos pagos de 1618 y 1619 a Gregorio Fernández. Con anterioridad, el hecho de que la escultura tuviera repintes del siglo XVIII, había dificultado su adscripción a Gregorio Fernández. Sobre las hornacinas del retablo hay dos compartimentos menores que acogen los bustos

⁹³³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., y PLAZA SANTIAGO, F. J., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, Tomo XVI, Parte Segunda: Monumentos religiosos de la Ciudad de Valladolid (conventos y seminarios)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987, p. 219.

relicarios de dos santas y, finalmente, en el ático se encuentra el Calvario, que destaca sobre un fondo pictórico.

La altura de la escultura de Santa Teresa es semejante a la del Carmen Extramuros. Igualmente sostiene un libro en la mano izquierda, aunque el brazo aparece retraído, y una pluma en la derecha, que también contiene un relicario. El libro, que fue enriquecido con decoración plateada en 1646, contiene la inscripción “Libro de las Moradas. Camino de Perfección, capítulo III”⁹³⁴. Interpretamos la inscripción como una referencia a la obra más importante de Teresa, por una parte, y por otra, una cita concreta que tiene que ver con la vida conventual y su sentido: en el tercer capítulo de *Camino de Perfección*, Teresa señala a sus religiosas de la importancia de rezar para “que Dios favorezca a los que trabajan por la iglesia”⁹³⁵. En este caso el manto no aparece recogido, lo que interpretamos como un ensayo antes de llegar a la definición del modelo. La escultura plantea un cambio con respecto a la anterior: el libro aparece más separado del cuerpo, las facciones del rostro son más delicadas y su piel más tersa, y la expresión más espiritual.



Fig. 151. *Retablo mayor*. Gregorio Fernández y taller. Ca. 1630. Convento de la Concepción. Valladolid (España).

⁹³⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., y PLAZA SANTIAGO, F. J., *ob. cit.*, p. 219.

⁹³⁵ *Camino de Perfección* 3, TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 245.

Fig. 152. *Santa Teresa*. Gregorio Fernández. 1619. Convento de la Concepción. Valladolid (España).

3.1.3. Iglesia de San Antonio, Vitoria

Se trata de en palabras de Martín González, un justa atribución propuesta por Andrés Ordax⁹³⁶. Gregorio Fernández contrató los retablos principal y colaterales del este monasterio, obra por la que recibió más de 16000 reales y que sería realizada entre los años 1618 y 1621⁹³⁷. Desafortunadamente los retablos se perdieron, seguramente durante la Desamortización⁹³⁸, y sólo se conservan dos tallas que se pueden adscribir sin duda a Gregorio Fernández: la escultura de Santa Teresa y la escultura de San Francisco, que se encuentran en las calles laterales del actual retablo mayor. La presencia de la talla de Teresa en este convento vendría aconsejada por el ya mencionado fray Juan de Orbea, que fue mediador en las obras arquitectónicas y escultóricas de este convento franciscano⁹³⁹.

La escultura de Santa Teresa mide 176 cm. Fernández vuelve a recoger el manto, que se ondula en suaves pliegues. Un mal repinte del siglo XIX, muy denso y sobrio, cubre la policromía de Marcelo Martínez⁹⁴⁰.



Figs. 153 y 154. *Santa Teresa*. Gregorio Fernández. Ca. 1620. Iglesia de San Antonio. Vitoria (España). Foto: ANDRÉS ORDAX, S., *Gregorio Fernández...*

⁹³⁶ ANDRÉS ORDAX, S., *Gregorio Fernández en Álava*, Álava, Diputación Foral de Álava, 1976, p. 18.

⁹³⁷ *Id.*, p. 17.

⁹³⁸ *Ibid.*

⁹³⁹ *Id.* p. 15.

⁹⁴⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor Gregorio Fernández...*, p. 261.

3.1.4. Museo Nacional de Escultura procedente del Convento de Carmelitas Calzados, Valladolid

La más conocida de las *Terasas* de Gregorio Fernández, se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Escultura, aunque procede de la iglesia desaparecido Convento del Carmen Calzado (figs. 155 y 156). Se encontraba en una capilla junto al presbiterio en el lado de la epístola que había sido dotada por el conventual Juan de Orbea, Provincial de la Orden de Nuestra Señora del Carmen en Castilla, con dinero de su tía Doña Ana, Condesa de Oñate. El retablo era “muy rico” y se eligió a Santa Teresa porque “han tenido y tienen particular devoción”⁹⁴¹.

A pesar de no pertenecer a la rama de carmelitas reformada por Teresa de Jesús, el Convento del Carmen -que se situaba en la calle de San Ildefonso en Valladolid- se unió a las muestras de júbilo y las fiestas organizadas por la beatificación⁹⁴² y la canonización de Teresa de Jesús, lo que también sucedió en otras ciudades como Madrid⁹⁴³. Precisamente la canonización sería motivo de se encargara esta talla a Gregorio Fernández, que tenía una relación estrecha con el convento, como apuntamos. El hecho de que la escultura estuviera labrada y policromada completamente sugiere que la imagen pudo ser sacada en procesión⁹⁴⁴.

La talla mide 180 cm. y hace gala del mejor hacer del escultor gallego. La mano que apenas acaricia el libro y el manto contribuyen a transmitir la sensación de elevación espiritual que se aprecia en el rostro. La policromía es excelente, sobre todo en la finura de los motivos de la orla del manto. El libro contiene una inscripción en la que se puede leer claramente “San Pedro de Alcántara”, aunque se debe estimar posterior porque el franciscano, uno de los maestros espirituales de la santa abulense, fue canonizado sólo en 1669⁹⁴⁵.

⁹⁴¹ *Ibid.*

⁹⁴² RÍOS HEVIA, M. de los, *ob. cit.*, p. 23v.

⁹⁴³ MONFORTE Y HERRERA, F. de, *ob. cit.*, s. p.

⁹⁴⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor Gregorio Fernández...*, p. 261.

⁹⁴⁵ ANDRÉS ORDAX, S., *Arte e iconografía...* p. 234.



Figs. 155 y 156. *Santa Teresa*. Gregorio Fernández. 1622. Museo Nacional de Escultura. Valladolid (España).

3.1.5. Catedral de Plasencia

La escultura se encuentra en un retablo cuyas trazas son del mirobrigense Alonso de Balbás⁹⁴⁶, el ensamblaje de los vallisoletanos Juan y Cristóbal Velázquez⁹⁴⁷, la escultura de Gregorio Fernández y los lienzos de Francisco de Rizi, aunque éstos son más tardíos. En la adjudicación a los Velázquez habrían confluído dos factores: una oferta que rebajaba el precio del retablo inicialmente encargado a Balbás -que finalmente sólo aportó las trazas- y el deseo de atraer a Gregorio Fernández, que por otra parte podría haber sido sugerido por el obispo de Plasencia fray Enrique Enríquez Manrique, fallecido en 1622, antiguo Provincial de la Orden de San Agustín en Castilla⁹⁴⁸. Fernández se comprometió a realizar la escultura del retablo en un plazo de tres años y medio y por un precio de 7000 ducados⁹⁴⁹, aunque su entrega se demoró hasta 1632⁹⁵⁰.

⁹⁴⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor Gregorio Fernández...*, p. 135.

⁹⁴⁷ MÉNDEZ HERNÁN, V., "Gregorio Fernández en la Catedral de Plasencia", *Ars sacra: Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, nº 26-27, 2003, p. 157.

⁹⁴⁸ *Id.*, p. 156.

⁹⁴⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor Gregorio Fernández...*, p. 135.

⁹⁵⁰ *Id.*, p. 262.

El retablo consta de banco, dos cuerpos y ático, tres calles y cuatro entrecalles (fig. 157). El programa iconográfico de la escultura fue sugerido en buena medida por Fernández⁹⁵¹. En el banco se encuentran los relieves de los cuatro Padres de la Iglesia Latina, los cuatro evangelistas y seis relieves de la Pasión de Cristo. En el primer cuerpo destaca el gran tabernáculo central, flanqueado por las esculturas de los santos Pedro y Pablo. En las calles se disponen dos lienzos de la *Anunciación* y la *Adoración de los pastores* de Francisco Rizi, firmados y fechados en 1654 y 1655, muchos años más tarde. Las esculturas de los extremos corresponden a San Juan Bautista en el lado del Evangelio y a Santiago Apóstol, Patrón de España, en el lado de la epístola. En el segundo cuerpo se dedica la escena central a la Asunción, obra personal de Fernández de gran calidad técnica⁹⁵². La flanquean las esculturas de San Joaquín y Santa Ana, padres de la Virgen. Los lienzos corresponden a la *Epifanía* y la *Circuncisión* y fueron realizados por Mateo Gallardo y Luis Fernández, respectivamente⁹⁵³. Las esculturas de los laterales corresponden a San Fulgencio y Santa Florentina, patronos de la diócesis de Plasencia. En el ático se encuentra el Calvario: junto a la cruz se encuentran la Virgen y San Juan Evangelista, a los pies de la misma María Magdalena, introducción aconsejada por Fernández⁹⁵⁴. Acompañan esta imagen las esculturas de San José y Santa Teresa (fig. 158). Se trata de una asociación de cultos cuyo origen se encuentra en la renovación del culto a San José del momento, impulsado en buena medida por Santa Teresa⁹⁵⁵. Esto explica en parte la presencia de la santa abulense como compañera de San José. El otro gran argumento debemos buscarlo en las dimensiones que la devoción a Teresa estaba adquiriendo y que precisamente en aquel periodo daba lugar a la polémica sobre el patronazgo compartido de Santiago y Teresa de Jesús sobre España, que trataremos en este mismo capítulo. Desde un punto de vista formal, la escultura de Santa Teresa presenta las características del modelo más evolucionado de Gregorio Fernández para su iconografía, las mismas observadas en el ejemplar del Museo Nacional de Escultura.

⁹⁵¹ *Id.*, p. 135.

⁹⁵² ANDRÉS ORDAX, S. (Dir.), *Monumentos artísticos de Extremadura*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1995.

⁹⁵³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor Gregorio Fernández...*, p. 138.

⁹⁵⁴ *Id.*, p. 135.

⁹⁵⁵ EGIDO LÓPEZ, T., "La religiosidad de Valladolid en tiempos de Gregorio Fernández", en ALONSO PONGA, J. L., y PANERO GARCÍA, P. (coords.), *Gregorio Fernández: antropología, historia y estética en el Barroco*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2008, p. 238, 240.



Fig. 157. Retablo mayor. Gregorio Fernández. 1625- 1632. Catedral. Plasencia (España).
 Fig. 158. *Santa Teresa de Jesús*. Gregorio Fernández. 1632. Catedral. Plasencia (España).

3.1.6. Atribuciones e imitaciones



Fig. 159. *Santa Teresa de Jesús*. Gregorio Fernández. Ca. 1632. Convento de las Fecetas. Zaragoza (España).

Fig. 160. *Santa Teresa de Jesús*. Antonio de Paz. Década de 1630. Monasterio de la Anunciación. Alba de Tormes, Salamanca (España).

La fortuna del modelo teresiano de Gregorio Fernández se aprecia en el gran número de esculturas que revisten sus rasgos. Algunas han sido atribuidas al maestro o su taller, otras son imitaciones o copias realizadas por autores documentados. Mencionamos sólo varios ejemplos. Son atribuciones, aunque discutibles, la escultura

de Santa Teresa del Oratorio de San Felipe Neri en Alcalá de Henares, la del Convento de las Fecetas en Zaragoza (fig. 159) y aquella de la iglesia parroquial de la Bañeza, provincia de León. También se han atribuido a la gubia de Fernández los bustos de la santa del Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid -que procede del Colegio de Niñas Huérfanas⁹⁵⁶- y de la Colección Güell, Barcelona.

Por otra parte, son muy numerosas las copias hechas del modelo, como la realizada por el colaborador de Fernández Agustín Castaño que se encuentra en la Catedral de Málaga⁹⁵⁷, la talla de Pedro Leonisio para el Convento de San José de Medina del Campo⁹⁵⁸, la escultura del retablo de la celda de Santa Teresa en el Convento de San José y Santa Ana de Burgos⁹⁵⁹ o las esculturas de Antonio de Paz en el Convento de la Anunciación de Alba de Tormes (fig. 160) y la Capilla de Santa Teresa en la Catedral de León.



Fig. 161. *Santa Teresa*. Alonso Cano. Ca. 1630. Convento de Carmelitas Calzados del Buen Suceso. Sevilla (España).

Fig. 162. *Santa Teresa*. Pedro de Mena. Ca. 1658. Sillería de coro. Catedral. Málaga (España).

Para terminar, nos gustaría mencionar a otros escultores españoles que utilizaron el mismo modelo para representar a Teresa de Ávila como escritora.

⁹⁵⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor Gregorio Fernández...*, p. 278.

⁹⁵⁷ URREA, J., "Una obra de Agustín Castaño, discípulo de Fernández en la Catedral de Málaga", *BSAA arte*, LXXVI (2010), pp. 185-192.

⁹⁵⁸ VALERO COLLANTES, A. C., "Sobre la obra de Pedro Leonisio en Medina del Campo. Nuevos datos en el Convento de San José", *BSAA arte*, LXXV (2009), pp. 191-196.

⁹⁵⁹ PAYO HERNANZ, R. J., *ob. cit.*, t. II, p. 466.

Alonso Cano talló una escultura de pequeño tamaño destinada a un retablo de la Iglesia de San Alberto en Sevilla (fig. 161), para la que también pintó varios temas iconográficos de la carmelita. En el siglo XIX fue trasladada a la Iglesia del Convento de Carmelitas Calzados del Buen Suceso, donde se conserva actualmente. Aunque más tardía, señalamos aquí un altorrelieve realizado por Pedro de Mena (fig. 162). Pertenece a la sillería de coro de la Catedral de Málaga, que el artista granadino terminó por encargo del Obispo de la ciudad, D. Diego Martínez de Zazosa, con la realización de 42 figuras de santos⁹⁶⁰.

3.2. IGLESIA DEL CONVENTO DE “LA SANTA”: RETABLO MAYOR Y GRUPO DE LA SEGUNDA CONVERSIÓN

En el año 1629 se puso la primera piedra de la iglesia del Convento de Santa Teresa en Ávila, más conocido como Convento de “La Santa”. Dos años más tarde recibió un impulso definitivo cuando el Conde-Duque de Olivares se hizo con su patronato arrebatándoselo al obispo de la ciudad, Francisco Márquez de Gaceta. La importancia de este templo y el prestigio de su patronato radicaban en que se levantaba sobre el solar que ocupó la casa natal de Santa Teresa de Jesús, que precisamente en aquel periodo era patrona de España junto con Santiago Apóstol. El templo -proyectado por fray Alonso de San José- se terminó en 1636, el mismo año del fallecimiento de Gregorio Fernández.

A partir de 1630, Gregorio Fernández recibió el encargo de varias obras para esta iglesia: el retablo mayor, la Virgen del Carmen, la talla de San Juan y las esculturas de Cristo atado a la columna y Santa Teresa. Las obras que interesan a nuestro estudio son el retablo mayor -fundamentalmente el relieve central, que ilustra la visión teresiana de la Virgen y San José más relevante- y el grupo dedicado al tema de la segunda o definitiva conversión de Santa Teresa.

3.2.1. El retablo mayor

Consta de un banco con cuatro pinturas y un único cuerpo conformado por un gran relieve flanqueados por dos pares de columnas corintias que sostienen un

⁹⁶⁰ NICOLAU CASTRO, J., “Pedro de Mena en su centenario”, *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 26 (1991), pp. 99-100.

entablamento cuyo friso presenta decoración vegetal (fig. 163). El tabernáculo ha desaparecido.

Las cuatro pinturas del banco representan cuatro escenas de la vida de teresa de Jesús: *Perdida en el camino Teresa es iluminada por ángeles*, *Desposorios místicos*, *Huida de la casa paterna en busca de martirio* y *Transverberación*. Copian los grabados de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* de Adriaen Collaert y Cornelis Galle.



Fig. 163. *Retablo mayor*. Gregorio Fernández y taller. 1630-1636. Iglesia del Convento de Santa Teresa. Ávila (España).

La escena central está dedicada a la visión de la *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José* (fig. 164). Es complicada debido al gran número de figuras y la frontalidad con que se quiso representar el tema, que recuerda indudablemente al tratamiento que dado por Felipe Diriksen (fig. 165). El altorrelieve se divide claramente en dos: en la mitad inferior, Santa Teresa recibe el collar y el manto de la Virgen y San José. El Espíritu Santo en forma de Paloma se sitúa sobre la cabeza de la carmelita y los rayos que desprende sirve como transición hacia un espacio celeste dominado en el que destacan Dios Padre y Cristo resucitado, que están acompañados por un gran número de ángeles, algunos con instrumentos musicales. Según Martín González, Gregorio Fernández esculpiría, al menos en parte, las figuras que corresponden a María, San José y Teresa de Ávila, mientras que la parte superior del relieve parece de taller⁹⁶¹.

⁹⁶¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor Gregorio Fernández...*, p. 156.



Fig. 164. *Retablo mayor (detalle)*. Gregorio Fernández y taller. 1630-1636. Iglesia del Convento de Santa Teresa. Ávila (España).

Fig. 165. *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José*. Felipe Diriksen. 1612. Seminario. Tudela (España).

3.2.2. *Segunda conversión*

Gregorio Fernández realizó un grupo escultórico dedicado al tema de la *Segunda conversión de Santa Teresa* ante una imagen de “Cristo muy llagado”⁹⁶². Técnicamente son magníficas, especialmente la talla de Cristo, pero su originalidad radica en la presentación del tema a través de dos esculturas exentas (fig. 166). Aunque concebidas como un grupo, las dos esculturas fueron separadas un cuarto de siglo después, según consta en el *Libro de la fundación del convento de Nuestra Señora Santa Teresa*, conservado en el propio convento y escrito en 1658:

“otras muchas piezas tiene esta casa muy dignas de memoria (...) una imagen de talla de Cristo Nuestro Señor a la columna, de tan subido relieve (...) que la voz común de los que le admiran por grande le califica por uno de los mayores. Estuvo algunos años en la capilla donde nació nuestra Santa Madre y hoy en capilla aparte, en una de las del cuerpo de la iglesia, la primera del lado de la epístola”⁹⁶³.

⁹⁶² *Vida* 9, 1.

⁹⁶³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor Gregorio Fernández...*, p. 173.



Fig. 166. *Segunda conversión de Santa Teresa*. Gregorio Fernández. Ca. 1630. Iglesia del Convento de Santa Teresa.

Desde entonces la escultura de Cristo atado a la columna se encuentra en la primera capilla de la nave de la epístola, mientras que la que representa a Santa Teresa se halla en la capilla en que se ha considerado que tuvo lugar su nacimiento.

Fernández es quizá el mejor intérprete de la flagelación de Cristo, llegando a fijar un modelo iconográfico cuyos mejores ejemplos son el que se encuentra en la iglesia de la Vera Cruz de Valladolid y éste (figs. 167 y 168). Aunque Santa Teresa (figs. 169 y 170) no haya sido representada en el modo habitual de Fernández existe un tipo similar: la escultura de Santa María Magdalena de Pazzi del Convento del Carmen Calzado, hoy en el Museo Nacional de Escultura. La representación de esta santa florentina, también carmelita y de igual modo mística, responde a una misma tipología que esta Santa Teresa: genuflexa, con uno de los brazos separados del cuerpo, el rostro implorante. La talla de Teresa está cubierta por un manto textil.

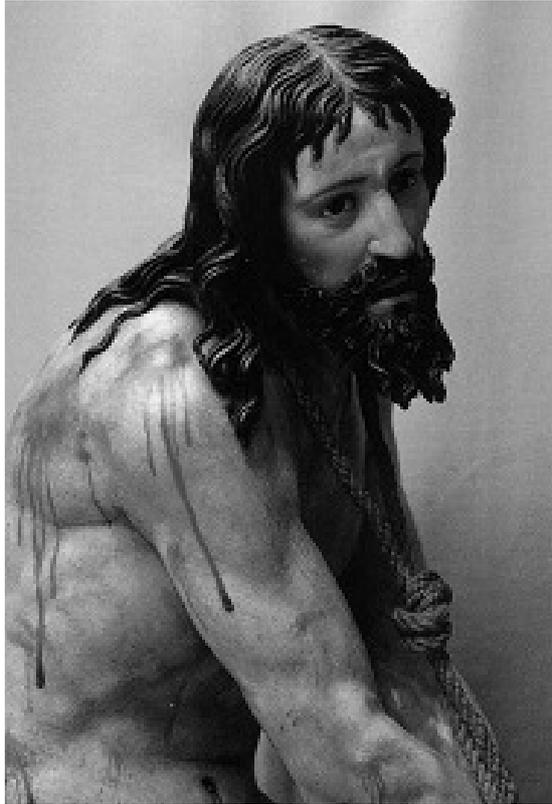


Fig. 167. *Cristo atado a la columna*. Gregorio Fernández. Ca. 1630. Iglesia del Convento de Santa Teresa. Ávila (España).

Fig. 168. *Cristo atado a la columna (detalle)*. Gregorio Fernández. Ca. 1630. Iglesia del Convento de Santa Teresa. Ávila (España).

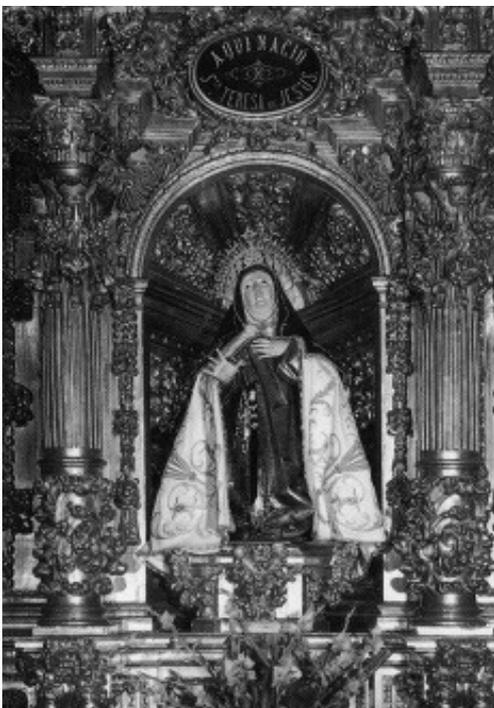


Fig. 169. *Santa Teresa de Jesús*. Gregorio Fernández. Ca. 1630. Iglesia del Convento de Santa Teresa. Ávila (España).

Fig. 170. *Santa Teresa de Jesús (detalle)*. Gregorio Fernández. Ca. 1630. Iglesia del Convento de Santa Teresa. Ávila (España).

El tema también fue representado por un oficial del taller de Gregorio Fernández en uno de los relieves (fig. 171) del banco del retablo de la Capilla de los Vargas en la iglesia parroquial de Braojos de la Sierra, Madrid.

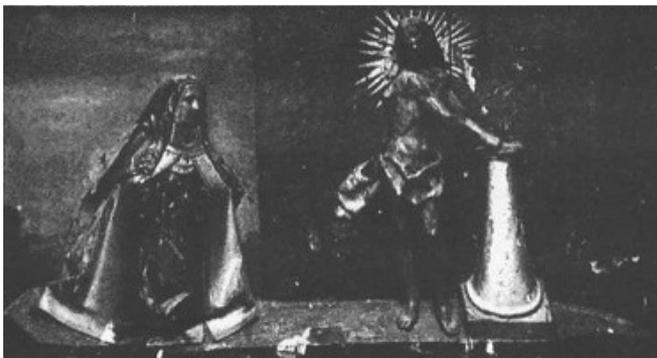


Fig. 171. *Segunda conversión de Santa Teresa*. Taller de Gregorio Fernández. 1633. Capilla de los Vargas, Iglesia parroquial. Braojos de la Sierra, Madrid (España).

4. PINTURA

Uno de los aspectos más llamativos en el conjunto de imágenes sobre Santa Teresa de Jesús es la escasez de pinturas realizadas por autores de primera fila, especialmente en España, lugar de nacimiento de la carmelita. Esto tiene que ver con la calidad de los comitentes que les encargaban obras. La mayor parte de ellos, al menos los de las pinturas de mayor tamaño y con temas más complejos, son los conventos de la Orden de los Carmelitas Descalzos, en su rama masculina y femenina.

En cuanto a la iconografía, se observa una cierta variedad temática, en la que se incluyen visiones y variantes del ya consolidado tema de la *Transverberación*. Aunque no alcanza la amplitud del grabado, en este periodo las novedades en el campo de la pintura son más que las que había tenido con anterioridad. Las más originales desde el punto de vista iconográfico, son las que se realizaron fuera de España, entre las que hemos destacado obras de la producción de Pedro Pablo Rubens y Giovan Francesco Barbieri, *Il Guercino*. Su originalidad radica en la interpretación más libre de las fuentes literarias, quizás precisamente porque se hicieron fuera de España.

4.1. PEDRO PABLO RUBENS

Pedro Pablo Rubens recibió el encargo de al menos tres pinturas sobre Santa Teresa de Jesús, que llevaron a cabo él mismo o su taller. La más temprana de estas obras fue realizada hacia recibe el título *Santa Teresa rezando por las almas del*

Purgatorio, aunque un título más preciso sería *Liberación del alma de D. Bernardino de Mendoza* (fig. 172). Se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Amberes desde 1815 pero fue pintado para el altar de la Capilla de Santa Teresa de la iglesia del Convento de los Carmelitas Descalzos de la misma ciudad⁹⁶⁴. Se puede fechar en torno a los años 1630-1635, es decir, en la última etapa del maestro.

Se trata de una obra delicada, con un aire elegante sobre todo en la figura de Cristo. Los colores, bajo una luz blanca, son brillantes. En los toques gris perla de las nubes y las sombras, Rooses ve la mano de Van Thulden, colaborador del taller, aunque las figuras de Cristo y la santa están muy retocadas por Rubens y las que representan las almas del Purgatorio son netamente de manos del maestro⁹⁶⁵.

Rubens representó un tema novedoso: la carmelita se encuentra arrodillada ante Cristo resucitado, intercediendo por la salvación de Bernardino de Mendoza, que es socorrido por un ángel de las llamas del Purgatorio. Junto a él hay otro hombre, casi anciano y dos bellas mujeres de largos cabellos.



Fig. 172. *Santa Teresa rezando por las almas del Purgatorio*. Pedro Pablo Rubens. 1630-1635. Museo de Bellas Artes. Amberes (Bélgica).

Fig. 173. *Transverberación*. Pedro Pablo Rubens. Años 30 del siglo XVII. Iglesia de los Carmelitas Descalzos. Bruselas (Bélgica).

⁹⁶⁴ ROOSES, M., *L'oeuvre de P. P. Rubens: histoire et description de ses tableaux et dessins*, Soest, Davaco, 1977, p. 353.

⁹⁶⁵ *Id.*, p. 352.

Rubens repitió el tipo humano utilizado en la figura de Cristo resucitado en el lienzo principal del altar mayor de la iglesia de los Carmelitas Descalzos de Bruselas (fig. 173). Esta obra, que también se fecha en la última etapa de Rubens, presenta un tratamiento novedoso del tema de la *Transverberación*: el ángel se dispone a clavar la flecha en el corazón de Teresa bajo las indicaciones del propio Cristo. La composición en diagonal está marcada por la flecha y acentuada por las miradas de Teresa y los ángeles, que se dirigen al Resucitado.

En la predela de este mismo retablo se encuentran otros dos lienzos atribuidos a Rubens, *Entierro de Santa Catalina* y *Santa Teresa arrodillada ante el Espíritu Santo* (fig. 174), que nos interesa por su temática. Presenta a la carmelita arrodillada, contemplando una paloma, que representaría el Espíritu Santo. Ilustra un episodio concreto descrito por Santa Teresa en *Vida*⁹⁶⁶. Es una tabla sobria, contenida en composición y cromatismo, cuya adscripción al maestro se debería reconsiderar. Desde el punto de vista iconográfico es una de las mejores representaciones del tema.



Fig. 174. *Visión del Espíritu Santo*. Pedro Pablo Rubens. Años 30 del siglo XVII. Iglesia de los Carmelitas Descalzos. Bruselas (Bélgica).

Fig. 175. *Santa Teresa*. Pedro Pablo Rubens (atrib.). Colección particular (Argentina).

Se ha atribuido al taller de Rubens varias obras más sobre Santa Teresa. La más relevante es una imagen de la carmelita como escritora (fig. 175). Su interés radica en

⁹⁶⁶ *Vida* 38, 10. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 209.

que se trata de una suerte de retrato basado en alguna de las copias de la *vera effigies* que se encontraban en Flandes y Holanda, como se estudió en el primer capítulo de esta Tesis. En efecto, están presentes los rasgos de la *vera effigies*, pintados de un modo más amable y por un pincel mucho más hábil.

4.2. JOSÉ DE RIBERA



Fig. 176. *Santa Teresa*. José de Ribera (atrib.). Museo de Bellas Artes. Valencia (España).

Dos obras que representan a Teresa de Jesús han sido adscritas a la producción del pintor setabense José de Ribera. Éste las habría realizado en torno a la década de 1630 en Nápoles y las habría enviado a España. Son obras de formato medio, que han sido retocadas con el paso de los años, lo que dificulta su atribución. En todo caso son obras de buena calidad.

La primera de ellas mide 130 x 104 cm. y se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 176)⁹⁶⁷. El autor recorta la figura de Teresa de Jesús sobre un fondo neutro. La luz que baña a la carmelita proviene del Espíritu Santo. Está escribiendo sobre una mesa, en la que hay otro libro y un cráneo. No presenta, por tanto, ninguna novedad sustancial.

En principio, el lienzo que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, donado por D. Juan de Cámara y Urzáiz, tampoco presenta grandes cambios desde el punto de vista iconográfico: hay una mesa con dos libros y varios papeles enrollados, así como un tintero con su pluma (fig. 178). Sin embargo la santa abulense no está escribiendo sino que observa un sutil rayo que desciende del cielo entre cabezas de querubines. Consideramos que el pintor tomó como modelo la imagen de Teresa de Jesús del grabado de Mattheo Greuter: presenta muchas similitudes entre las figuras, con un brazo extendido y otro en el pecho y plantea la misma asociación entre el tipo *Escritora* y el tema de la *Transverberación* (fig. 177).

⁹⁶⁷ *Santa Teresa y su Tiempo*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971, p. 57.



Fig. 177. *La Basílica de San Pedro del Vaticano en la canonización del 12 de marzo de 1622 (detalle)*. Mattheo Greuter. 1622.



Fig. 178. *Santa Teresa*. José de Ribera (atrib.). 1630. Museo de Bellas Artes. Sevilla (España).

4.3. ALONSO CANO



Fig. 179. *Aparición de Cristo crucificado*. Alonso Cano. 1629. Fundación Banco Santander Central Hispano.



Fig. 180. *Aparición de Cristo resucitado*. Alonso Cano. 1629. Colección Fórum Filatélico.



Fig. 181. *Santa Sinclética de Alejandría*. Abraham Bloemaert.

Los lienzos *Visión de Cristo crucificado* y *Visión de Cristo resucitado*, pertenecían al retablo de Santa Teresa que se encontraba en la iglesia del desaparecido

Convento de San Alberto de Madres Carmelitas Descalzas en Sevilla (figs. 179 y 180). Según el contrato, las pinturas se encargaron a Alonso Cano a finales de noviembre de 1628 y éste se comprometió a entregarlas antes de la Pascua de 1629⁹⁶⁸. Ambas tienen medidas similares, igual composición en diagonal y los mismos valores estéticos, propios de la primera etapa de Alonso Cano en Sevilla marcada por la influencia de Francisco Pacheco y el tenebrismo⁹⁶⁹, que se materializa en el fondo monocromo oscuro roto por una gloria y por la figura de Santa Teresa.

Desde el punto de vista iconográfico la *Aparición de Cristo crucificado*, no es tal, sino una representación de la santa escribiendo. Es el tipo más representado en estos años, especialmente en la escultura, recordemos la obra de este autor para la misma iglesia, y pintura. La presencia de un crucificado, vendría a indicar la inspiración de los escritos teresianos y la frecuente meditación sobre la Pasión de Cristo, plasmada en las obras de la carmelita. La segunda obra, *Aparición de Cristo resucitado*, muestra una visión experimentada por Santa Teresa un 29 de junio⁹⁷⁰. Para componerla, Alonso Cano se inspiró en un grabado de Abraham Bloemaert que representa a Santa Sinclética de Alejandría (fig. 181)⁹⁷¹.

4.4. ANTONIO DE PEREDA

Antonio de Pereda y Salgado fue otro de los pintores españoles que cultivó la iconografía teresiana. En su caso, fue dos encargos para el Convento de las Madres Carmelitas Descalzas de Toledo, fechados en torno al año 1640. Pertenecen a la etapa más fructífera en la producción del pintor, en la que había asimilado la influencia de la pintura veneciana. El fallecimiento en 1635 de su protector Giovanni Battista Crescenzi, que había tenido un importante papel en la transformación del gusto en el ambiente cortesano madrileño, seguramente trucó su carrera en la Corte, y lo relegó a los encargos de la clientela religiosa⁹⁷². En este ámbito tuvo muchos encargos, como las obras que nos ocupan.

⁹⁶⁸ WETHEY, H., *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, Alianza, 1983.

⁹⁶⁹ CALVO CASTELLÓN, A., “Aparición de Cristo a Santa Teresa”, en VV. AA., *Alonso Cano. La modernidad del Siglo de Oro español*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2002, p. 112.

⁹⁷⁰ Vida 28, 3. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 149.

⁹⁷¹ NAVARRETE PRIETO, B., y SALORT PONS, S., “El saber de un artista: fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano”, en VV. AA., *Alonso Cano. La modernidad del Siglo de Oro español*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2002, p. 55.

⁹⁷² PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 244.



Fig. 182. *San Agustín y Santa Teresa ante la Virgen y San José*. Antonio de Pereda. 1640. Convento de las Carmelitas Descalzas. Toledo (España).

Fig. 183. *Transverberación*. Antonio de Pereda. Medios del siglo XVII. Convento de las Carmelitas. Toledo (España).

La primera de las obras es compleja desde el punto de vista iconográfico: muestra a San Agustín y Santa Teresa ofreciendo sus corazones a una doble representación trinitaria, la Trinidad, en la que Dios Hijo aparece representado como un Niño, y la conocida como *Trinidad terrestre* (fig. 182). La segunda pintura presenta la *Transverberación* según la variante introducida por Anton Wierix entre los años 1614-1622: es el Niño Jesús y no el ángel el que dispara la flecha. Tomó indudablemente como modelo el grabado de Wierix o alguna obra basada en él, y lo simplificó, suprimiendo las figuras de la Virgen, San José y la Trinidad (fig. 183).

4.5. GIOVAN FRANCESCO BARBIERI, *IL GUERCINO*

En el año 1634, Giovan Francesco Barbieri, conocido como *il Guercino*, pintó un lienzo sobre Santa Teresa por encargo de Bartolomeo Lumaga, según aparece reflejado en el libro de cuentas del pintor⁹⁷³. Lumaga era un banquero de origen italiano asentado en Lyon⁹⁷⁴. La pintura estaba destinada a su capilla familiar en la iglesia del

⁹⁷³ CALVI, J. A., *Notizie della vita e delle opere del Cavaliere Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino da Centro*, Bologna, 1808, pp. 70-72.

⁹⁷⁴ GARCÍA CUETO, D., *ob. cit.*, p. 90.

Convento de Carmelitas Descalzos de la misma ciudad francesa. Mahon sugiere que habría sido el Cardenal Bernardino Spada, de origen boloñés, quien pusiese en contacto a su amigo Lumaga con *il Guercino*⁹⁷⁵.



Fig. 184. *Apparition de Christ a Sainte-Thérèse*. Giovan Francesco Barbieri, *il Guercino*. 1634. Musée Granet. Aix-en-Provence (Francia).

La obra, que desde 1821 se encuentra en el Musée Granet de Aix-en-Provence, mide 301 x 202 cm. (fig. 184). Presenta a Teresa de Jesús, arrodillada y con los brazos cruzados sobre el pecho, ante la figura de Cristo. Cristo señala el cielo, donde se encuentran Dios Padre y el Espíritu Santo, representado en forma de paloma. Los acompañan un gran número de ángeles y también, dentro de la gloria, varios personajes que representarían a santos. Otro ángel, de mayor tamaño, observa la escena

junto a Santa Teresa. La escena se desarrolla en lo que parece ser la capilla de una iglesia, con un vano que muestra un paisaje. En el plinto de una columna se encuentra el escudo del comitente. Aunque el título con el que se conoce la obra es *Aparición de Cristo a Santa Teresa*, la escena representa, a nuestro juicio, un tema más específico pero poco difundido que proviene de los escritos de la santa abulense⁹⁷⁶: *Cristo muestra a Teresa los misterios divinos*.

Se conserva un dibujo preparatorio, subastado en 2001 y actualmente en una colección privada⁹⁷⁷, y un grabado de Aegidius (o Gilles) Rousselet realizado hacia 1640 (figs. 185-186). El grabado refleja fielmente la obra de Barbieri, señala su autoría, y en la inscripción indica el nombre del comitente y el destino de la obra:

⁹⁷⁵ MAHON, D. (Dir.), *Giovan Francesco Barbieri, Il Guercino (1591-1666)*, Bolonia, 1991, p. 214. Cit. SPADA, M. C., "Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino e la rappresentazione di Santa Teresa d'Avila", en *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América, 1492-1992*, vol. 2, p. 261.

⁹⁷⁶ *Vida* 28, 2. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 149.

⁹⁷⁷ http://www.christies.com/lotfinder/lot_details.aspx?intObjectID=1980675

Per Illustri ac nobilissimo viro D. D. Bartholomaeo Lumagae de la Haye suam Theresiam in sacello apud Discalceatos Lugdunenses Carmelitas a se munificentissime conditio ab Joan Francesco Barbierii [ilegible] diuino prope penicillo [ilegible] Domine suo reddebat.



Fig. 185. Boceto para *Apparition de Christ a Sainte-Thérèse*. Francesco Barbieri, *il Guercino*. 1634. Colección privada.

Fig. 186. *Apparition de Christ a Sainte-Thérèse*. Gilles Rousselet a partir de la obra de Francesco Barbieri, *il Guercino*. Década de los años 40 del siglo XVII. Colección privada.

4.6. LAS PINTURAS DEL CLAUSTRO DE SANTA MARIA DEL MORROCCO

En el claustro del Convento de PP. Carmelitas de Santa Maria del Morrocco (Toscana), fundado en 1466⁹⁷⁸, se encuentra un ciclo iconográfico dedicado a Santa Teresa. Según indican dos inscripciones, entre 1639 y 1645, fray Maria Matelli comisionó una serie de obras en el claustro, entre ellas la decoración pictórica. Ésta fue confiada a Antonio Nannoni, que comenzó a pintar los frescos el 22 de noviembre de 1637⁹⁷⁹.

Son 23 frescos dedicados a la vida de Teresa de Jesús con sus correspondientes inscripciones explicativas en italiano. En el margen inferior de los frescos hay escudos, lo que sugiere un patrocinio particular para cada imagen. El pintor no era demasiado hábil, tenía un estilo ingenuo pero lo suficientemente expresivo para servir al propósito didáctico de dar a conocer a los carmelitas los hechos más significativos de la vida de Teresa. Las composiciones son muy simples y no están bien resueltas y el pintor tampoco traduce adecuadamente estas representaciones, que son muy complejas desde

⁹⁷⁸ GUARDUCCI, M. L., "Iconografía teresiana: il Chostro del Morrocco", en *Carmelus*, nº 27 (1980), p. 224.

⁹⁷⁹ *Id.*, p. 227.

el punto de vista del significado. Consideramos que se proporcionó al pintor alguno de los ejemplares o sus reestampaciones de la *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* de Adriaen Collaert y Cornelis Galle, pues en algunas imágenes observamos rasgos compositivos que podrían provenir de la serie antuerpiense.

Por desgracia estos frescos están deteriorados y su escasa relevancia artística no ha propiciado estudios al respecto excepto el que mencionamos de Maria Lisa Guarducci. Nos limitados por tanto a señalar los frescos cuyo tema es reconocible y a comentar algunos aspectos de los mismos.



Fig. 188. *Teresa y Rodrigo encontrados por su tío*. Antonio Nannoni. 1637. Claustro. Convento de Santa María del Morrocco. Val di Pesa (Italia).

Fig. 187. *Teresa y Rodrigo huyen de casa en busca de martirio*. Antonio Nannoni. 1637. Claustro. Convento de Santa María del Morrocco. Val di Pesa (Italia).

Hay dos episodios de la infancia de Santa Teresa, que presentan un mismo tema: la huida de casa en busca de martirio. En el primero aparece de la mano de su hermano (fig. 187) y en el segundo el momento en que su tío los encuentra (fig. 188). En el fresco sucesivo se encuentra la profesión de Santa Teresa (fig. 189), un tema en aquellos momentos novedoso, pues sólo se había representado su ingreso en el Monasterio de la Encarnación de Ávila, en concreto en la *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* de 1613. El cuarto tema representado es la entrega de la cruz de piedras preciosas, que en el siguiente fresco aparece ya en manos de Santa Teresa (fig. 190). El siguiente tema, la *Transverberación*, tomó como fuente gráfica la citada serie antuerpiense, presentado a una Santa Teresa arrodillada, con los brazos abiertos y a punto de recibir la flecha del ángel. La séptima pintura mural representa la construcción del primer convento de la reforma carmelitana, el Monasterio de San José en Ávila (fig. 191). Se representa en primer plano a Teresa de Jesús con una mujer, seguramente su hermana Juana, que le ayudó con los preparativos de este convento, y un cantero que está extrayendo piedra. Sobre el convento hay una mandorla en la que se representa a San José, protector del convento y de la reforma teresiana. La siguiente imagen representa sin embargo un tema anterior, la *Segunda conversión de Santa Teresa*, aunque el pintor -sin duda por

indicación del comitente- lo plasma como una visión y no como la impresión que una imagen del *Ecce Homo* produjo en la carmelita abulense. Guarducci indica que la iglesia que aparece representada al fondo, es la del propio Convento de Santa María del Morrocco⁹⁸⁰. El siguiente fresco presenta a Teresa arrodillada entre el Dios Padre, el Espíritu Santo en forma de paloma y Cristo, es decir, la *Visión de la Trinidad*.

En la décima pintura, Teresa conduce a un grupo de mujeres ricamente vestidas, que se disponen a entrar en la ciudad. Desconocemos la intención del pintor cuando realizó este fresco, podría tratarse de una representación de Teresa como fundadora. En el decimocuarto, se distingue la *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José*. En décimo octavo fresco del conjunto, Nannoni trata la sanación de Gonzalito Ovalle, que aparece en pie, dando la mano a la santa, que lo conduce a un grupo de personas. Se aleja de la iconografía habitual del tema, que lo presenta en brazos de la carmelita. En el último, muy deteriorado, se representa la muerte de Santa Teresa, cuyo cuerpo aparece tendido en un catafalco con tres candelabros.

Aunque de estos frescos es escaso desde el punto de vista artístico, introduce un tema novedoso -*Profesión de Teresa de Jesús*- y es un ejemplo de la prolongada influencia en el tiempo y el espacio de la *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* de Collaert y Galle.



Fig. 189. *Profesión de Teresa de Jesús*. Antonio Nannoni. 1637. Claustro. Convento de Santa María del Morrocco. Val di Pesa (Italia).



Fig. 190. *Cristo entrega a Teresa una cruz con piedras preciosas*. Antonio Nannoni. 1637. Claustro. Convento de Santa María del Morrocco. Val di Pesa (Italia).

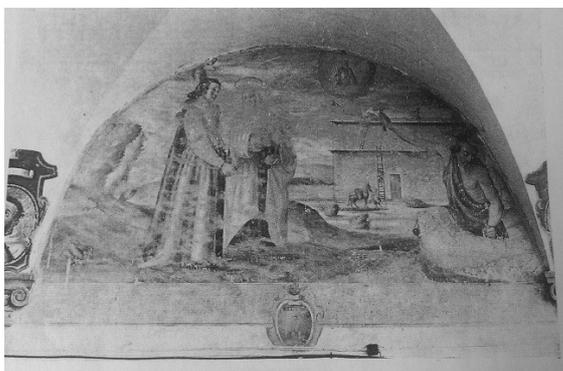


Fig. 191. *Construcción del Convento de San José*. Antonio Nannoni. 1637. Claustro. Convento de Santa María del Morrocco. Val di Pesa (Italia).

⁹⁸⁰ *Id.*, p. 235.

5. OTRAS OBRAS

5.1. LA SERIE DE ROSSI

En el año 1622, el editor Giovanni Giacomo Rossi publicó en Roma la serie *Sanctissime Matris Dei Marie de Monte Carmelo Beatae. Teresiae humilis filiae ac devota famvla effigies*. Estaba dedicada al Cardenal Millino, Vicario de Su Santidad y Protector del Carmelo de la Antigua Observancia⁹⁸¹. Se trataba de un conjunto de 25 grabados -la portada más 24 láminas- obra de Joannes Eillart Frisius, según la inscripción de la portada. Lo que no se indica, sin embargo, es que se trata de una copia evidentísima de la *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* de Adriaen Collaert y Cornelis Galle. La portada de la serie de Eillart Frisius copia el retrato teresiano de la de Collaert y Galle, aunque cambia la estructura que lo sustenta. En el resto de grabados sólo incorpora una fina orla decorativa y algunos detalles menores, simplemente anecdóticos. A tratarse de una copia, las imágenes quedan invertidas. Los temas son los mismos y siguen la misma secuencia en líneas generales, aunque Rossi modifica el orden de algunos.

A continuación, presentamos por primera vez una comparación entre ambas series. La columna de la izquierda presenta la serie original, mientras que la columna de la derecha presenta su copia.

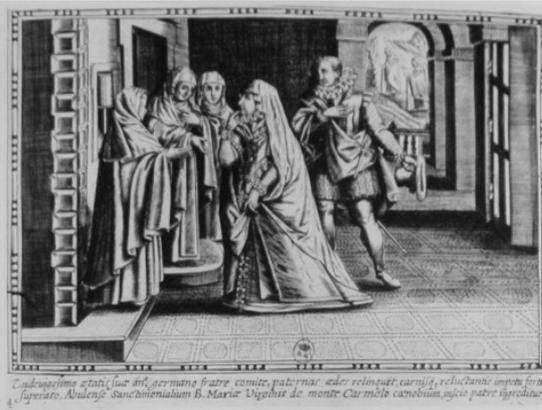


Figs. 192 y 193.

⁹⁸¹ JUAN BOSCO DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 369.



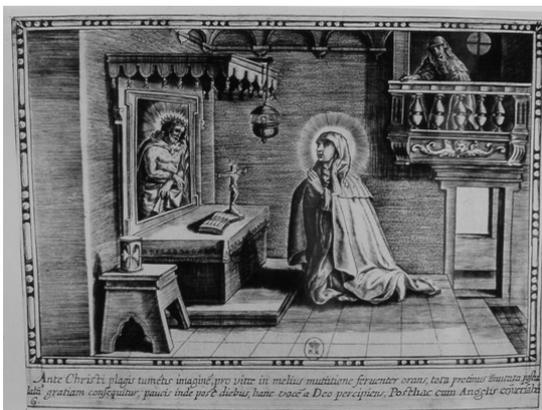
Figs. 194 y 195.



Figs. 196 y 197.



Figs. 198 y 199.



Figs. 200 y 201.



Figs. 202 y 203.



Figs. 204 y 205.



Figs. 206 y 207.



Figs. 208 y 209.



Figs. 210-211.



Figs. 212-213.



Figs. 214-215.



Figs. 216-217.



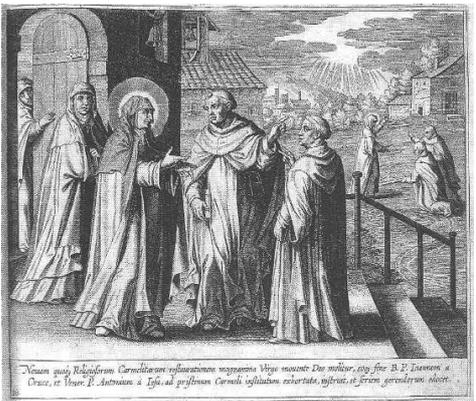
Figs. 218-219.



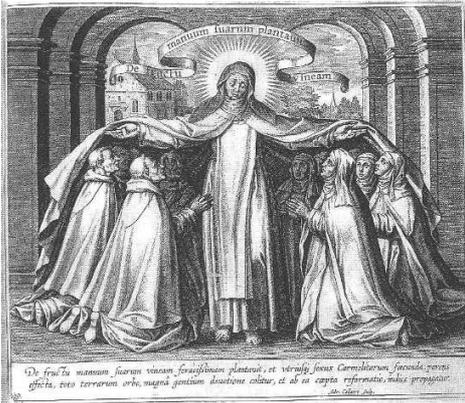
Figs. 220-221.



Figs. 222-223.



Figs. 224-225.



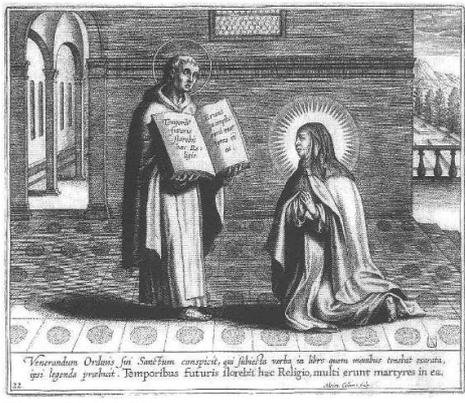
Figs. 226-227.



Figs. 228-229.



Figs. 230-231.



Figs. 232-233.



Figs. 234-235.



Figs. 236-237.



Figs. 238-239.

A través de la serie que editó Giovanni Giacomo Rossi, se perpetuó en Italia la influencia de la serie de Collaert y Galle: en 1647 Isabella Duca reinterpretó 12 de estos grabados, simplificándolos, en la obra *S. Teresa virgo Fratrum Carmelitarum discalceatorum et monialum fundatrix*⁹⁸². Sin embargo, la influencia de ésta no se prolongó más allá de mediados de siglo, ya que la adaptación al gusto italiano y la

⁹⁸² CASALE, V., "Lazzaro Baldi e Ciro Ferri *agiografi* di santa Teresa d'Avila", *Culto dei Santi, Istituzioni e classi social in età preindustriale*, L'Aquila, Japadre, 1984, p. 761.

diferente aproximación a la figura de Santa Teresa propiciaron un conjunto de 36 grabados que ilustraban una nueva hagiografía teresiana: *Vita effigiata di S. Teresa Vergine. Reparatrice dell'antico Ordine Carmelitano*, escrita por Alessio de la Passione y publicada en 1655.

5.2. EL CÁLIZ DE NICOLAS PANNY

Un ejemplo interesante de este periodo es el cáliz realizado por Nicholas Panny en el año 1636 para el convento de Carmelitas de Amberes (fig. 240). Éste fue suprimido en 1783 y el cáliz fue comprado tres años más tarde para el Hospital de S. Jean en Bruselas⁹⁸³. Luego pasaría a formar parte del Musée des Hospices⁹⁸⁴, hoy llamado Musée du Centre Public d'Action Sociale.



Fig. 240. Cáliz. Nicholas Panny. 1636. Musée du Centre Public d'Action Sociale. Bruselas (Bélgica).

Mide 31x19 cm. La copa está parcialmente labrada con delicadas representaciones vegetales estilizadas, al igual que la poma. El pie es lo más interesante, pues el orfebre antuerpiense Nicholas Panny representó seis temas de la vida de Santa Teresa: *Coronación de Teresa, Escritora, Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José, Transverberación, Visión de la Trinidad y Desposorios místicos* (figs. 241-246). Las fuentes son los correspondientes grabados de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* de

⁹⁸³ VV. AA., *Catalogue de l'Exposition gloire des Communes Belges*, 1960. Ficha número 332.

⁹⁸⁴ EMOND, C., *ob. cit.*, p. 162.

Collaert y Galle, si bien en este ejemplo aparecen simplificados y adaptados a la forma de pétalo.

El cáliz tiene tres marcas: un sol, marca del orfebre; una mano, que indica que la obra fue realizada en Amberes; por último una “C” coronada, que seguramente indica que fue realizado para el convento carmelita.



Figs. 241-243. *Cáliz* (detalles: *Coronación, Teresa escritora, Imposición del collar y el manto*). Nicholas Panny. 1636. Musée du Centre Public d'Action Sociale. Bruselas (Bélgica).



Figs. 244-246. *Cáliz* (detalles: *Transverberación, Visión de la Trinidad, Merced del clavo*). Nicholas Panny. 1636. Musée du Centre Public d'Action Sociale. Bruselas (Bélgica).

5.3. UN GRABADO PARA EL CARDENAL RICHELIEU: LA APOTEOSIS DE SANTA TERESA

Este grabado de gran formato -78,6 x 56 cm.⁹⁸⁵- fue impreso en París en el año 1624 (fig. 247). Se trata de una obra rara, estampada a partir de dos planchas⁹⁸⁶. Cuenta

⁹⁸⁵ ÁLVAREZ, T., “Santa Teresa en dos grabados...”, p. 53.

con la aprobación eclesiástica y el privilegio real, datos señalados en las inscripciones que figuran en unos escudos situados en la base del grabado.

Es un grabado muy complejo que cuenta con la representación de un gran número de personajes y está repleto de símbolos de diferente orden -teológicos, carmelitanos, teresianos- e inscripciones en latín y hebreo. Como consta en las inscripciones a pie de estampa, fue realizado por iniciativa de Jacques Gaffarel, también autor intelectual, grabado por Michel Lasne o L'Asne e impreso por el mismo Lasne en asociación con I. Briot. Lasne fue un excelente dibujante y grabador francés, que disfrutó de la protección de Ana de Austria, esposa del rey Luis XIII⁹⁸⁷, aspecto que lo sitúa en la órbita del Cardenal Richelieu.

Jacques Gaffarel era el joven bibliotecario del Cardenal Richelieu. Era doctor en Derecho Canónico y tenía una gran afición por las ciencias ocultas y el mundo oriental, que plasmó en una obra polémica -*Curiosites inouyes sur la sculpture talismanique del Persans, horoscope des Patriarches et lecture des estoilles*- condenada en 1629 por la Facultad de Teología de París y por la que tuvo que retractarse⁹⁸⁸.

Gaffarel dedicó el grabado al Cardenal Richelieu, primer ministro de Luis XIII desde precisamente el año 1624, cuyo retrato y escudo flanquean la inscripción central superior:

TERESAE / VIRGINI, PIAE, FOELICI, AUGUSTAE, DIVAE / QVOD
DISCALEATORUM Carmelitarum PARENS / DIVI HELIAE SACRVM VIVENDI
RESTITVERIT INSTITVTVM / TABELLAM / VITAE, MORVM SANCTITATISQUE.
THERESANAE INDICEM / Vouit, fieri voluit, dicauit, dedicauitque / AC / HEROI DE
RICHELIEV / ILLUSTRIPVRPVRATORVM SYDERI / Ob singularem doctrinam,
eloquentiam diuinam, pietatem summam, et admirandam in rebus / Ecclesiae, Regnique
administratrimonem, lubens merito inscripsit / Iacobus Gaffarellus, prouincialis.

Efectivamente, se trata de una obra dedicada a la exaltación de Santa Teresa, sus virtudes y su papel en la Orden del Carmelo. Por supuesto realizado a la mayor gloria del poderoso Cardenal Richelieu.

⁹⁸⁶ Algunos autores han hecho interesantes aportaciones sobre este grabado, aunque desconocían la plancha inferior. JEAN DE LA CROIX, *ob. cit.*, p. 256. MORENO CUADRO, F., “Apoteosis, tesis y privilegios...”, pp. 36-37.

⁹⁸⁷ BÉNÉZIT, E., *ob. cit.*, vol. 8, p. 301.

⁹⁸⁸ JEAN DE LA CROIX, *ob. cit.*, p. 256.



Fig. 247. *Apoteosis de Santa Teresa*. Jacques Gaffarel y Michel L'Asne. 1624. Colección particular.

En los márgenes laterales del grabado hay medallones con las efigies de veinte carmelitas, cada uno de ellos identificado en su inscripción, que además hace referencia a sus virtudes: en la columna de nuestra izquierda, Dionisio de la Madre de Dios, Mariano de San Benito, Dídaco de Jesús, Germano de la Natividad de María, Juan Pablo de San Miguel, Bartolomeo de San Basilio, Benedicto de Jesús, María de la Encarnación y Catalina de Jesús; en la columna de la derecha: Santiago Mediolano, Francisco del Santísimo Sacramento, Bartolomeo, Ludovico de Jesús, Augusto de Regibus, Juan de Jesús María, Francisco de la Concepción, Juan de San Simón, Catalina de Cardona y Beatriz de la Madre de Dios.

En la parte central del grabado, la más interesante, se distinguen claramente dos planos: el celestial y el terrenal. El nexos entre ambos es la figura de Santa Teresa de Jesús, que se encuentra suspendida en el aire, y tiene los brazos extendidos.



Fig. 248. *Apoteosis de Santa Teresa* (detalle: *Santa Teresa*). Jacques Gaffarel y Michel L'Asne. 1624. Colección particular.

En torno a la figura de Teresa (fig. 248) aparece el segundo versículo del Salmo 88, tan querido por la carmelita abulense y tan frecuente en su iconografía, *Misericordias Domini in aeternum cantabo* de cuyos letras parten versos acrósticos que señalan sus virtudes. Tomás Álvarez hizo un gran trabajo transcribiendo los versos:

*Miracolorum, Integritatis Ianua, Sydus Saeculorum, Exemplar Eremitarum, Regula Religiosorum, Iubar Intelligentiae, Cerculum [ilegible], Oliva Olimpica, Rachel Regia, Domus Davidica, Inviolata [ilegible], Auxilium Afflictorum, Spiritus S. Sacrarium, Dilecta Divinitatis, Ocellus Omnipotentis, Mater Mirabilis, Intellectu Insignis, Nemus Numinis, Iris [ilegible], Navis Noemica, Altare Altissimi, Eva Electa, Turtur Thabor, Ebur Ecclesiae, Radix Rosarum, Nomen Nectareum, Vita Virginum, Mons Magnimitatis, Carmeli Canticum, Arbor Amabilis, Nardus Nobilis, Thus Thimiamatis, Amor Animarum, Beata Bethlehem, Orbis Oraculum*⁹⁸⁹.

Sobre Teresa aparece representada la Trinidad. Dios Padre se identifica con el sol central, que contiene una inscripción hebrea que se puede traducir como *Yahveh infinito*, y del que se desprende un rayo con la frase *Filia iam tota mea es et ego totus tuus*⁹⁹⁰. Está flanqueado por un círculo que contiene una paloma en alusión al Espíritu Santo, con la inscripción *Mediante Spiritu Sancto* en el rayo, y un cuadrado con el nombre *Jeshuach*, Jesús, del que parte un rayo con la frase *Radiante Sol iustitiae*.

Entre los símbolos trinitarios aparecen cuatro ángeles que portan flores, un collar en alusión a la imposición del mismo por la Virgen a Santa Teresa⁹⁹¹, una rama de olivo y

⁹⁸⁹ ÁLVAREZ, T., "Santa Teresa en dos grabados...", pp. 61-62.

⁹⁹⁰ "Éstas me dice Su Majestad muchas veces, mostrándome gran amor: *Ya eres mía y Yo soy tuyo*". *Vida* 39, 21. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 221.

⁹⁹¹ *Vida* 33, 14. *Id.*, pp. 182-183.

una antorcha. En el ángulo superior de nuestra izquierda aparece un ángel que se dispone a lanzar una flecha al corazón de Teresa, un poco más abajo dos ángeles portan el corazón ya transverberado.

A nuestra izquierda sobre nubes aparecen las tres virtudes teologales -Fe, Esperanza y Caridad- y a nuestra derecha un palacio con seis torres iguales y una torre central más alta, que identificamos con el *Castillo Interior* que describe Santa Teresa en *Las Moradas*: “consideremos que este castillo tiene -como he dicho- muchas moradas, unas en lo alto, otras en bajo, otras a los lados, y en el centro y mitad de todas éstas tiene la más principal, que es adonde pasan las coas de mucho secreto entre Dios y el alma”⁹⁹²

Sobre el castillo se lee *Theresanum* (fig. 249). Debajo, en ambos lados, se encuentran ocho figuras femeninas vestidas con túnica, que portan un ramo con tres lirios y un corazón. Por las inscripciones que se encuentran sobre sus cabezas -*Beati pauperes, Beati mites, Beati qui lugent, Beati qui esuriunt et sitiunt, Beati Misericordes, Beati pacifici, Beati qui persecutione patiuntur*- deducimos que se trata de las Bienaventuranzas.

En la mitad inferior del grabado destaca el árbol que ocupa la posición central, un árbol cargado de piñas, un pino o quizá un estilizado cedro, especie que también pertenece a la familia de las pináceas. En su tronco se lee una inscripción tomada del Eclesiástico: “cual mirra exquisita he dado buen olor”⁹⁹³. En su base hay una cita bíblica, tomada de Judit: “una sola mujer hebrea ha llenado de vergüenza la casa de Nabucodonosor”⁹⁹⁴, que ya había sido asociada a la imagen de Teresa en la primera edición de la obra *Vida de la Madre Teresa de Jesús* del P. Francisco de Ribera. Bajo el pino aparece un gran corazón con una larga inscripción hebrea y un cuadro central con las palabras *Jesuah, Miriam, Eliah y Teriah*⁹⁹⁵, es decir, Jesús, María, Elías y Teresa.

A ambos lados del árbol se representa a seis carmelitas: Francisco de Jesús, Pedro de la Madre de Dios, Antonio de Jesús, Juan de la Cruz, Juan Bautista Bético y Francisco del Niño Jesús. El nombre de todos estos discípulos de Teresa de Jesús va precedido por el título “V. P.”, “Venerable Padre”, excepto en el caso de Juan de la Cruz, cuyo nombre es precedido por la “B”. de “Beato”, a pesar de que no fue beatificado hasta 1675.

⁹⁹² *Moradas* 1ª, 1, 3. *Id.*, p. 473.

⁹⁹³ *Eclesiástico* 24, 15. *Biblia de Jerusalén...*, p. 988.

⁹⁹⁴ *Judit* 14, 18. *Id.*, p. 562.

⁹⁹⁵ ÁLVAREZ, T., “Santa Teresa en dos grabados...”, p. 63.

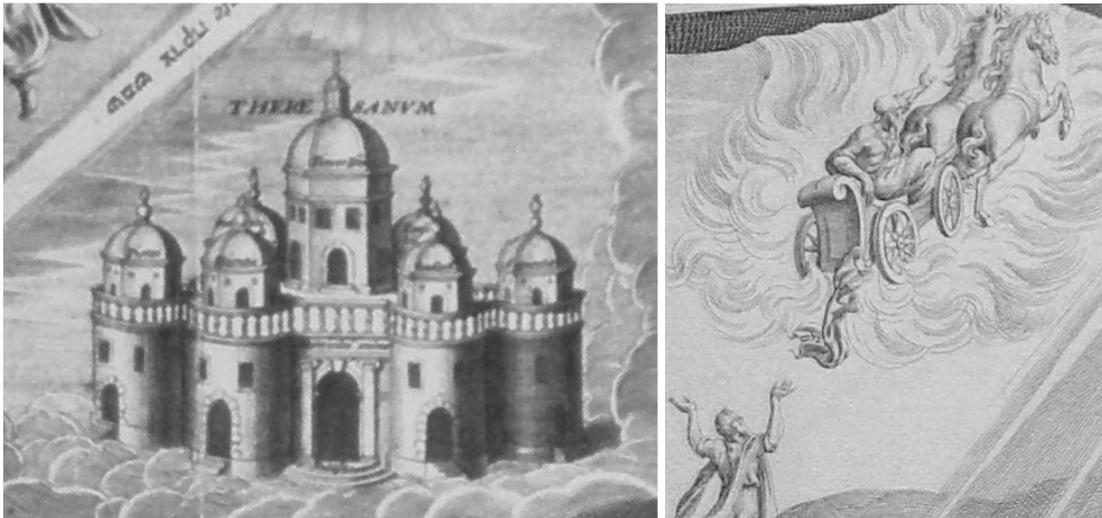


Fig. 249. *Apoteosis de Santa Teresa (detalle: Castillo interior)*. Jacques Gaffarel y Michel L'Asne. 1624. Colección particular.

Fig. 250. *Apoteosis de Santa Teresa (detalle: Carro de fuego)*. Jacques Gaffarel y Michel L'Asne. 1624. Colección particular.

En un segundo plano, aparecen dos escenas vinculadas a Elías, considerado padre de la Orden de los carmelitas: Elías llevado al cielo por un carro de fuego dejando caer su manto, que recoge Eliseo (fig. 250); una imagen de la *Vera Religio* que porta la Fuente de Elías y está acompañada por un pelícano con sus polluelos con la inscripción *mori*, símbolo eucarístico, el ave fénix con la inscripción *vivere*, y un reloj de arena con la palabra *festina*.

En un tercer plano se observa el mar, y un barco que se dirige hacia una montaña en la que se erige un monasterio, representaría el Monte Carmelo.

La explicación de todos los elementos que componen el grabado está contenida en la larga inscripción y los versos que figuran a pie de estampa. En la inscripción se apela a los *mortales spectatores* para mostrarles el jardín de las delicias en que brotaron las flores de Teresa, es decir sus virtudes, y la vincula a la Virgen por su piedad. Se escucha la voz de Teresa que canta *Misericordias Domini in aeternum cantabo* y Dios contempla este admirable jardín. Crece un pino, que según la inscripción es un símbolo místico, alimentado por la lluvia celeste, es decir, por la sabiduría divina, y bajo su sombra crecen almas fervorosas que buscan la verdadera pobreza, lo que es un alusión a la mística teresiana y a su reforma de la Orden representada en los seis carmelitas que están junto al árbol y los otros veinte representados en los medallones laterales. Se menciona también el *Theresanum*, la casa del alma de Teresa, lo que ella denominó el *Castillo Interior*, representado en la parte superior del grabado. Los ángeles asistieron a

Teresa, perpetuaron su nombre, acciones, celo y vida universalmente, prosigue la inscripción. Comparan a Teresa con la Virgen *-nam si quae vnquam virgo post virginem Mariam recta ad aeternitatem via inieri, haec sine dubio fuit-* y citan algunos de sus versos con la frase *Aut pati, aut mori*. La compara también con la fuente de Elías, que da néctar de amor a los sedientos.

Los versos aluden al nombre de Teresa, que estaba escrito en los números. También de nuevo de alude al cedro, al que se dedicó tanto en lengua hebrea. Menciona las ocho Bienaventuranzas, que *monstrant, e tritam ad coelica templa viam*. De nuevo se mencionan las siete torres del castillo. La última glosa señala que aunque Elías, cuando fue llevado al cielo en el carro de fuego, dejó su manto, sin embargo Teresa nos dejó todas las cosas señaladas arriba, en el grabado.

Es posible que se hayan conservado pocos ejemplares de este grabado debido a su complejidad y por la relación de Gaffarel con las ciencias ocultas. Lo cierto es que la iconografía de este grabado es una rareza en fechas tan tempranas y no se volverá a encontrar nada similar, o al menos no se ha conservado, hasta mediados del siglo XVIII.

6. LA POLÉMICA SOBRE EL PATRONAZGO DE ESPAÑA

Entre los años 1617 y 1630, el secular patronazgo único del Apóstol Santiago sobre España se vio cuestionado por el ascenso de Teresa de Jesús a los altares y a la protección de España. Se trató de un verdadero conflicto que implicó a la sociedad del momento y en el que se conjugaron factores religiosos, discusiones políticas, argumentos históricos y del que surgieron una literatura y una iconografía específicas.

El arte no fue indiferente a la polémica ni pudo evitar ser objeto de la misma: “pongan otros en sus láminas, en sus pinturas, a Santiago armado, con moros a sus pies, castillos, ciudades, provincias, monarquías, que yo pondré a Santa Teresa y a sus pies a Philipo Quarto, Rey de las Españas”⁹⁹⁶. Sin embargo, cuando la polémica quedó resuelta a favor del Apóstol, sus partidarios -amparándose en el Breve librado por Urbano VIII el 8 de enero de 1630- procuraron la eliminación de todas aquellas manifestaciones artísticas alusivas a la cuestión del patronazgo compartido: ilustraciones de libros, estampas sueltas y pinturas.

⁹⁹⁶MOROVELLI DE PUEBLA, F., *Defiende el Patronato de Santa Teresa, Patrona Ilustrísima de España*, Málaga, Juan René, 1628, p. 27.

La escasez de obras conservadas relativas a Teresa de Jesús como copatrona, evidencia el poder concedido a la imagen y el interés por borrar toda traza de la cuestión. A pesar de ello, justificándonos en la riqueza de la imagen teresiana que se desprende de los escritos del periodo, incluimos este breve capítulo con el estudio de una interesante obra salvada de esta particular polémica, la más viva de aquellas que sobre el patronazgo de España se sucedieron en el siglo XVII⁹⁹⁷.

6. 1. EL INICIO DE LA POLÉMICA: 1617-1618

El 24 de octubre de 1617, fray Luis de San Jerónimo -procurador general de la Orden Carmelita Descalza- efectuó una petición ante las Cortes reunidas en Madrid: que la beata Teresa de Jesús, fuese elevada al patronazgo de España⁹⁹⁸, que había ostentado secular y singularmente el Apóstol Santiago. Felipe III, desde El Escorial y a fecha de 3 de agosto de 1618, escribió a las ciudades ordenándoles recibir a Teresa de Jesús como patrona y abogada después de Santiago. El copatronazgo en sí, el modo en que se había decidido, con la discusión acerca de la autoridad y competencia de las Cortes en esta materia, y el hecho de que Teresa de Jesús aún no hubiese sido canonizada, fueron las razones que prendieron la llama de la polémica y propiciaron disensiones y la circulación de escritos. El arzobispo de Sevilla, D. Pedro de Castro y Quiñones, fue el primero el manifestarse contrario al patronazgo doble con un memorial dirigido al Rey⁹⁹⁹. Uno de sus motivos para oponerse, consistía que la pérdida de primacía del Apóstol traería consigo una posible devaluación de los plomos de Sacromonte, hallados bajo su anterior prelatura granadina¹⁰⁰⁰. Inmediatamente, un anónimo devoto de Teresa de Jesús, puntualizó y corrigió la carta del arzobispo hispalense¹⁰⁰¹. Ante el revuelo organizado por dichos escritos, la Inquisición ordenó requisar los textos y Felipe III, el 12 de noviembre de 1618, ordenó paralizar todas las gestiones sobre el patronazgo¹⁰⁰².

⁹⁹⁷ Fueron tres las polémicas: Santa Teresa entre 1617 y 1630, San Miguel en 1643, y San José en 1678.

⁹⁹⁸ SANTOS FERNÁNDEZ, C., y REYES GÓMEZ, F. de los, *Impresos en torno al patronato de Santiago: siglo XVII*, Santiago de Compostela, 2004, p. 19.

⁹⁹⁹ CASTRO, P. de, *Memorial en defensa del único patronato jacobeo*, Granada, 1618.

¹⁰⁰⁰ SANTOS FERNÁNDEZ, C., y REYES GÓMEZ, F. de los, *ob. cit.*, p. 21.

¹⁰⁰¹ *Copia de una carta que escribió el arzobispo Don Pedro de Castro al Rey nuestro Señor, contra el Patronazgo de la Bienaventurada virgen santa Teresa. Con unas notas de un su devoto.* DÍAZ, S., *Impresos del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1972, p. 249

¹⁰⁰² REY CASTELAO, O., *Los mitos del Apóstol Santiago*, Santiago de Compostela, Nigra Trea, 2006, p. 81.

6.2. LA POLÉMICA: 1626-1630

En febrero de 1626, Felipe IV escribió desde Zaragoza a D. Francisco de Contreras¹⁰⁰³, Presidente del Consejo de Castilla, para que propusiese a las Cortes el reconocimiento de Santa Teresa como Patrona de España. El Conde Duque de Olivares -afectísimo a la santa abulense- en previsión de la polémica que luego de facto estallaría, había sentado en la silla compostelana a fray Agustín Antolínez, también devoto de Santa Teresa y que le debía su *cursus honorum* eclesiástico¹⁰⁰⁴ y se encargó de gestionar el copatronazgo ante la Santa Sede. El 21 de julio de 1627, Urbano VIII libró un Breve por el que sancionaba el nombramiento de Santa Teresa de Jesús como patrona de España con una condición: *Sine tanem praeiudicio, aut innovatione, vel diminutione aliqua patronatus Sancti Iacobi Apostoli*¹⁰⁰⁵.

La reacción no se hizo esperar. Entre 1627 y 1630, se sucedieron escritos de ambas facciones presentados bajo diversas fórmulas: memoriales, defensas, tratados, informaciones, sermones impresos. Citamos algunos ejemplos destacados: predicadores como fray Hortensio Paravicino y Pedro de Ribadeneira celebraron el copatronazgo¹⁰⁰⁶, el *Memorial* de Francisco de Quevedo a favor del patronazgo único del Apóstol espoléó críticas como las del pintor y tratadista Francisco Pacheco, el carmelita fray Gaspar de Santa María y el polemista Francisco Morovelli de Puebla, a su vez refutado por el historiador y escritor político Juan Pablo Mártir Rizo y el doctor Simón Ramos. Hubo muchos más y se consiguió implicar a toda España: la polémica “ha revuelto España toda, no el vulgo sólo, sino las iglesias y las universidades y toda la orden de su caballería”¹⁰⁰⁷ y además “estando embarcados en este negocio el Papa, el Rey, el Reyno y lo más y más florido, letrado y granado dél”¹⁰⁰⁸.

Los temas sobre los que se discutió fueron diversos, entre ellos destacamos los siguientes: el origen del patronazgo y el ministerio que le venía encomendado, la

¹⁰⁰³ THOMPSON, I. A. A., “La cuestión de la autoridad en la controversia sobre el Patronato de Santa Teresa de Jesús”, en *De Re Publica Hispaniae: una vindicación de la cultura política en los reinos ibéricos en la primera modernidad*, Madrid, Sílex, 2008, p. 294.

¹⁰⁰⁴ El óbito inesperado de fray Agustín Antolinez el 19 de junio de 1626 trunció las expectativas de minimizar la oposición de Santiago de Compostela al copatronazgo. SANTOS FERNÁNDEZ, C., y REYES GÓMEZ, F. de los, *ob. cit.*, p. 34.

¹⁰⁰⁵ *Traslado del Breve de Urbano VIII sobre el Patronazgo de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, 1627.

¹⁰⁰⁶ ROSSI, T. M., “Presencia de Santa Teresa y de la Reforma Carmelitana en la Biblioteca Barberini (Siglo XVII)”, *Revista de Filología Románica*, nº 3 (1985), p. 268.

¹⁰⁰⁷ QUEVEDO, F. de, “Memorial por el Patronato de Santiago”, *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1876, p. 229.

¹⁰⁰⁸ TAPIA, L. de, *Examen y refutación con que impugnaban el Licenciado Pedro de Losada y otros, el Patronato de la gloriosa virgen Santa Teresa*, Barcelona, Sebastián de Cornellas, 1628, p. 40.

etimología del propio término de “patrón”, los méritos que se debían adjudicar a cada uno de los dos santos, la vinculación de Santiago con la monarquía hispánica, el nuevo modelo de santidad postridentina, las numerosas rentas que percibía la catedral Compostelana, la defensa de “una provincia guerrera y belicosa”¹⁰⁰⁹ como España, el agravio al Apóstol y las consecuencias nefastas que habría de suponer¹⁰¹⁰.

El 8 de enero de 1630, Urbano VIII despachó un nuevo Breve que anulaba aquel de julio de 1627 que había elevado a Santa Teresa al copatronazgo. El documento fue recibido en Santiago de Compostela el 7 de febrero de 1630¹⁰¹¹. En teoría era el fin del enfrentamiento, pero en la práctica se prolongó un año más debido a la inquietud acerca de las imágenes que presentaban a Teresa de Jesús como patrona de España.

6.3. CONSECUENCIAS PARA LA IMAGEN: ESTUDIO DE UN GRABADO DE FRANCISCO HEYLAN

Tras varios meses de acusaciones de haber distribuido copias falsas del Breve que ponía fin a la polémica¹⁰¹², el Cabildo de la Catedral de Santiago decidió hacer efectivo el documento papal de otro modo: acordó escribir a las Iglesias de España - cartas a la que se adjuntaron copias autenticadas del Breve- para que nombrasen comisionados que visitaran los conventos de Carmelitas Descalzos, constataran que se había borrado todo símbolo del copatronazgo y más tarde remitiesen al Cabildo de Santiago las informaciones efectuadas y las medidas tomadas. Efectivamente, tan importante como dar a conocer la sanción de la singularidad del patronazgo de Santiago sobre España, era la eliminación de todas aquellas manifestaciones externas relativas copatronazgo. Es decir: cualquier tipo de inscripción o imagen que presentase a Santa Teresa como patrona¹⁰¹³.

¹⁰⁰⁹ FERNÁNDEZ SAAVEDRA, J., *Sermón (...) que predicó en deffensa del Patronato del único Patrón de las Españas Santiago, en la Iglesia del mismo Santo Apóstol, el día de su gloriosa Traslación*, Santiago de Compostela, Juan de León, 1630, p. 45.

¹⁰¹⁰ PINILLA, M. J., “Un conflicto del XVII: la polémica sobre el patronazgo de España según el sermón de Juan Fernández Saavedra en la Catedral de Santiago”, en CARRASCO MARTÍNEZ, A. (Coord.), *Conflictos y sociedades en la Historia de Castilla y León*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 133-146.

¹⁰¹¹ SANTOS FERNÁNDEZ, C., y REYES GÓMEZ, F. de los, *ob. cit.*, p. 77.

¹⁰¹² *Id.*, p. 80.

¹⁰¹³ Este tema fue abordado en dos opúsculos projacobinos: ASTORGA DEL CASTILLO, P., *Información por el Deán y Cabildo de de la santa Iglesia Apostólica y Metropolitana de Santiago*, Santiago, Juan de León, 1631, y MERA CARVAJAL, F. de, *Información en derecho, por el estado Eclesiástico de las coronas de Castilla y León. Con la Sagrada religión del Carmen Descalço, sobre*

La ejecución del Breve se extralimitó en algunos casos, según se quejaba fray Jerónimo de la Concepción -procurador general de la Orden de los Carmelitas Descalzos- al nuncio apostólico Cesare Monti:

“con mucho escándalo y alboroto, procurando ocasionar a que no la tengan por sancta, estando beatificada y canoniçada por la Iglesia (...) han hecho y van haciendo muchos excesos, prohibiendo el rezo de la Sancta Madre Theresa de Jesús, pidiendo y recogiendo los libros y cuadernos en que está el dicho rezo y mandando borrar rótulos, inscripciones, pinturas puestas en paredes, estampas, lienços y retablos que se hallaren de la dicha Santa Madre”¹⁰¹⁴.



Fig. 251. Portada de *Relación sencilla y fiel de las fiestas que el Rey D. Felipe III nuestro Señor hizo al Patronato de sus Reinos de España Corona de Castilla, que dio a la Gloriosa Virgen Santa Teresa de Jesus, año de 1627*.

De esta generalizada destrucción de imágenes han sobrevivido muy pocas imágenes (fig. 251). Entre ellas destaca un grabado de Francisco Heylan que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España y cuyo estudio pormenorizado se hace imprescindible para comprender la repercusión que la polémica sobre el patronazgo pudo tener en el arte (fig. 252).

6.3.1. Descripción y estudio formal

Como indicó Manuel Gómez Moreno, el grabado ilustraba un escrito¹⁰¹⁵ y en algún momento fue recortado, matizó Elena Páez Ríos¹⁰¹⁶ (fig. 252). Desconocemos de qué obra se trataba, aunque el estudio iconográfico nos permitirá situarla en un contexto preciso. La autoría es clara: el monograma *FHey* estampado en el ángulo inferior de

quitar el rezo de Patrona de España a la gloriosa Virgen Santa Theresa de Jesús y borrar las insignias y blasones deste patronato, Cuenca, Salvador de Viader, 1631.

¹⁰¹⁴ SANTOS FERNÁNDEZ, C., y REYES GÓMEZ, F. de los, *ob. cit.*, p. 85.

¹⁰¹⁵ GÓMEZ MORENO, M., “El arte de grabar en Granada”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº 8 y 9 (1900), p. 472.

¹⁰¹⁶ PÁEZ RÍOS, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional, Tomo II*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 23.

nuestra derecha, no deja lugar a dudas de que fue grabada por Francisco Heylan, corroborado por una suerte de marca de grabador. Ésta consiste en unas granadas abiertas que aparecen en el plinto de la estructura arquitectónica que presenta el grabado, tienen un carácter topográfico, y las encontramos en otras obras de Francisco Heylan, como la granada estilizada junto a su firma en la portada frontispicio de *Primera parte del mayorazgo real de nuestro Señor Padre Ihesus*, impresa en Granada en 1622 por Martín Fernández Zambrano¹⁰¹⁷.



Fig. 252. *Melius est ergo duos esse simul*. Francisco Heylan. Ca. 1628. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Francisco Heylan, hijo de Bernardo Heylan y Ana Guillermo¹⁰¹⁸, nació en 1585 en Amberes¹⁰¹⁹. En su tierra natal, como discípulo de los Wierix o los Collaert según Gómez Moreno, recibiría formación de grabador y aprendería los rudimentos de la

¹⁰¹⁷ VV. AA., *Apud inlytam Garnatam. 500 años de Imprenta en Granada, 1496-1996*. Universidad de Granada, Granada, 1996, p. 35.

¹⁰¹⁸ GÓMEZ MORENO, M., "El arte de grabar...", p. 469.

¹⁰¹⁹ LÓPEZ-HUERTAS PÉREZ, M. J., *Bibliografía de impresos granadinos*, Granada, Universidad de Granada-Diputación Provincial de Granada, 1997, p. 164.

tipografía¹⁰²⁰. Hacia 1606 llegó a Sevilla junto con su hermano Bernardo, de igual profesión. Allí permaneció durante cinco años. Su actividad como burilista motivó su traslado definitivo a Granada¹⁰²¹, donde no había ninguna tradición calcográfica, tan sólo una cierta actividad previa del maestro platero Alberto Fernández, que había abierto varias láminas dedicadas a los doce santos sacromontanos¹⁰²².

La obra que nos ocupa es un grabado calcográfico cuyas dimensiones son de 12 x 18 cm.¹⁰²³. El dibujo es correcto aunque los personajes representados resultan algo estáticos. La ejecución del grabado es precisa y limpia. Abundan los contrastes lumínicos, realiza las sombras a trazos rectos, que pueden sugerir cierta dureza. En general, resulta un conjunto bien compuesto, equilibrado y armónico.

Se estructura como una portada arquitectónica: sobre plinto, que consta de una cartela central, y basa se elevan dos pilastras jónicas que sostienen un entablamento. A cada pilastra corresponde un santo: Santiago a nuestra izquierda, Santa Teresa a nuestra derecha, con sendas filacterias sobre las cabezas. Flanquean un escudo cuartelado de Castilla y León, entado en punta de Granada, con cáliz y Eucaristía en jefe, con corona real y Toisón de Oro. Sobre el escudo, otra inscripción. Dos grandes volutas a modo de frontón partido coronan el conjunto: en los extremos, se encuentran sendos escudos, en la zona central, un medallón al que desciende entre resplandores de gloria la paloma del Espíritu Santo. La composición es simétrica tanto desde un punto de vista formal, como en cuanto a su iconografía, como veremos.

Desconocemos la procedencia y el modo en que este grabado llegó a la Biblioteca Nacional. Quizás como parte de un libro, quizás ya desprendido. Sin embargo, su iconografía nos permite insertarlo dentro de un contexto muy preciso: los escasos años en que Santiago y Santa Teresa de Jesús compartieron el patronazgo de España, es decir: 1617-1618 y 1627-1630. Consideramos que seguramente pertenecería al segundo periodo señalado, momento en que Francisco Heylan se hallaba más vinculado al poder civil¹⁰²⁴ como impresor de la Real Chancillería.

¹⁰²⁰ GÓMEZ MORENO, M., “El arte de grabar...”, p. 469.

¹⁰²¹ MORENO GARRIDO, A., “El grabado en Granada durante el siglo XVII. La Calcografía”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XIII (1976), p. 58.

¹⁰²² GÓMEZ MORENO, M., “El arte de grabar...”, p. 468.

¹⁰²³ PÁEZ RÍOS, E., *ob. cit.*, p. 24.

¹⁰²⁴ En la polémica sobre el patronazgo de España, Granada se encontraba dividida: el poder civil se posicionó a favor del copatronazgo mientras que la Iglesia apoyaba la unicidad de Santiago como protector de España. SANTOS FERNÁNDEZ, C., y REYES GÓMEZ, F. de los, *ob. cit.*, pp. 41-42.

6.3.2. Iconografía: fuentes y estudio

Como señalamos, la polémica acerca del copatronazgo de España se libró en buena medida sobre el papel. Las fuentes iconográficas que se utilizaron, fueron los escritos firmados tanto por los partidarios del Apóstol como por los partidarios del patronazgo compartido. Las cuestiones de debate fueron iguales para ambas facciones, las diferencias se encontraban en la justificación y argumentación de las mismas. El arte tuvo un comportamiento similar.

Según la literatura particular de la polémica, las representaciones conjuntas de Santiago y Santa Teresa se realizarían fundamentalmente bajo dos temas que podían presentarse unidos: “han salido varias pinturas, adonde en una tabla misma, pintan al Santo Apóstol y a la Santa, o guardando algún escudo de las armas reales, o peleando de una parte el Apóstol sagrado contra los Moros, de otra la Santa contra los Herejes, con la pluma”¹⁰²⁵. Es decir: los santos como protectores de España y los santos como defensores de España. Nuestro grabado se aproximaría en forma y contenido al primero de estos dos temas y en intención al segundo.

Resulta complicado señalar fuentes concretas para este grabado, pero el estudio de una veintena de impresos entre los años 1617 y 1631, nos aproxima fundamentalmente a dos personalidades vinculadas a la defensa del patronazgo de Santa Teresa de Jesús: fray Pedro de la Madre de Dios y fray Gaspar de Santa María. Pedro de la Madre de Dios, padre carmelita y pariente político del Conde-Duque de Olivares¹⁰²⁶, dirigió a Felipe IV un memorial¹⁰²⁷ que fue duramente criticado por Francisco de Quevedo¹⁰²⁸. Por su parte, el granadino fray Gaspar de Santa María, también carmelita descalzo, aportó bajo los pseudónimos de León de Tapia y Valerio Vicencio, sendos escritos¹⁰²⁹ que gozaron de gran difusión¹⁰³⁰.

¹⁰²⁵ FERNÁNDEZ SAAVEDRA, J., *ob. cit.*, pp. 31-32.

¹⁰²⁶ Fray Pedro de la Madre de Dios era tío del Duque de Medina de las Torres, yerno de la hija del Conde Duque de Olivares. Nota del Editor en QUEVEDO, F. de, “Memorial por el Patronato de Santiago”, *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles t. XXIII, 1876, p. 222.

¹⁰²⁷ PEDRO DE LA MADRE DE DIOS, *Memorial que dio a su Majestad el Padre Fray Pedro de la Madre de Dios, Definidor General de la Orden de los Descalços de Nuestra Señora del Carmen, en defensa del Patronato de la Santa Madre Teresa de Jesús*, s. i., s. l., 1627.

¹⁰²⁸ QUEVEDO, F. de, “Memorial...”, *Obras*, p. 220.

¹⁰²⁹ TAPIA, L. de, *Examen y refutación de los fundamentos con que impugnauan el Licenciado Pedro de losada y otros, el Patronato de la gloriosa Virgen santa Teresa*, Barcelona, Sebastián de Cornellas, 1628. VICENCIO, V., *Al poema delírico de Don Francisco de Quevedo*, Manuscrito, Biblioteca Nacional de España.

¹⁰³⁰ SANTOS FERNÁNDEZ, C., y REYES GÓMEZ, F. de los, *ob. cit.*, p. 194.

Dentro del marco arquitectónico en que se desenvuelve la iconografía, acceso simbólico a los contenidos de la obra, hemos de destacar el valor iconográfico de las representaciones del Apóstol Santiago y de Teresa de Jesús así como de los elementos - atributos e inscripciones- que les acompañan y cualifican como patronos de España y prestan matices fundamentales para una adecuada comprensión.

El Apóstol Santiago porta tres atributos: dos de las insignias de peregrino¹⁰³¹, bordón y sombrero con venera, y por último la espada. Como *Capitán, Campeón, Caudillo* y *Capitán General de los Ejércitos de España*¹⁰³² -como los partidarios del patronazgo único le intitularon- le corresponde la inscripción *Ense acerrimus*, que procede del Himno al Apóstol Santiago del Breviario Latino: *Tu bella cum nos cingerent, / es visus ipso in praelio / equoque et ense acerrimus / mauros furentes sternere*¹⁰³³. Se trata de una referencia a su papel en la defensa armada de España. Sobre la figura del Apóstol, un escudo con la Cruz de Santiago.

Teresa de Jesús, con el hábito carmelitano, porta una antorcha. Se trata de un atributo poco frecuente en la iconografía teresiana, que se justifica en este caso con una inscripción, *Sicut facula ardebat*, tomada del *Eclesiástico*¹⁰³⁴, que hace referencia a la palabra, y que en el citado libro bíblico se refiere a Elías, considerado padre de la Orden del Carmelo. El mencionado fray Gaspar de Santa María, bajo el pseudónimo de Valerio Vicencio, dedicó un poema satírico a Quevedo en el que identifica a Santa Teresa con una antorcha: “y pues antorcha ha sido y es sagrada/ sin consumirse nada...”¹⁰³⁵. Le corresponde el escudo de la Orden del Carmen Descalzo.

La inscripción central *A sangre y fuego*, enfatiza en lenguaje y contexto bélicos las diferencias entre Santiago y Santa Teresa, que habían quedado patentes en sus respectivas inscripciones y atributos: se trata de la oposición entre la espada y la palabra, entre la acción y la oración, la lucha activa y la lucha contemplativa por la fe. Sin embargo, el grabado no los presenta como contrarios irreconciliables sino como complementarios, indivisibles e interdependientes. Como señalaba fray Pedro de la Madre de Dios: “el día que España se dedicó a la conquista de herejes, cuya victoria no alcanza la espada de acero sin la de la palabra de Dios acicalada en la sabiduría y celos

¹⁰³¹ ANDRÉS ORDAX, S., “La iconografía artística jacobea”, *El camino de Santiago, camino de Europa*, Santiago de Compostela, 1993, p. 124.

¹⁰³² FERNÁNDEZ SAAVEDRA, J., *ob. cit.*, pp. 21-22.

¹⁰³³ INTERIÁN DE AYALA, J., *El pintor cristiano y erudito o Tratado de los errores que suelen cometerse en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, Barcelona, Vda. e hijos de J. Subirana, 1883.

¹⁰³⁴ “Abrasaba como antorcha” *Eclesiástico* 48, 1. *Biblia de Jerusalén*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1975, p. 1023.

¹⁰³⁵ VICENCIO, V., *ob. cit.*, p. 4. Manuscrito, Biblioteca Nacional de España.

de sus ministros evangélicos: ese mismo día quiso Dios entresacar de los naturales de España un disfrazado Capitán en diferente sexo, en quien por humilde resplandeciese su brazo”¹⁰³⁶.

Ambos santos, como la mención literaria a pinturas que extractamos anteriormente, extienden sus manos protectoras sobre el escudo. La primera de las dos inscripciones del plinto -*Propugnet gladio Iacobus et igne Teresa hostibus et nullis cesseris Hesperia*- hace referencia a invencibilidad de una España protegida por la espada de Santiago y por la “radiante” Teresa. Efectivamente, el ministerio de Santiago en España -por otra parte, ministerio de origen divino, “Santiago no es patrón de España porque entre otros santos le eligió el Reino, sino porque cuando no había reino, le eligió Cristo Nuestro Señor”¹⁰³⁷- consistía en la defensa de España: “[Cristo] le encomendó una Provincia guerrera y belicosa que por las armas se había de hacer famosa en todo el mundo”¹⁰³⁸. Los partidarios del patronazgo compartido, señalaban que Teresa de Jesús podría colaborar con Santiago y participar de ese ministerio: “pudo decir el glorioso Apóstol Santiago a Dios, que mandase a Santa Teresa que para la defensa de España le ayudase con la oración”¹⁰³⁹

La segunda de las inscripciones del plinto -*Deiicit Elias ter flammas: aemula patris deiicet flammas virgo ter irsa polo*- está tomada del *Eclesiástico*¹⁰⁴⁰ y trata de asimilar a Teresa de Jesús con Elías, en una suerte de herencia espiritual. Como afirmaba fray Pedro de la Madre de Dios:

“y si por algún camino se puede acrecentar (la honra de Santiago) sólo es honrando Dios a su hijos y manifestando al mundo una tal hija de Santiago que se puede esperar heredará la espada de sus padres, la del acero de Santiago y la del fuego de Elías”¹⁰⁴¹

“La singularidad en que consistía la particular honra [del patronazgo], no admite compañía”¹⁰⁴²: de este modo, los santiaguistas argumentaban la unicidad, por

¹⁰³⁶ PEDRO DE LA MADRE DE DIOS, *ob. cit.*, p. 3v.

¹⁰³⁷ QUEVEDO, F. de, “Memorial por el Patronato...”, p. 225.

¹⁰³⁸ FERNÁNDEZ SAAVEDRA, J., *ob. cit.*, p. 45.

¹⁰³⁹ *Justa cosa ha sido elegir por Patrona de España y admitir por tal a Santa Teresa de Jesús*, s. i., s. l., s. f., p. 4v.

¹⁰⁴⁰ “Por la palabra del Señor cerró los cielos / e hizo también caer fuego tres veces. / ¡Qué glorioso fuiste, Elías, en tus portentos! / ¿quién puede jactarse de ser igual que tú?”. *Eclesiástico* 48, 3-4, *Biblia...*, p. 1023.

¹⁰⁴¹ PEDRO DE LA MADRE DE DIOS, *ob. cit.*, p. 11v.

¹⁰⁴² MÁRTIR RIZO, J. P., *Defensa de la verdad que escribió D. Francisco de Quevedo Villegas*, Málaga, 1628, p. 20.

definición, del patronazgo de Santiago. Los partidarios del copatronazgo respondieron con la inscripción superior *-Melius est ergo duos esse simul-* que emana directamente del Espíritu Santo en forma columbina y proviene del *Eclesiastés*¹⁰⁴³. Esta inscripción corona el conjunto arquitectónico que nos presenta el grabado de Francisco Heylan y se utilizó como sanción divina a los argumentos expuestos iconográficamente -la defensa y protección de España tanto por la espada de Santiago como por la oración de una hija de Elías- y en definitiva, al patronazgo compartido.

7. CONCLUSIONES

El grabado de Mattheo Greuter sobre la canonización múltiple del 12 de marzo de 1622 posee un alto nivel significativo. En primer lugar, recrea el aspecto interior de la Basílica de San Pedro del Vaticano, posibilitando la difusión de la solemnidad del acontecimiento en aquel tiempo y asegurando la memoria de una arquitectura efímera relevante en forma y en contenido, éste de carácter político. En segundo lugar, presenta oficialmente a los cinco nuevos santos a través de los tipos iconográficos por los que deberían ser reconocidos y los hechos que desde la óptica barroca eran considerados extraordinarios -es decir los milagros- que habían conducido a la canonización. Desde este punto de vista, el grabado dio homogeneidad a los “merecimientos” de los cinco santos reduciendo sus vidas, que en sí eran dispares, a algunos capítulos concretos. Existe una identificación total entre los documentos propios de la canonización -procesos y bula- y el grabado, aunque posteriormente la repercusión de la dirigida iconografía vertida en este grabado fuera desigual. En el caso de la iconografía teresiana, tuvo escasa repercusión en cuanto a la representación de los milagros, seguramente porque existían muchos capítulos de su vida mejor conocidos y sobre todo mucho más significativos. La imagen central escogida para la reformadora proponía una inédita combinación entre el tipo y el tema más relevantes y reconocibles de la iconografía teresiana, *Escritora* y *Transverberación*. Esta representación tuvo una repercusión en la pintura que no ha sido indicada nunca. La pintura atribuida a José de Ribera es un ejemplo, pero la influencia se puede rastrear incluso a mediados de siglo, en concreto en una obra juvenil de Bartolomé Esteban Murillo que se estudia en el siguiente capítulo.

¹⁰⁴³ “Más valen dos que uno solo”, *Eclesiastés* 4, 9. *Biblia...*, p. 904.

Las fiestas celebradas en España con motivo de la canonización de Teresa de Ávila y los otros cuatro santos, tres de ellos españoles, tuvieron las mismas características generales que señalamos a propósito de la beatificación de la carmelita. Sin embargo, es posible destacar particularidades. En esta ocasión, aunque las respectivas órdenes organizaran festejos propios, los santos compartieron protagonismo y espacio festivo en Madrid. Esto propició grandes fastos, que se observan en el recorrido de la gran procesión con la que articulábamos su estudio: las pirámides de Juan Gómez de Mora, los carros triunfales de los cuatro elementos, el huerto o jardín ofrecido por los labradores madrileños y los altares y construcciones efímeras de los conventos madrileños, entre los que sobresalen el castillo construido por los Jesuitas y el navío de los Carmelitas Calzados. La iconografía de Teresa en estos no presentó muchas novedades en general, ya que fue representada como escritora y en el episodio de la *Transverberación*, aunque se le asoció claramente la virtud de la sabiduría a la que se aludía de forma menos directa. La participación en el cortejo de Felipe IV, el Consejo Real, los Grandes de España, el Nuncio y varios embajadores, fue uno de los rasgos más destacables y que sin duda contribuyeron a incrementar la fama de los nuevos santos y la devoción hacia ellos. Es especialmente notable hacer constar que tan sólo seis años más tarde, el mismo rey procedería a proponer a Teresa de Jesús como copatrona de España.

La polémica que se generó en torno a esa cuestión generó un gran número de manifestaciones literarias y seguramente también artísticas. Desafortunadamente con la resolución a favor del patronazgo único de Santiago, se perdieron casi todas ellas. Por ello hemos querido destacar el grabado de Francisco Heylan, en el que se equiparaba a Santiago y Santa Teresa como patronos de la España que defendían y protegían con la espada y la oración, en el que también se aludía al linaje espiritual de Teresa de Jesús, se planteaba la necesidad de un patronazgo doble y lo hacía descender de la voluntad divina. Podemos rastrear indirectamente las huellas de la polémica en obras como la imagen de Santa Teresa formando pareja con la de San José en el retablo de la Catedral de Plasencia de Gregorio Fernández

Hubo importantes consecuencias para las artes figurativas tras la canonización de la carmelita a pesar de que todavía era muy grande la influencia de la serie anterior a la beatificación *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* de Collaert y Galle, que se advierte en la reestampación de sus planchas, la copia obrada en Roma por el editor Giovanni

Giacomo Rossi, las pinturas del claustro de Santa Maria del Morrocco o el cáliz del orfebre Nicholas

Panny. Las consecuencias de la canonización de Teresa de Jesús sobre la pintura y la escultura fueron de tres órdenes: multiplicación de los encargos, de su calidad y de las novedades que aportaron. Los principales comitentes fueron los conventos de carmelitas masculinos y femeninos, también los Calzados. Nos interesan especialmente las obras encargadas a artistas de primera fila, entre los que destacan sin duda Pedro Pablo Rubens y Gregorio Fernández. El primero hizo varias aportaciones iconográficas al tratar temas novedosos -*Liberación del alma de D. Bernardino de Mendoza*, *Visión del Espíritu Santo*- y presentó de manera novedosa la *Transverberación*, representando a Cristo como autor la herida en el corazón de la carmelita. Gregorio Fernández proporcionó el modelo más exitoso del tipo *Escritora* y lo difundió por toda España a través de sus propias obras y por las de sus seguidores. Además, su representación de la *Segunda Conversión* fue muy novedosa y contribuyó a la configuración definitiva del tema. Otros artistas, como *Il Guercino* y Alonso Cano, recibieron encargos para representar visiones experimentadas por Teresa, lo que amplió el corpus iconográfico y denota una evolución de la iconografía en este sentido que se constata en el periodo sucesivo.

Todos los matices y novedades en la consideración de Teresa de Jesús y su imagen que tuvieron lugar tras la canonización son consecuencia directa de ella: la sanción oficial de su santidad abrió el camino a una iconografía abierta a nuevos temas, con más conocimientos para profundizar en las imágenes, con nuevos matices, fraguada en un mayor número de encargos llevados a cabo por algunos grandes artistas.



CAPÍTULO V:

LA ICONOGRAFÍA A MEDIADOS DEL SIGLO XVII

CAPÍTULO V: ICONOGRAFÍA A MEDIADOS DEL SIGLO XVII

1. INTRODUCCIÓN

Tras la configuración, asimilación y difusión de la primera iconografía teresiana que había supuesto el arte en torno a los años de la beatificación y después de la canonización de la carmelita, a mediados del siglo XVII se pusieron los fundamentos para un nuevo periodo. Los años centrales de la centuria estuvieron marcados por dos obras realizadas en Roma y que tendrían gran trascendencia en el contexto europeo durante el resto del siglo XVII y buena parte del siglo XVIII. Nos referimos al grupo escultórico *El éxtasis de Santa Teresa* de Gianlorenzo Bernini y a *Vita effigiata et essercitii affettiui della Serafica Vergine S. Teresa di Giesù*, un libro ilustrado con 36 grabados referentes a la vida de la carmelita. Estas obras, en diferente medida y cada una con su valor y sus matices, abrieron el camino a un momento excelso de la iconografía teresiana en cuanto a la sensibilidad en su tratamiento formal, el número de temas representados y el carácter y significado de los mismos. Aunque con menor trascendencia, también la pintura italiana participó de las novedades y contribuyó al inicio de este nuevo periodo. En contraste con ello, los lienzos españoles de reconocidos pintores mostraron su apego a modelos establecidos.

2. EL ÉXTASIS DE SANTA TERESA DE GIANLORENZO BERNINI

2.1. PLANTEAMIENTO INICIAL

Filippo Baldinucci, autor de *Vita del Cavaliere Giovanni Lorenzo Bernino*, se refería a la escultura *El éxtasis de Santa Teresa* de la siguiente manera: *fu sempre oggetto d'ammirazione, né io voglio stendermi in lodarne, bastandomi per ogni maggior lode il raccontare che il Bernino medesimo era solito dire, questa essere stata la più bell'opera che uscisse dalla sua mano*¹⁰⁴⁴. El grupo escultórico se encuentra en la Capilla Cornaro de la iglesia de Santa Maria della Vittoria en Roma. Se trataba de la capilla funeraria del Cardenal Federico Cornaro, que Gianlorenzo Bernini ejecutó entre los años 1647 y 1652. En las siguientes páginas trataremos el contexto en el que se

¹⁰⁴⁴ BALDINUCCI, F., *Vita del Cavaliere Giovanni Lorenzo Bernino*, Florencia, Stamperia de Vincenzio Vangelisti, 1682,

encuentra la obra, la obra en sí, sus interpretaciones y sus importantes consecuencias iconográficas.

2.2. HISTORIA DE LA OBRA Y SU CONTEXTO

En el año 1607 los Carmelitas Descalzos adquirieron un terreno de la familia Muti para construir una iglesia. Encargaron las trazas a Carlo Maderno y en 1608 comenzó la construcción, que finalizó en la década de 1620¹⁰⁴⁵. Estaba dedicada a San Pablo, sin embargo, su advocación cambió muy pronto: en 1622, llevaron a esta iglesia una imagen de la Virgen con el Niño, considerada artífice de la victoria en la batalla de la Montaña Blanca, una victoria del catolicismo sobre el luteranismo. Por este motivo, la iglesia cambió su advocación a Santa Maria della Vittoria¹⁰⁴⁶.

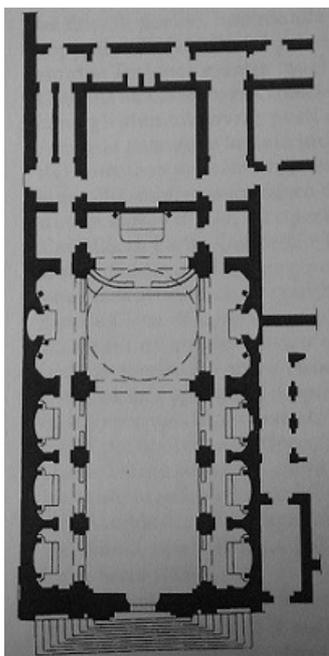


Fig. 253. Planta. Iglesia de Santa Maria della Vittoria. 1607-1626. Roma (Italia).

Fig. 254. Iglesia de Santa Maria della Vittoria. 1607-1626. Roma (Italia).

La planta sigue el tipo de la iglesia de Il Gesù: una única nave en la que se abren capillas entre los contrafuertes, tiene cúpula en el crucero y ábside en la cabecera (fig. 253). La fachada fue encargada al arquitecto romano Giovanni Battista Soria y fue construida entre 1624 y 1626¹⁰⁴⁷ (fig. 254). Se realizó a expensas del Cardenal Scipione Borghese, que la ofreció a cambio de una escultura antigua, el *Hermafrodito Borghese*

¹⁰⁴⁵ MARCHIONNE, A., “Santa Maria della Vittoria”, *Roma Sacra*, nº 17 (2000), p. 34.

¹⁰⁴⁶ NAPOLEONE, C., “La Transverberazione di Teresa”, *FMR*, nº 119 (1996), p. 29.

¹⁰⁴⁷ BARBERINI, G., *Guide Regionali di Roma: Rione XVII Sallustiano*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1978, p. 11.

que se encuentra actualmente en el Museo del Louvre, encontrada durante la construcción de la iglesia y restaurada por el propio Gianlorenzo Bernini¹⁰⁴⁸.

El aspecto que presentaba la iglesia entonces dista mucho del actual: desde la segunda mitad del siglo XVII se modificó la ornamentación del interior gracias a los diferentes patronatos¹⁰⁴⁹. Por ejemplo, entre 1708 y 1714, se revistió de alabastro de Sicilia las pilastras de estuco, y a mediados del mismo siglo se cambió el pavimento por uno de diferentes mármoles. La capilla mayor fue destruida en un incendio en 1833 y medio siglo después fue completamente modificada¹⁰⁵⁰.

El éxtasis de Santa Teresa realizado por Bernini se encuentra en el brazo del transepto que corresponde al lado del Evangelio. Era una zona importante dentro de la iglesia y fue concedida a un comitente no menos relevante: Federico Cornaro, cardenal desde 1626, Caballero de la Orden de Malta, hijo del Doge de Venecia Giovanni Cornaro¹⁰⁵¹. El cardenal quiso establecer en este lugar su capilla funeraria, a la vez que honrar la memoria de sus antepasados y familiares ilustres, entre los que se encontraban otros seis cardenales, y dedicarlo a una de sus devociones más queridas, Santa Teresa de Jesús¹⁰⁵². Federico Cornaro se habría familiarizado con la vida de la carmelita abulense a través de la estrecha relación que mantenía con el Convento de los Carmelitas Descalzos en Venecia, que se mantuvo en Roma a través de su aceptación como miembro de la Congregación de *Propaganda Fide*¹⁰⁵³.

No se conoce bien la relación contractual entre el Federico Cornaro y Gianlorenzo Bernini, ni entre los Carmelitas Descalzos y el artista, sólo que el coste final de la capilla fue de 12.089 escudos¹⁰⁵⁴. Se trataba de un encargo relativamente pequeño para Bernini, que seguramente aceptaría porque en aquellos momentos, los últimos años del pontificado de Inocencio X, había perdido el favor del Papa. Durante ese periodo realizó también la Tumba de Maria Raggi, la Cappella Raimondi y el busto de Urbano VIII¹⁰⁵⁵.

En esta obra colaboraron con Bernini un gran número de artistas: Jacopo Antonio Fancelli, Antonio Raggi, Baldassare y Giovanni Antonio Mari, Lazzaro Morelli,

¹⁰⁴⁸ NAPOLEONE, C., *ob. cit.*, p. 29.

¹⁰⁴⁹ MARCHIONNE, A., *ob. cit.*, pp. 36-37.

¹⁰⁵⁰ BARBERINI, G., *ob. cit.*, p. 11.

¹⁰⁵¹ VV. AA., *Chiesa Santa Maria della Vittoria: restauro della Cappella Cornaro di Gian Lorenzo Bernini*, Roma, PP. Carmelitani Scalzi - Fondazione Bnc, 1993, s. p.

¹⁰⁵² NAPOLEONE, C., *ob. cit.*, pp. 21-22.

¹⁰⁵³ VV. AA., *Chiesa Santa Maria della Vittoria...*, s. p.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵⁵ PETERSON, R. T., *The Art of Ecstasy. Saint Teresa, Bernini and Crashaw*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970, p. 50.

Guidobaldo Abbatini en la pintura de la bóveda, Gabriele Renzi en los tondos del pavimento y Francesca “Bresciana” en la labor de intarsia de lapislázuli en el relieve de la Última Cena en bronce¹⁰⁵⁶.

2.3. LA CAPILLA CORNARO

La Capilla Cornaro (fig. 255) fue concebida como un espacio único, un espacio donde se conjugaban la arquitectura, la escultura y el efecto pictórico que creaban los materiales utilizados en ambas. Todo está diseñado como marco de la escultura que representa la *Transverberación*.



Fig. 255. *Capilla Cornaro*. Gianlorenzo Bernini. 1647-1652. Iglesia de Santa Maria della Vittoria. Roma (Italia).

Desde el punto de vista arquitectónico, Bernini practicó un orificio en el paramento que corresponde al muro de la iglesia y construyó un pequeño habitáculo adosado a la parte exterior, creando un nicho. En el mismo lugar, en el interior de la iglesia, diseñó un tabernáculo, formado esencialmente por dos pares de columnas y un voluminoso frontón curvo partido, que se disponía de manera convexa. La combinación de estos dos elementos dio lugar a una planta elíptica. En este habitáculo hizo fijar el bloque de

¹⁰⁵⁶ MARCHIONNE, A., *ob. cit.*, p. 39.

travertino que sostiene la escultura de Teresa. El ángel está anclado directamente a la pared del fondo del nicho mediante una grapa¹⁰⁵⁷.

En cuanto a los materiales, Bernini utilizó aproximadamente 20 tipos de mármol¹⁰⁵⁸ para los elementos arquitectónicos y forrar toda la capilla: fondo ocre de mármol de Numidia, columnas de mármol africano, pilastras de mármol verde de Tesalia, paneles de alabastro con manchas ocre, fajas de breccia rojizas, marcos de mármol blanco y negro de Aquitania, etc.¹⁰⁵⁹, basándose en el *opus sectile* de origen clásico¹⁰⁶⁰. El resultado es elegante y su colorido acentúa la estructura del tabernáculo y ofrece un marcado contraste con la escultura de Santa Teresa y el ángel, de un blanquísimo mármol de Carrara.

A esto hay que añadir un inteligente uso de la luz, aspecto fundamental en la percepción de la escultura. Al igual que en la Cátedra de San Pedro y en la escultura de la Beata Ludovica Albertoni, que se encuentra en la Iglesia de San Francesco a Ripa en Roma¹⁰⁶¹, la innovación del maestro fue procurar luz natural desde el exterior. Cuando la luz impactaba contra una superficie pulida como el mármol, se multiplicaban las luces y también las sombras, aspecto que fue muy tenido en cuenta por Bernini. Desde un punto de vista simbólico, este modo de integrar la luz contribuía a recrear la atmósfera de un acontecimiento místico, ya que la luz hacía que las figuras pareciesen suspendidas en el aire. Sin embargo, al modificar el vano, este efecto se perdió.

2.3.1. *El éxtasis de Santa Teresa*

El grupo del *éxtasis* (fig. 256) está formado por las esculturas de Santa Teresa de Jesús y el ángel, que con una flecha se dispone a infligirle una herida en el pecho. Se trata de la representación de la Transverberación según una interpretación rigurosa del texto que se encuentra en el capítulo 29 de la *Vida* teresiana. Bernini no sólo habría tenido presente el texto, sino que habría reflexionado sobre él y las implicaciones de la mística, así como las dificultades para su interpretación artísticas, mayores en un arte tan complejo como la escultura. El *Cavalier* Bernini, no sólo era un escultor cuidadoso, sino un hombre piadoso e inquieto por las cuestiones teológicas y religiosas, que

¹⁰⁵⁷ NAPOLEONE, C., *ob. cit.*, p. 22.

¹⁰⁵⁸ PETERSON, R. T., *ob. cit.*, p. 50.

¹⁰⁵⁹ NAPOLEONE, C., *ob. cit.*, p. 44.

¹⁰⁶⁰ VV. AA., *Chiesa Santa Maria della Vittoria...*, s. p.

¹⁰⁶¹ PETERSON, R. T., *ob. cit.*, p. 68.

discutía con el que en aquellos momentos era su confesor: el jesuita P. Giovanni Paolo Oliva¹⁰⁶².



Fig. 256. *El éxtasis de Santa Teresa*. Gianlorenzo Bernini. 1647-1652. Iglesia de Santa Maria della Vittoria. Roma (Italia).



Fig. 257. *Modelo para El éxtasis*. Gianlorenzo Bernini. Ca. 1647. Museo del Hermitage. San Petersburgo (Rusia).



Fig. 258. *Esbozo para El éxtasis*. Gianlorenzo Bernini. Ca. 1647. Museo Fabre. Montpellier (Francia).

El escultor aportó una novedad iconográfica frente a las anteriores representaciones de la santa arrodillada con los brazos abiertos para recibir el dardo: en paralelo al abandono

¹⁰⁶² NAPOLEONE, C., *ob. cit.*, p. 35.

del alma, Bernini planteó el abandono del cuerpo. Según escribe Teresa a propósito de la Transverberación: “no es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo y aún harto”¹⁰⁶³. Por ello, el cuerpo de Teresa languidece sobre una nube y su rostro idealizado, de una belleza clásica, se vuelve hacia lo alto, aunque sus ojos no ven (fig. 260). Tiene una expresión dolorosa y según Mâle sobre sus ojos y su boca “hay una gravedad que es la de la muerte”¹⁰⁶⁴. Los pies están desnudos, clara alusión a la descalcez, y el hábito oculta las formas del cuerpo.



Fig. 259. *El éxtasis de Santa Teresa (detalle: rostro del ángel)*. Gianlorenzo Bernini. 1647-1652. Iglesia de Santa Maria della Vittoria. Roma (Italia).

Fig. 260. *El éxtasis de Santa Teresa (detalle: rostro de Teresa de Jesús)*. Gianlorenzo Bernini. 1647-1652. Iglesia de Santa Maria della Vittoria. Roma (Italia).

En contraste con el suave abandono de Teresa, el ángel se constituye en una figura firme y vivaz enmarcada en un aura de delicadeza. Es un ser dulce, lleno de candor, consciente de su misión, que esboza una sonrisa que en palabras de Mâle “se matiza de una ligera tristeza, porque sabe muy bien que, junto con la alegría celestial, aporta también el sufrimiento”¹⁰⁶⁵ (fig. 259). Con la mano izquierda deja suavemente el torbellino de ropajes en que está envuelta Teresa, mientras que con la derecha sostiene delicadamente la flecha.

Revilla ha planteado su similitud en el tipo físico escogido con el ángel que acompaña a la figura de Habacuc en la escultura que se encuentra en la Iglesia de Santa Maria del

¹⁰⁶³ Vida 29, 13. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 157-158.

¹⁰⁶⁴ MÂLE, E., *ob. cit.*, p. 162.

¹⁰⁶⁵ *Id.*, pp. 161-162.

Popolo, en Roma (fig. 261). Sin embargo, señala un aspecto cualitativo que es garante del genio de Bernini: el ángel no ejecuta simplemente una acción, como hace el ángel que toma de los cabellos a Habacuc, sino que participa del amor que transmite¹⁰⁶⁶.



Fig. 261. *Habacuc y el ángel*. Gianlorenzo Bernini. 1655. Iglesia de Santa Maria del Popolo. Roma (Italia).

2.3.2. La familia Cornaro

En los muros laterales de la capilla (fig. 262), encontramos las representaciones de Federico Cornaro y de siete de sus familiares. Están divididos en dos grupos, cuatro a cada lado de la capilla. Enmarcados por mármoles, están insertos en una arquitectura simulada realizada en estuco y con una hábil perspectiva. Los personajes se encuentran sobre una tribuna, como se ha sostenido tradicionalmente, o quizá sobre un reclinatorio¹⁰⁶⁷, realizados en mármoles negro y ocre.

¹⁰⁶⁶ REVILLA, F., “La opción de Bernini ante la mística teresiana”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 22 (1985), p. 21.

¹⁰⁶⁷ PETERSON, R. T., *ob. cit.*, p. 61.



Fig. 262. *Capilla Cornaro (detalle: disposición de una de las tribunas Cornaro)*. Gianlorenzo Bernini. 1647-1652. Iglesia de Santa Maria della Vittoria. Roma (Italia).

Se ha identificado a Federico Cornaro como el hombre pensativo que se encuentra en un extremo de la tribuna de nuestra derecha. El Doge Giovanni, padre del comitente, sería el personaje que se sitúa también en un extremo de la tribuna de enfrente¹⁰⁶⁸, el único cuya vestimenta no se percibe. El resto de los personajes serían los seis cardenales de la familia Cornaro, vestidos con sotana, roquete con bocamangas de encaje y muceta (figs. 263-264).

La actitud de los Cornaro representados es el de una animada discusión, excepto en los casos de Federico, el Doge Giovanni y el joven cardenal que se encuentra junto a éste, que lee la Biblia o quizá la *Vida* escrita por Teresa de Jesús. El tratamiento de las figuras es espontáneo y vivaz. El objeto de la discusión que mantienen sería lo que está sucediendo en el altar, de lo que los espectadores: la Transverberación de Santa Teresa¹⁰⁶⁹. Según Petterson, los Cornaro se preocupan por el misterio del éxtasis aunque no lo vean, Bernini de este modo invitaría a penetrar más en el éxtasis religioso¹⁰⁷⁰.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*

¹⁰⁶⁹ VV. AA., *Chiesa Santa Maria della Vittoria...*, s. p.

¹⁰⁷⁰ PETTERSON, R. T., *ob. cit.*, p. 66.



Figs. 263-264. *Capilla Cornaro (detalle: tribunas)*. Gianlorenzo Bernini. 1647-1652. Iglesia de Santa María della Vittoria. Roma (Italia).

2.4. INTERPRETACIONES

La relación con el espectador se establece a partir de un punto de vista óptimo, que sería en una posición central y a una distancia escasa, marcada por los límites de la capilla. Petterson consideró que aunque Bernini invitase al fiel a participar en el evento, es una participación limitada, pues la santa está encerrada en un marco y a un nivel inalcanzable¹⁰⁷¹. Nosotros destacaríamos que la implicación del espectador se produce a dos niveles: a un nivel emocional, que nace del impacto de las figuras de Santa Teresa y el ángel, y a un nivel racional, que parte de las discusiones de los Cornaro acerca de la Transverberación. Revilla señaló que el actual contemplador de la capilla, prescinde de las representaciones de la familia Cornaro y se focaliza en el maravilloso grupo de la Transverberación¹⁰⁷².

Se ha propuesto diferentes interpretaciones para el conjunto de la Capilla Cornaro. Petterson, que hizo sus aportaciones desde el campo de la literatura, consideró que Bernini creó un microcosmos en que están presentes cuatro niveles: muerte, tierra, éxtasis y eternidad¹⁰⁷³. La muerte estaría representada en el pavimento, en el que

¹⁰⁷¹ *Id.*, p. 59.

¹⁰⁷² REVILLA, F., "La opción de Bernini...", p. 13.

¹⁰⁷³ PETTERSON, R. T., *ob. cit.*, p. 50.

aparecen dos esqueletos, cuyo color blanco destaca sobre el fondo oscuro (figs. 265 y 266). No olvidemos que se trata de la capilla funeraria de Federico Cornaro. El segundo nivel es el que corresponde al espectador, la tierra. En él están los mármoles de colores variados: verdes, ocre, rojos, y las representaciones de los Cornaro. Teresa está a la misma altura, al fin y al cabo era un ser humano, pero en contraste con el colorido, ella permanece blanca y representa un estadio superior: la unión con Dios, la mística, el éxtasis. El nivel más elevado, la eternidad, está sugerido por la bóveda de la Capilla¹⁰⁷⁴. En nuestra opinión, si consideramos acertada esta interpretación, el nivel superior estaría representado por la propia luz, que procede directamente del cielo.



Figs. 265 y 266. *Capilla Cornaro (detalle: pavimento)*. Gabriele Renzi. Ca. 1652. Iglesia de Santa Maria della Vittoria. Roma (Italia).

Fig. 267. *La Última Cena*. Francesca "Bresciana". Ca. 1652. Iglesia de Santa Maria della Vittoria. Roma (Italia).

En el frente de altar, se colocó un relieve en bronce que representa la Última Cena, es decir, la institución del Sacramento de la Eucaristía (fig. 267). Es un tema frecuente en los altares, lógicamente, muy destacado en el periodo contrarreformista, pero también admite interpretaciones complementarias ajustadas al contexto inmediato: Teresa experimentaba arrobos frecuentemente después de recibir la Eucaristía¹⁰⁷⁵.

Napoleone incide en que Bernini quiso identificar a los Cardenales Cornaro, el Doge Giovanni en menor medida, con los religiosos que juzgaron a Teresa en vida por sus

¹⁰⁷⁴ *Id.*, pp. 60-64.

¹⁰⁷⁵ *Vida* 38, 19. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 211-212.

visiones y arrobos¹⁰⁷⁶. Asisten al espectáculo milagroso y la absuelven de toda duda. Bernini, como hizo Teresa, como se presentan aquí los jueces o censores, desafió *l'ortodossia iconografica e le convenienze confessionali*¹⁰⁷⁷ que habían propugnado tratadistas como Gabriele Paleotti, que consideraba que las imágenes sagradas debían atenerse a las tradiciones iconográficas ya consolidadas¹⁰⁷⁸.

2.5. CONSECUENCIAS ICONOGRÁFICAS

*Un sì dolce languire
esser douea immortale;
ma perché duol non sale
al Cospetto Divino,
in questo sasso lo eternò Bernino*¹⁰⁷⁹

En efecto, *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini se convirtió en una de las obras más apreciadas de la producción del artista y probablemente en la obra más conocida del conjunto de la iconografía teresiana. Desde fechas muy tempranas fue difundida a través de dibujos, pinturas y grabados, configurándose en un modelo iconográfico óptimo para representar en tema de la Transverberación. Su influencia se rastrea en mayor o menos medida en todo tipo de obras, de las que ofrecemos algunos ejemplos (figs.).



Fig. 268. *Éxtasis de Santa Teresa*. Segunda mitad del siglo XVII. Catedral. Barcelona (España).

Fig. 269. *Éxtasis de Santa Teresa*. Claude Mellan (atrib.). Tercer cuarto del siglo XVII. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).

¹⁰⁷⁶ *Vida* 29, 5. *Id.*, pp. 157-158. MARÍA DE SAN JOSÉ, *ob. cit.*, pp. 16-17.

¹⁰⁷⁷ NAPOLEONE, C., *ob. cit.*, p. 35.

¹⁰⁷⁸ FUMAROLI, M., *ob. cit.*, p. 26.

¹⁰⁷⁹ Poema de Pier Filippo Bernini, hijo de Gianlorenzo Bernini. BALDINUCCI, F., *ob. cit.*, p. 30.

Fig. 270.
Transverberación.
Vita Della Seraphica
Vergine Teresa di
Gesù. Arnold van
 Westerhout. 1716.
 Biblioteca Nacional.
 Madrid (España).



Fig. 271. *Éxtasis de*
Santa Teresa. Felice
 Cignani. Inicios del
 siglo XVIII. Iglesia
 de San Paolo.
 Ravenna (Italia).

Fig. 272. *Éxtasis de*
Santa Teresa.
 Sebastiano Ricci.
 1727. Iglesia de San
 Gerolamo degli
 Scalzi. Vicenza
 (Italia).



Fig. 273. *Éxtasis de*
Santa Teresa. Luigi
 Antonini. Primera
 mitad del siglo XIX.
 Colección particular.

3. LA PRIMERA VITA EFFIGIATA ROMANA

En el año 1653, se editó en Roma un libro de pequeño tamaño titulado *Vita effigiata et essercitii affettiui della Serafica Vergine S. Teresa di Giesù*. Como indican las primeras palabras, se trata de una biografía -en realidad de una hagiografía- ilustrada. Esta obra tiene un gran valor: contiene el primer conjunto de grabados realizado en Roma sobre la vida de la santa abulense¹⁰⁸⁰ e inauguró una bellísima y compleja saga de obras que culminaría sólo en 1716 con la *Vita effigiata della seráfica vergine S. Teresa di Gesù* del grabador Arnold van Westerhout. Además, su amplitud

¹⁰⁸⁰ Recordemos que la serie editada en 1622 por Giovanni Giacomo Rossi es una copia de la serie de Adriaen Collaert y Cornelis Galle.

temática suponía un avance en forma y fondo con respecto a las 25 planchas que conformaban la primera vida gráfica teresiana, *Vita Beatae Virginis Teresiae a Iesu*, grabada por Adriaen Collaert y Cornelis Galle.

3.1. DATOS DE LA OBRA

El título completo es *Vita effigiata et essercitii affettiui della Serafica Vergine S. Teresa di Giesù. Restaoratrice del Carmelo e Maestra di celeste dottrina. Dedicati alla pietà delle persone diuote della medema Santa, in apparecchio e ringraziamento della Sacra Communione*. Fue impresa por Francesco Moneta en 1653. En 1655 se publicó una reedición con algunas variantes que lleva por título *Vita effigiata di S. Teresa Vergine. Reparatrice dell'antico Ordine Carmelitano e Fondatrice de' Padri, e Monache Scalze del medemo Istituto Originario dal Gran Profeta, e Patriarca S. Elia. Epilogato da un Religioso della Riforma Autore dell'altra più diffusamente scritta*. El ejemplar que hemos consultado contiene las portadas de ambas ediciones. Consideramos que el texto corresponde a la edición de 1655, aunque seguramente eran muy similares y no afecte a las imágenes.

La obra no está firmada pero se atribuye con seguridad a Fray Alessio Maria de la Passione, carmelita del convento de Santa Maria della Scala en Roma. Fray Alessio ya había escrito en 1647 una hagiografía sobre Santa Teresa: *Compendio della vita della serafica vergine Santa Teresa di Gesù*¹⁰⁸¹. En una posterior edición de 1670 -que estudiaremos en el siguiente capítulo de esta Tesis- se incluye en la obra un conjunto de sonetos de Orazio Quaranta, que en su introducción, da pistas sobre el autor del texto: *giache ella seguendo il suo S. Alessio anco sotto il moggio, non che la scala, sà in tutto nascondere e seppellire il suo Nome*¹⁰⁸². Parece confirmarlo un dato que aparece en un repertorio bibliográfico de 1683¹⁰⁸³.

La obra está ilustrada por 36 grabados, que corresponden al frontispicio y a 35 pasajes de la vida de Teresa de Jesús.

3.2. EL TEXTO Y SU RELACIÓN CON LA IMAGEN

¹⁰⁸¹ JUAN BOSCO DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 370.

¹⁰⁸² *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù*, Roma, Mascardi, 1670, p. 10.

¹⁰⁸³ MARRACCI, L., *Bibliotheca Mariana, Colonia*, 1683. Lanvin, en *Bernini*, publica este dato, a su vez recogido por CASALE, V., "Lazzaro Baldi e Ciro Ferri *agiografi* di santa Teresa d'Avila", *Culto dei Santi, Istituzioni e classi social in età preindustriale*, L'Aquila, Japadre, 1984, p. 763.

Como hemos indicado, no se trata de una serie de grabados sino de un libro cuyo contenido queda complementado por imágenes. Esto es un rasgo importante, pues supone una diferencia con la edición de 1670 y un planteamiento diferente al que hará Westerhout en la segunda década del siglo XVIII.

El libro comienza con la *Vita di Santa Teresa -Nacque la Serafica Vergine S. Teresa di Giesù à 28 di Marzo l'anno 1515 del nobilissimo lignaggio de' Cepedi & Aumadi in Auila, Città principale nel Regno di Castiglia, quasi nel medemo tempo che si ribellò dalla Chiesa l'Heresiarca Lutero...-* que se extiende durante 75 páginas. Tras examinar su contenido, determinamos que se basa principalmente en la hagiografía escrita por el jesuita Francisco de Ribera. Cuenta con 13 ilustraciones distribuidas con bastante regularidad -cada ocho páginas, excepto en un caso- a lo largo del texto. Ilustran fielmente pasajes su contenido aunque ni el lugar ni el orden en que están dispuestas corresponden exactamente al texto.

A continuación se encuentra el opúsculo *Atti interni di virtù. Praticati e scritti dalla S. Madre Teresa di Giesù*, con el que comienza una nueva numeración. Tiene 39 páginas y 7 ilustraciones que no guardan relación con el texto excepto en un ejemplo, *San Luis conduciendo a los carmelitas a Europa*.

Siguiendo la misma numeración, en la página 40 comienzan las *Esclamationi a Dio della Serafica Vergine*, una traducción de la obra *Exclamaciones* de Teresa de Jesús. En este caso, son once los grabados que acompañan al texto. Todos ellos hacen referencia al amor de Teresa por Cristo y las visiones que experimentó relacionadas con Él.

En la página 133 se halla el *Cantico della Serafica Vergine, nel quale dolendosi della presente vida, descriue à marauiglia l'incendio del diuino amore, che l'ardeva nel cuore*. Se trata de una traducción del poema *Muero porque no muero*. En este caso, las tres imágenes están muy relacionadas con el texto: *Un ángel porta consigo el corazón de Santa Teresa*, *La última comunión de Santa Teresa* y *Tránsito*.

3.3. DIBUJANTES Y GRABADORES

Vittorio Casale, en un magnífico artículo, prueba que algunos de los grabados fueron realizados a partir de dibujos de Lazzaro Baldi y Ciro Ferri, discípulos de Pietro

da Cortona. Sin embargo, su participación podría ser mayor y quizás también diseñaron el resto de estampas¹⁰⁸⁴.

Lazzaro Baldi nació hacia 1624 en Pistoia y falleció en Roma en 1703¹⁰⁸⁵. Se formó con Pietro da Cortona, su mayor influencia artística junto con Carlo Maratta. Fue pintor, fresquista y dibujante. Su obra se encuentra principalmente en Roma, Pistoia y Massa.

Ciro Ferri, que nació en Roma en 1634 y murió en la misma ciudad en 1689¹⁰⁸⁶, fue el mejor de los discípulos de Pietro da Cortona y su mayor colaborador. Además de pintor, fue escultor y diseñador. Trabajó para el papa Alejandro VII en Roma y para el Gran Duque Cosme II en Florencia. En el año 1654 ilustró una obra dedicada a la reina Cristina de Suecia con motivo de su conversión al cristianismo¹⁰⁸⁷.

En Windsor Castle hay nueve dibujos atribuidos a Lazzaro Baldi. Tres de ellos corresponden a otros tantos grabados de esta serie y los seis restantes aparecen grabados por primera vez en la mencionada edición de 1670. El segundo grupo de dibujos podría haber sido realizado para la edición de 1653 pero no utilizados hasta la edición de 1670, aunque Casale lo niega basándose en argumentos estilísticos¹⁰⁸⁸. Siete de los dibujos, realizados a tinta y acuarela, corresponderían al hacer de Baldi (fig. 274). Sin embargo, los otros dos, con la técnica de punta de plata, serían obra de Ciro Ferri (fig. 275)¹⁰⁸⁹. Uno de estos dibujos tiene una inscripción de difícil lectura que según Casale es la autorización para verter en grabado esos dibujos¹⁰⁹⁰. En el Louvre hay otro dibujo de Ciro Ferri que se corresponde con una ilustración de este libro¹⁰⁹¹. Nosotros hemos localizado un esbozo a pluma y acuarela de Lazzaro Baldi que podría corresponder a los *Desposorios Místicos* (fig. 276), aunque su carácter extremadamente esquemático impida establecer una filiación tan clara como los dibujos mencionados anteriormente. Otra obra con la que hemos establecido una relación es igualmente un esbozo cuya composición nos sugiere una relación con la imagen *Cristo acompaña a Teresa*, aunque el formato sea diferente (fig. 277).

¹⁰⁸⁴ CASALE, V., *ob. cit.*, p. 762.

¹⁰⁸⁵ BÉNÉZIT, E., *ob. cit.*, vol. 1, p. 669.

¹⁰⁸⁶ *Id.*, vol. 5, p. 415.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸⁸ CASALE, V., *ob. cit.*, p. 745.

¹⁰⁸⁹ *Id.*, p. 739.

¹⁰⁹⁰ *Id.*, p. 747.

¹⁰⁹¹ JUAN BOSCO DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 370.



Fig. 274. Dibujo preparatorio para *Importancia de las reglas mitigadas*. Lazzaro Baldi. Ca. 1653. Windsor Castle.

Fig. 275. Dibujo preparatorio para *Muerte de Santa Teresa*. Ciro Ferri. Ca. 1653. Windsor

Fig. 276. Esbozo para *Desposorios Místicos*. Lazzaro Baldi. Ca. 1653. Fondo Corsini, Istituto Nazionale per la Grafica. Roma (Italia).

Fig. 277. Esbozo para *Cristo acompaña a Teresa*. Lazzaro Baldi. Ca. 1653. Fondo Corsini, Istituto Nazionale per la Grafica. Roma (Italia).



En cuanto a los grabadores, desconocemos sus nombres. A pesar de que el estilo es homogéneo en líneas generales, es posible diferenciar dos manos diferentes. El grabador que realiza la mayor parte de las estampas, tiene un estilo pictórico, elegante, recrea con éxito atmósferas. El modo de trabajar con el buril es sutil y suelto. Sus grabados están enmarcados por una simple moldura (fig. 278). El segundo es menos delicado, tiene un *ductus* más duro, sus figuras son más rígidas. Los grabados que le corresponden están insertos en un marco hexagonal con decoración floral en los cuatro ángulos (fig. 279). Casale ha propuesto para este último la atribución a Jacob Honervoght, autor de la ilustración de la hagiografía teresiana escrita por Alessio de la Passione en 1647¹⁰⁹².

¹⁰⁹² CASALE, V., *ob. cit.*, p. 762.



Fig. 278.
Desposorios místicos, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. Reparatrice dell'antico Ordine Carmelitano. 1655.

Fig. 279. *Por ti sola lo crearía, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. Reparatrice dell'antico Ordine Carmelitano. 1655.*

3.4. GRABADOS Y TEMAS

En 1652, se publicó en Florencia *Trattato della Pittura e Scultura, uso et abuso loro*. Sus autores, que inicialmente mantuvieron el anonimato, fueron el teólogo Giandomenico Ottonelli y el pintor Pietro da Cortona, maestro de Ciro Ferri y Lazzaro Baldi, autores de algunos de los dibujos preparatorios de los grabados de *Vita effigiata*. Su postura con respecto a las imágenes que representaban a personajes sagrados no era permisiva pero planteaba un avance con respecto a los tratados contrarreformistas de Paleotti, Borghini o Gilio. La cuestión es que algunos de los grabados que ilustran esta obra parecen hechos a medida de esa nueva sensibilidad.

Todos los grabados llevan un cartucho con una inscripción explicativa en latín. Los temas siguen un eje cronológico bastante preciso, lo que demuestra un buen conocimiento de las fuentes literarias, que son fundamentalmente la hagiografía escrita por el P. Francisco de Ribera y, para algunos temas, la escrita por fray Diego de Yepes. A continuación exponemos las imágenes con un breve comentario. Para la explicación de los temas remitimos a la Parte II de esta tesis.



Fig. 280. Portada frontispicio, *Vita effigiata di S. Teresa Vergine.* 1655.

Fig. 281. *Huida de la casa paterna en busca de martirio, Vita effigiata di S. Teresa Vergine.* 1655.

La primera de las ilustraciones corresponde a la portada frontispicio (fig. 280). Contiene un retrato de la Santa, a punto de recibir el dardo de la *Transverberación* en el pecho, y dos figuras alegóricas de las ciudades de su nacimiento y muerte, es decir, Ávila y Alba. La primera imagen inserta en el texto representa la huida infantil de Teresa y su hermano (fig. 281), que están representados en un amable paisaje y vestidos como los pastores de una égloga. Este tratamiento, vinculado a la sensibilidad italiana, es uno de los primeros indicios de un cambio que con respecto a la serie de Collaert y Galle que no es sólo estilístico sino conceptual. Similar puede ser nuestro comentario al siguiente grabado: la Teresa que abandona el mundo para ingresar en el Monasterio de la Encarnación (fig. 282) ya no es una dama del siglo XVI sino una joven romana. No está presente la rigidez posterior al Concilio de Trento en cuanto a la representación de los santos de un modo más decoroso, puesto que la joven lleva sus brazos al descubierto. La lectura de las obras de San Agustín (fig. 283), en particular las *Confesiones*, es un aspecto bien conocido de la juventud de Teresa. Sin embargo no fue tratado en el arte hasta este momento, ilustrando el tema de la conversión, que en este grupo de grabados no aparece representado bajo el episodio del arrepentimiento ante la imagen del *Ecce Homo*. La asociación iconográfica con el obispo de Hipona se acrecentaría en los grabados de la edición de 1670, con una estampa dedicado al arrepentimiento de Teresa y la comparación con el San Agustín así como con María Magdalena.



Fig. 282. Ingreso en el Monasterio de la Encarnación, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.

Fig. 283. Teresa lee las Confesiones de San Agustín. Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.

El cuarto grabado es quizá el más anecdótico de todos cuantos de muestran en la obra de Alessio della Passione. Muestra a Teresa cayendo por las escaleras tras ser empujada por demonios (fig. 284). En el texto se explica en relación con la conversión: *di forte si diede da quel punto (la conversione) all'acquisto della perfettione, che non meno con la sofferenza di continue indispositioni, di batterie infernali*¹⁰⁹³. Se trata de una rareza iconográfica, que toma como fuente literaria la obra del P. Ribera¹⁰⁹⁴, pero de la que no conocemos más representaciones excepto las de las series que siguen a ésta.



Fig. 284. Empujada por demonios, cae por las escaleras, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.

Fig. 285. Quiero que tengas conversaciones con ángeles, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.

¹⁰⁹³ Vita effigiata di S. Teresa Vergine..., p. 7.

¹⁰⁹⁴ RIBERA, F. de, ob. cit., p. 447.

La siguiente estampa muestra a Cristo señalando a Teresa un grupo de ángeles entre nubes (fig. 285). Su cercanía con Teresa en el espacio es una muestra de su cercanía espiritual. El episodio ya no tiene lugar en una celda, como hemos visto en la iconografía precedente. De hecho el espacio físico no es importante aquí. No se trataba tampoco de presentar una visión -mandorla, alienación, distancia- sino una vivencia espiritual que parte de una situación real: el exceso de trato con el mundo que impedía a Teresa una vida religiosa plena.



Fig. 286.
Mortificaciones, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.

Fig. 287.
Importancia de las órdenes mitigadas, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.

En cuanto a la estampa de las mortificaciones teresianas (fig. 286), no se trata de un tema novedoso en absoluto. Pero también aquí es posible establecer una gran diferencia con su tratamiento en la serie de Adriaen Collaert y Cornelis Galle. Si en la serie se presentaba a la santa con el brazo descubierto, lo que supuso las críticas de Ana de San Bartolomé -“ésa (estampa) que está tomando la disciplina, me enoja le hayan puesto su brazo desnudo”¹⁰⁹⁵- en esta estampa de mediados del XVII la santa sólo aparece cubierta con ortigas y espino. Ottonelli y da Cortona señalaban en *Trattato della pittura e scultura* que *nelle regole dell’Indice espurgatorio de PP. Clemente VIII si pone la prohibitione contro tutte le dishoneste immagini, benché siano solamente stampate*¹⁰⁹⁶ y citaron también el mismo rotundo parecer en los tratados de Paleotti y Molano,

¹⁰⁹⁵ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Estampa, Contrarreforma...*, p. 34.

¹⁰⁹⁶ OTTONELLI, G. D., y BERRETINI, P., *Trattato della Pittura e Scultvra, uso et abuso loro.* Florencia, Stamperia di Giovanni Antonio Bonardi, 1652, p. 37.

exponentes de los presupuestos tridentinos. Ahora bien, Ottonelli y da Cortona admitían la representación si la figura tenía las partes *dishoneste* cubiertas o si se trataba de personajes religiosos que de esa manera movían de manera más eficaz a la piedad, como el caso de las representaciones de María Magdalena¹⁰⁹⁷, que se puede aplicar también a este caso. Esto no significa permisividad pero sí una rigidez menor.

La estampa en que Cristo señala a Santa Teresa la importancia que también tienen los órdenes con reglas mitigadas (fig. 287), debe ser puesta en relación con *¿Qué sería del mundo sin los religiosos?* (fig. 289) por su defensa de la vida religiosa: *rouinariasi il Mondo se non lo sostentssero le Religioni, nelle quali per rilassante che fossero, v'è sempre alcuno quale gl'è seruo fedele*¹⁰⁹⁸. Entre ellas, aparece una escena que muestra a Teresa sumida en la contemplación celestial, representada a través de la elevación de su figura por unos ángeles (fig. 288).



Fig. 288. *En éxtasis, su cuerpo es elevado, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*

Fig. 289. *¿Qué sería del mundo sin los religiosos?, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*

Las estampas décima y undécima muestran dos temas carmelitanos de larga tradición: *Entrega del Escapulario a Simón Stock* (fig. 290) y la asistencia de la Virgen a las almas del purgatorio según estaba contemplado en la Bula Sabatina (fig. 291). La presencia de nuestra carmelita es simplemente testimonial y no participa en las acciones. Se trata a nuestro juicio de una vía de doble sentido: se ponía a Teresa en relación con dos temas, relacionados entre sí, muy caros a la tradición carmelitana y a la vez se prestigiaba el controvertido tema del Privilegio Sabatino gracias a la figura de

¹⁰⁹⁷ *Id.*, pp. 34 y 115.

¹⁰⁹⁸ *Vita effigiata di S. Teresa Vergine...*, p. 9.

una santa muy importante en aquel momento¹⁰⁹⁹. La siguiente estampa también muestra un tema que da relevancia a la Orden del Monte Carmelo: *Teresa toma la primitiva regla para sus fundaciones* (fig. 292). El premio a sus esfuerzos, una corona (fig. 293), tuvo lugar en el Convento de San José en Ávila, primera fundación de Santa Teresa y primera fundación de la reforma de la Orden. Destacando su faceta de fundadora, en la siguiente estampa aparece en la versión “andariega” (fig. 294).



Fig. 290. *Entrega del escapulario a San Simón Stock, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*

Fig. 291. *El Privilegio Sabatino, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*



Fig. 292. *Teresa toma la primitiva del Regla del Carmelo, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*

Fig. 293. *Premiada con una corona, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*

¹⁰⁹⁹ Durante el siglo XVII, la polémica sobre el Privilegio Sabatino afectó a libros, prédicas e imágenes y no fue hasta mayo de 1673, durante el pontificado de Clemente X, cuando se renovó la aprobación de las indulgencias. SAGGI, L., *La “Bolla Sabatina”*, Institutum Carmelitanum, Roma, 1967, p. 48.



Fig. 294. En el camino le piden su bendición, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.

Fig. 295. Contempla la coronación de la Virgen, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.

Los tres siguientes grabados muestran temas marianos: *Coronación de la Virgen* (fig. 295), *Imposición del collar por la Virgen* (fig. 296) y *Aconsejada por la Virgen, toma como patrón a San José* (fig. 297). A este último tema se aludía de manera indirecta a través del episodio de la sanación de Santa Teresa por intercesión de San José en el grabado correspondiente de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* de 1613.



Fig. 296. Imposición del collar por la Virgen, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.

Fig. 297. Toma a San José como patrón, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.

En los grabados 18 y 19 la figura de Santa Teresa aparece acompañada por ángeles. En el primero se presenta a Teresa como escritora bajo una óptica diferente: no sólo es una escritora cuyas palabras inspira el Espíritu Santo sino que es una Escritora Mística.

Según indica la inscripción a pie de estampa, mientras estaba en éxtasis, se escribían solas sus palabras y las encontraba escritas de sus manos. Una buena manera de representarlo es mostrar un pequeño ángel afanándose en escribir en el libro de Teresa (fig. 298). A nuestro juicio muestra una doble deuda con la obra *San Mateo* de Caravaggio: una deuda iconográfica en la posición distendida del santo y, sobre todo, una deuda conceptual: la participación directa de un ángel, intermediario de la divinidad, en los escritos. A continuación se ve a Teresa acompañada de ángeles, que frecuentemente la deleitaban con su compañía (fig. 299).



Fig. 298. *Encuentra escritas de su mano las visiones que había experimentado, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*

Fig. 299. *San Mateo. Michelangelo Merisi, Caravaggio. 1602. Iglesia de San Luigi dei Francesi. Roma (Italia).*



Fig. 300. *Por sus virtudes la acompañan los ángeles, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*



Fig. 301. *San Luis conduciendo a los carmelitas a Europa, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*



Fig. 302. *Recibe de Cristo una cruz de madera y piedras preciosas, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*

Santa Teresa era divotissima (si San Luigi) per hauer' il Santo Ré visitato di persona il Monte Carmelo, ed'indi condotto in Europa alcuni Religiosi del Zelantissimo Profeta Elia, hauer' anco fondato loro in Parigi vn'ampio Conuento¹¹⁰⁰. En esta estampa (fig. 301), una de las más bellas del conjunto, la identificación de la imagen con el texto es total. Se trata también de una representación muy particular que pertenece más bien a la iconografía carmelitana, pues ni siquiera aparece representada Teresa de Jesús.



Fig. 303. *Quema Comentarios al Cantar de los Cantares por obediencia, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*



Fig. 304. *Desposorios místicos, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*

¹¹⁰⁰ *Vita effigiata di S. Teresa Vergine...*, pp. 10-11.

A continuación se representa el episodio en el que Cristo le entregó una cruz de madera y piedras preciosas (fig. 302), tema que tuvo un origen temprano y que hemos tratado en páginas anteriores. Apenas unas páginas después, se encuentra el grabado que ilustra los *Desposorios Místicos* (fig. 304). Mantiene la iconografía de la serie de Collaert y Galle pero está movida por una sensibilidad diferente, como es situar a Cristo en el mismo plano que Teresa.

En el vigésimo segundo grabado Teresa quema el manuscrito de su breve obra *Comentarios al cantar de los Cantares* por obediencia a su confesor (fig. 303). El grabador plasmó también a una carmelita recogiendo del fuego los papeles, un detalle que prueba dos cosas: el amplio conocimiento que Alessio della Passione tenía de la vida de Santa Teresa y la estricta dirección que ejerció en la composición de estos grabados. Se trata de un tema absolutamente novedoso.



Fig. 305. *Contempla la gloria de los santos, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*



Fig. 306. *Cristo le enseña los misterios divinos, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*

El grabado sucesivo muestra a Teresa contemplando la gloria celestial (fig. 305). En ella podemos observar a la Virgen y a otros personajes: San Juan Bautista, David con su arpa; entre las santas se identifica a Santa Clara, que porta una custodia y a Santa Catalina de Siena, con el lirio de los dominicos. Junto a ellas, un ángel toca un órgano. Las tres siguientes escenas son muy similares desde el punto de vista compositivo y temático: se trata de conversaciones con Cristo, que aparece recostado en una nube y apoyado en una esfera. La primera ilustra los coloquios divinos de manera general (fig. 306), la segunda muestra a Cristo invitando a Teresa a tocar la llaga de su costado (fig.

307), y la tercera corresponde al episodio en el que Cristo le dijo: “si no hubiera creado el cielo, por ti sola lo crearía” (fig. 308) que estudiamos en el capítulo relativo al arte posterior a la beatificación de Teresa de Jesús.



Fig. 307. *El Señor le invita a tocar la llaga del costado, Vita effigiata di S. 1655.*

Fig. 308. *Por ti sola crearía el cielo, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*

A continuación, hay otras dos imágenes de iconografía singular, también relacionadas con la figura de Cristo. En la primera es el propio Jesús quien acompaña a Teresa en un coloquio que se desarrolla en un pórtico (fig. 309). En la segunda imagen Cristo indica a Teresa, celosa de la proximidad de María Magdalena, que aunque tuvo a Magdalena por amiga en la tierra, Teresa reina en el Cielo (fig. 310).



Fig. 309. *Cristo la acompaña siempre, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*

Fig. 310. *El Señor tiene a Teresa por amiga en el cielo, Vita effigiata di S. Teresa Vergine.*



Fig. 311. *Cuando se dispone a comulgar, la Forma se eleva en el aire, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*

La referencia al sacramento de la Eucaristía, que permanecerá en la iconografía teresiana durante todo el siglo aunque a partir de diferentes temas, está presente en dos grabados. Por una parte, la levitación de una Forma consagrada antes de recibir la comunión (fig. 311) y por otra, como no podía ser de otra manera, la *Última Comunión de Teresa* (fig. 315) dispensada por el propio Cristo.



Fig. 312. *Lo que yo tengo es tuyo, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*

Fig. 313. *Sum totus tuus, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*

El siguiente grabado (fig. 313) muestra un tema tratado desde el periodo inicial de la iconografía teresiana y que apareció por primera vez en la serie de Collaert y Galle. Se complementa con el tema *Todo lo que tengo es tuyo* (fig. 312), un episodio narrado por la propia Teresa de Jesús en *Cuentas de Conciencia*¹¹⁰¹. Es posible que al estar en una obra menos conocida de Teresa su incorporación a la iconografía haya sido más tardía. Por otra parte es un indicador más del profundo conocimiento de Alessio della Passione de los escritos teresianos y su significado, pues lo sitúa de manera correlativa al tema *Sum totus tuus*.



Fig. 314. *Un ángel porta consigo el corazón de Teresa, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*

Fig. 315. *Muerte de Teresa de Jesús, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*

Es notable el modo de presentar la *Transverberación de Santa Teresa* (fig. 314). Es necesario considerar que era un tema muy asentado y reconocible, con una iconografía que presentaba habitualmente el momento previo o el momento preciso, por ejemplo en el caso de Bernini. Lo que sin embargo hace el anónimo grabador de *Vita Effigiata*, es representar a una Teresa desmayada y un ángel que se lleva su corazón clavado en la flecha. Es decir, un momento inequívocamente posterior a la Transverberación. Este episodio fue dispuesto a propósito junto a las dos últimas representaciones: *Última Comunion ya mencionada* (fig. 315) y *Tránsito* (fig. 316). El motivo de esta disposición aparece reflejado tanto en la inscripción del grabado del fallecimiento como en el texto de Alessio della Passione: *morí non per mancanza dell'umido radicale ma, come la medema Santa con approuate riuelationi certificó, per vn eccessiuo impeto di diuino*

¹¹⁰¹ *Cuentas de Conciencia* 54^a. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 616.

*amore*¹¹⁰². Con esto, se consolida la idea de la muerte de Teresa por el Amor Divino, apuntada en los años en torno a la canonización por Anton Wierix.



Fig. 316. *Muerte de Teresa de Jesús, Vita effigiata di S. Teresa Vergine. 1655.*

3.5. COMPARACIÓN CON VITA B. VIRGINIS TERESIAE A IESU

Resulta inevitable no comparar estas ilustraciones con la serie de Adriaen Collaert y Cornelis Galle. Los dos conjuntos de grabados provienen de ámbitos carmelitanos pero los momentos en que se realizaron fueron completamente diferentes, no olvidemos que cuando se realizó la serie antuerpiense Teresa de Jesús aún no había sido canonizada.

Vita effigiata comparte once temas con *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*: *Teresa y su hermano huyen de casa en busca de martirio, Ingresar en el Monasterio de la Encarnación, Mortificaciones, Transverberación, Filia, iam tota mea es, et ego totus tuus, Desposorios Místicos, Teresa recibe de la Virgen y San José el collar y el manto, Coronación de Teresa, Escritora y Tránsito*. Hay otros temas que, a pesar de no coincidan en los dos conjuntos de grabados, son temas equivalentes desde el punto de vista del significado y la función: *Segunda conversión - Lectura de las Confesiones de San Agustín, Visión de la Trinidad - Cristo le enseña los misterios divinos y Teresa contempla la gloria de los santos, Arrobo ante la Eucaristía - Elevación de la Forma, Futuros mártires - Importancia de las órdenes mitigadas y ¿Qué sería del mundo sin los religiosos?* Los restantes temas -ocho en la serie antuerpiense, dieciocho en la serie

¹¹⁰² *Vita effigiata di S. Teresa Vergine...*, p. 30.

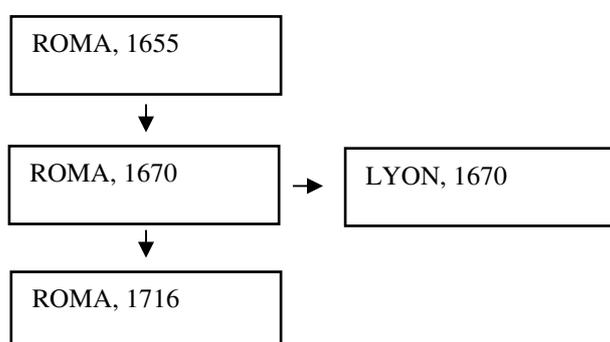
romana- son completamente diferentes. En el caso de de *Vita effigiata* casi todos ellos son absolutamente novedosos.

La comparación de ambos conjuntos siguiendo criterios iconográficos revela que aunque las fuentes utilizadas son las mismas, *Vida y Cuentas de Conciencia* de Teresa de Jesús y la *Vida de la Madre Teresa de Jesús* de Francisco de Ribera, la aproximación que se realiza a ellas es diferente. En la serie antuerpiense es una aproximación más emotiva y bajo cierto punto de vista más espontánea, seguramente debido a la urgencia de dar a conocer a Teresa de Jesús y el trato personal que ésta había tenido con los comitentes; en las ilustraciones romanas hay un conocimiento más profundo y más crítico de los significados de las fuentes proporcionado por la distancia temporal. La serie de 1613 es más efectista y quizás por ello más eficaz en la transmisión instantánea de conceptos respetuosos con las directrices del Concilio de Trento, las ilustraciones de 1655 desdobra muchos de los temas, garantizando una mejor explicación pero perdiendo en cierta medida la simultaneidad que caracteriza y da especial valor a las artes visuales. El tratamiento de la relación con los personajes sagrados es también diversa: en *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* se presentan visiones físicas, a través de la distancia entre los representados y las referencias al espacio real que esa presencia ha invadido. En *Vita effigiata di S. Teresa Vergine* se representan visiones “imaginarias” o “intelectuales”, siguiendo la terminología de la carmelita abulense, es decir: vivencias interiores, por lo que no es necesario plantear un contexto. Por este motivo, incluso en los grabados que ilustran el mismo tema es necesario individuar los matices. En ambos conjuntos hay cohesión interna, lograda a través del orden biográfico en el ejemplo antuerpiense, conseguida a través de la agrupación temática y de la coherencia con el texto de Alessio della Passione en el ejemplar romano.

3.6. INFLUENCIAS

Como mencionamos en la introducción a este punto, *Vita effigiata di S. Teresa Vergine* fue el origen de los repertorios iconográficos teresianos más amplios. En 1670 tuvo lugar la impresión simultánea en Roma y Lyon de dos obras literarias acerca de la carmelita: *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù, Maestra di Celeste Dottrina* y *La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Iésus, fondatrice des Carmes Déchaussez et des Carmélites Déchaussées*, que contaban con 72 y 56 estampas, respectivamente. Las ilustraciones romanas fueron estampadas con las planchas de la

Vita de 1655 y otras 36 planchas nuevas. Algunas de ellas también se basaban en dibujos de Lazzaro Ferri¹¹⁰³. Esta obra, en un estado previo a la impresión, fue la fuente que inmediatamente tomó la edición lionesa y que tradujo y en buena medida reinventó. En 1716, de nuevo en Roma, Arnold van Westerhout grabó una reinterpretación de las imágenes precedentes en *Vita effigiata Della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù, Fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo*. Esta vez, no eran las ilustraciones de un libro, sino en una serie de 71 grabados en que el autor eliminó algunos temas, modificó otros e incluyó algunos nuevos. Estas tres series y sus relaciones serán estudiadas en los sucesivos capítulos, aunque ofrecemos un pequeño diagrama:



4. SANTA TERESA EN LA PINTURA ITALIANA Y ESPAÑOLA DE MEDIADOS DEL XVII

El estudio de la iconografía teresiana en la pintura italiana y española de este periodo arroja datos significativos. Los grandes pintores españoles se mostraron apegados al tipo más habitual, *Escritora*, tratado con sobriedad a través de modelos establecidos. Sin embargo, en el caso italiano se empieza a advertir un cambio ya en la década de 1640. La elección más amplia de temas, realizada por los comitentes, y la libertad en su tratamiento por parte de los pintores se mantuvo incluso en las diferentes tendencias estilísticas a las que pertenecen los pintores que trataremos: Pietro Novelli, Andrea Vaccaro y Luca Giordano.

¹¹⁰³ CASALE, V., *ob. cit.*, p. 740.

4.1. PIETRO NOVELLI

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se expone una obra dedicada a Santa Teresa realizada por Pietro Novelli, “il Monrealese”. Recibe el título de *Santa Teresa en gloria* y formar pareja con el lienzo *Santa Rosalía de Palermo en gloria* (figs. 317 y 318) del mismo autor. Ambos lienzos tienen una temática análoga y comparten modelo iconográfico y también dimensiones: 224 x 180 cm.¹¹⁰⁴. Fueron atribuidas a Pietro Novelli con rotundidad por Pérez Sánchez¹¹⁰⁵, debido a la compleja fusión de elementos provenientes de la influencia de Ribera, que se percibe en algunas figuras de ángeles, y Anton van Dyck, ya que derivarían del prototipo creado por éste en el lienzo *Santa Rosalía* que se encuentra en la Galleri di Palazzo Abatellis de Palermo¹¹⁰⁶.



Fig. 317. *Santa Teresa*. Pietro Novelli. Década de 1640. Museo de la Real Academia de San Fernando. Madrid (España).

Fig. 318. *Santa Rosalía de Palermo en Gloria*. Pietro Novelli. Década de 1640. Museo de la Real Academia de San Fernando. Madrid (España).

Iconográficamente presenta un tipo muy desarrollado en el siglo XVII, mostrar a los santos en gloria o una apoteosis de los mismos. No corresponde a ningún momento

¹¹⁰⁴ *Pintura napolitana: de Caravaggio a Giordano*, Madrid, Museo del Prado, 1985, p. 230.

¹¹⁰⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Inventario de las Pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1964, nº 12 y 414.

¹¹⁰⁶ ID., *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Fundación Valdecilla, 1965, p. 414.

concreto de la vida teresiana sino se trataba de un modo de ensalzar su elevación espiritual y sus virtudes. Este tipo gozaría de cierto éxito en el caso de Santa Teresa, fundamentalmente en el grabado, como queda de manifiesto en el grabado *Por sus virtudes la acompañan los ángeles* de *Vita effigiata di S. Teresa Vergine. Reparatrice dell'antico Ordine Carmelitano* de 1655.

Otra obra del mismo autor presenta a Teresa de Ávila junto a otros santos carmelitas - Simón Stock, Alberto de Sicilia y María Magdalena de Pazzis- junto a la Virgen del Carmen y el Niño, que portan el escapulario (fig. 319). Santa Teresa tiene los brazos cruzados sobre el pecho y está caracterizada a partir de la flecha de fuego que desde el cielo un ángel se dispone a clavarle. No se trata de una representación de la *Transverberación*, sino de la utilización de su elemento más reconocible como un atributo de Santa Teresa.



Fig. 319. *Virgen del Carmen con los santos Simón Stock, Ángel de Sicilia, Teresa de Jesús y María Magdalena de Pazzi*. Pietro Novelli. 1641. Museo Diocesano. Palermo (Italia).

4.2. ANDREA VACCARO

Fueron muchas las obras de Andrea Vaccaro que se enviaron a España. Al menos dos de ellas representan a Santa Teresa: *Imposición del collar y el manto* y *Santa Teresa asistida por ángeles*. En ambas, el pintor napolitano muestra un clasicismo derivado del estilo de Massino Stanzione y Guido Reni, que plasmó en composiciones muy equilibradas, simetría a partir de un eje central, un delicado perfeccionismo técnico

y una serena belleza en la representación de los personajes, alejados de todo exceso y la exuberancia a la que se prestaba el tema.

Imposición del collar y el manto (fig. 320) se encuentra en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fue donado en 1818 por el Marqués de Astorga en agradecimiento a dos lienzos de su propiedad robados que la Academia recuperó de manos francesas¹¹⁰⁷. El Marqués lo compró al Convento de San Pascual, pues aparece nombrado en un inventario¹¹⁰⁸. Está firmado y fechado: ANDREA VACCARIUS F. 1642. Mide 198 x 253 cm.¹¹⁰⁹.

Presenta uno de los temas más difundidos en la iconografía teresiana, aunque observamos ciertas inconcreciones iconográficas, como la corona que porta la carmelita y que corresponde a un momento posterior de su vida, o el hecho de que la escena no se desarrolle en una iglesia sino en un espacio que parece una celda, en el que sólo se encuentra un mueble, cuya puerta está entreabierta, en el que descansan un crucifijo, una calavera y unos libros.



Fig. 320. *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José*. Andrea Vaccaro. 1642. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid (España).

Fig. 321. *Santa Teresa asistida por ángeles*. Andrea Vaccaro. Medios del siglo XVII. Museo de Bellas Artes. Valencia (España).

Santa Teresa asistida por ángeles se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 321). Mide 206 x 155 cm. y está firmado con el monograma que Vaccaro solía utilizar¹¹¹⁰. Es una obra de gran delicadeza, que representa a Santa Teresa abandonada a

¹¹⁰⁷ *Pintura napolitana: de Caravaggio...*, p. 318.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*

¹¹⁰⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura italiana del siglo XVII...*, p. 465.

¹¹¹⁰ *Id.*, p. 466.

un sereno éxtasis, alejado del ímpetu de las obras que poco más tarde haría Gianlorenzo Bernini o la realizada por el también napolitano Luca Giordano hacia 1664.

4.3. FRANCISCO ZURBARÁN

En la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla se encuentra un lienzo -cuyas dimensiones son 238 x 159 cm.- dedicado a Santa Teresa de Jesús (fig. 322). La ausencia de documentación, que no aclaraba la incertidumbre de si la obra fue pintada para la catedral o adquirida después, y la oscura pátina de suciedad que lo cubría, dificultaban su atribución a Francisco Zurbarán y adscribían la obra a su taller o la consideraban una copia temprana. En 1990 se restauró la obra, lo que permitió redescubrir su gran calidad y adscribirse con toda seguridad a la producción del maestro de Fuente de Cantos en los años 1645-1650¹¹¹¹.



Fig. 322. *Santa Teresa de Jesús*. Francisco Zurbarán. Ca. 1645-1650. Sacristía Mayor. Catedral. Sevilla (España).

Fig. 323. *Beata Virgo Theresia de Iesv (detalle)*. Francisco Villamena. 1614. Cabinet des Estampes, Bibliothèque National. París (Francia).

Zurbarán dispuso a Santa Teresa en un espacio con escasas referencias al espacio donde se desarrolla la escena: tan solo un cortinaje, muy alejado de la sobriedad de los

¹¹¹¹ DELENDA, O., *Zurbarán*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2009-2010, vol. I, p. 599.

espacios conventuales. Domina la escena un amplio escritorio, en el que se encuentran varios libros y un cráneo, elemento de alusión a la *vanitas* que encontramos de forma recurrente en la iconografía teresiana. La carmelita, ensimismada, está escribiendo sobre un libro mientras el Espíritu Santo desciende para inspirar su obra.

El pintor no se muestra interesado en reproducir un rostro de Teresa cercano a la *vera effigies* del retrato que se encuentra en las Carmelitas Descalzas de la ciudad hispalense. Por otra parte, nos parece probable que Zurbarán se inspirase en el grabado oficial de la beatificación realizado por Francisco Villamena (fig. 323). Lo sugiere la disposición de la escena en torno al escritorio, la manera casi desordenada de colocar los diferentes elementos en la mesa, el cestillo de labor a sus pies y la expresión ausente de Teresa de Jesús.

4.4. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

En el año 2005, Díaz Padrón identificó una serie de lienzos de Bartolomé Esteban Murillo, dedicados a Santa Teresa de Jesús (fig. 324), Santa Rosa de Lima, San Esteban, San Alejandro Papa, San Anselmo Obispo y tres lienzos correspondientes a los cartujos San Bruno, San Hugo y San Dionisio el Cartujano.

En origen se encontraban en la ermita del Monasterio de San Juan Grande en Maspalomas, Gran Canaria, en tierras pertenecientes a los Condes de la Vega Grande. Díaz Padrón las localizó en 1961 en el Viejo Casón de la Vegueta, propiedad de los mismos¹¹¹². Díaz Padrón explica la presencia de los lienzos en las Canarias: Palomino indicó que Murillo hizo muchas pinturas destinadas al Nuevo Mundo¹¹¹³ y las islas eran una importante parada de repostaje antes de atravesar el Atlántico, así que algunas de esas pinturas se quedarían allí.

Todos los lienzos tienen igual formato y dimensiones -190 x 110 cm¹¹¹⁴- y representan a los santos en pie, de tamaño natural, con los hábitos propios de su dignidad u orden y con los atributos que remiten a sus respectivos tipos iconográficos más difundidos. Se trata de figuras monumentales, con pesados ropajes, que destacan sobre un fondo oscuro, con una concepción realista, que corresponde a un momento aún temprano de la producción del pintor. También la técnica corresponde a Murillo. Un detalle del lienzo

¹¹¹² DÍAZ PADRÓN, M., "Una serie de santos y santas de Murillo en las Islas Canarias", *Goya: revista de arte*, nº 306 (2005), p. 146.

¹¹¹³ PALOMINO, A., *ob. cit.*, Tomo III, p. 525.

¹¹¹⁴ DÍAZ PADRÓN, M., *ob. cit.*, p. 146.

de Santa Teresa sirvió a Díaz Padrón para confirmar la autoría: en el pedazo de papel en el que escribe la Santa, aparecen el anagrama del artista y la fecha en que pintó este lienzo y los demás que componen la serie: *B. M. faciebat Anno domini 1650*.



Fig. 324. *Santa Teresa de Jesús*. Bartolomé Esteban Murillo. 1650. Colección particular (Condes de la Vega Grande).

Fig. 325. *La Basílica de San Pedro del Vaticano en la canonización de Teresa de Jesús*, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri (detalle). Mattheo Greuter. 1622.

Santa Teresa se encuentra junto a una mesa, en la que se encuentran varios libros, y sostiene con delicadeza una pluma. Junto a sus pies, en el suelo, hay un grueso libro y un cráneo, referencia al paso del tiempo. Mira el cielo, donde se abre una gloria en torno al Espíritu Santo en forma de paloma. En principio ninguno de estos rasgos es novedoso, sin embargo que Teresa aparezca en pie cuando es representada como escritora no es frecuente. Se explica en parte en que la serie de lienzos tiene un formato vertical y a él se tiene que adaptar la figura. Nosotros pensamos que también puede explicarse en relación con el grabado oficial de la canonización realizado por Mattheo Greuter (fig. 325), ya que la disposición de la carmelita y los objetos de la estancia son

muy similares. Sólo se diferenciarían en la parte referente al serafín que le inflige la herida en el costado, que Murillo sustituye por el Espíritu Santo¹¹¹⁵.

Otro aspecto que llama nuestra atención es que, a pesar del realismo que empapa todos estos lienzos, el rostro de Santa Teresa se encuentra muy alejado de la *vera effigies*. Como sevillano, Murillo conocería la pintura de Juan de la Miseria o alguna de las muchas copias que de ella se habían hecho. Sin duda, esta suave idealización, es consciente y acorde a este nuevo periodo de la iconografía teresiana, en el que ya no vivían las personas que habían tratado con la carmelita abulense y en el que no importaban tanto sus auténticos rasgos.

4.5. LUCA GIORDANO



Fig. 326. *Transverberación*. Luca Giordano. Ca. 1664. Convento de la Anunciación. Peñaranda de Bracamonte, Salamanca (España).

El Convento de la Anunciación de Carmelitas Descalzas en Peñaranda de Bracamonte fue fundado por D. Gaspar de Bracamonte, en 1664, el mismo año en que fue relevado como Virrey de Nápoles, cargo que había ostentado desde 1658¹¹¹⁶.

La relación del Conde de Peñaranda con Luca Giordano data de 1660, año en que le encargó varias pinturas para la iglesia de Santa Maria del Pianto en Nápoles¹¹¹⁷. Hacia 1664, siendo todavía Virrey, le comisionó varias obras para el nuevo convento de

¹¹¹⁵ Recordemos que la imagen principal de cada santo en el grabado de Mattheo Greuter, sintetiza sus facetas más importantes. En el caso de Santa Teresa, la Transverberación y su faceta de escritora.

¹¹¹⁶ HERNÁNDEZ MÉNDEZ, F. J., *La pintura napolitana de Lucas Jordán en el Convento de las Madres Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte*, Salamanca, ACCEDE, 2001, p. 2.

¹¹¹⁷ *Pintura napolitana: de Caravaggio...*, p. 180.

Peñaranda: *Anunciación, Ecce Homo, Cristo con la cruz a Cuestas, Descendimiento* y un lienzo dedicado a Santa Teresa de Jesús, que ya había sido nombrada patrona de Nápoles, por quien D. Gaspar sentía una gran devoción¹¹¹⁸.

El lienzo mide 202 x 157 cm.¹¹¹⁹ y representa la *Transverberación*, que como tema iconográfico había alcanzado más difusión que en España, donde se prefería representar a Teresa de Ávila como escritora (fig. 326). Muestra una gran influencia de la pintura veneciana, principalmente en la rica gama cromática utilizada y los tipos humanos de la carmelita y el ángel que se dispone a hundir la flecha en su pecho. Es una escena dinámica, en la que el ímpetu de la irrupción del ángel derriba la silla en la que Teresa se sienta. En esta representación, se muestra el gozo espiritual que experimenta la santa, no se muestra la mezcla de felicidad y sufrimiento, el “sabroso dolor”, que por ejemplo Bernini recogió en su obra. Esta ausencia de la “mística unión de opuestos” fue un rasgo habitual en las representaciones de los éxtasis de los santos en el arte napolitano del periodo¹¹²⁰.

5. CONCLUSIONES

Los años centrales del siglo XVII fueron ante todo un periodo de transición. El arte basculaba entre la iconografía heredada de épocas precedentes -derivada de la necesidad de mostrar una imagen reconocible de Santa Teresa y su santidad, como se observa en el uso de los grabados oficiales de beatificación y canonización utilizados por Francisco de Zurbarán y Bartolomé Esteban Murillo- y un nuevo periodo, que se caracterizaría por la explosión de la iconografía teresiana.

Bernini abrió el camino para una interpretación literal y respetuosa con las fuentes que profundizaba en el concepto de unión mística: el gozo espiritual acompañado del dolor físico porque el alma no podía liberarse del cuerpo. Es una muestra de un conocimiento muy profundo y de una nueva sensibilidad que tendría como centro Roma. Y que la capital de la cristiandad tomase la iniciativa en una nueva configuración iconográfica es un rasgo destacable.

En efecto, la iconografía teresiana estaba explorando nuevos territorios simbólicos. Quizás por la repercusión que tuvo en Roma la escultura de Bernini, desde el Convento

¹¹¹⁸ HERNÁNDEZ MÉNDEZ, F. J., *ob. cit.*, p. 8.

¹¹¹⁹ *Pintura napolitana: de Caravaggio...*, p. 180.

¹¹²⁰ MAIO, R. de, “Pintura y Contrarreforma en Nápoles”, en *Id...*, p. 3.

de Santa Maria della Scala de Padres Carmelitas Descalzos se aprovechó el momento para dar a conocer a Teresa de Jesús. Se hizo a través de *Vita effigiata di S. Teresa Vergine*, una hagiografía basada en los textos de más autoridad -Teresa de Jesús, Francisco de Ribera y Diego de Yepes- que se ilustró con 36 grabados. Este primer conjunto de estampas realizado en Roma tras la hegemonía de cuatro décadas de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* de Adriaen Collaert y Cornelis Galle, planteaba 25 temas nuevos con respecto a la serie antuerpiense. Entre las novedades destaca la representación de visiones de la Virgen y, sobre todo, de Cristo. Reflejaban que se trataba de visiones imaginarias e intelectuales, tal y como había reflejado Teresa de Ávila en sus escritos. También se incidió en los temas que ligaban a Santa Teresa con acontecimientos importantes para la orden, como la llegada de los carmelitas a Europa bajo la protección de San Luis, la imposición del Escapulario a Simón Stock y el Privilegio Sabatino. Varios detalles, además, indican un cierto alejamiento de la rigidez de las directrices en la representación de las imágenes sacras que se había impuesto tras el Concilio de Trento. Estas ilustraciones tuvieron una importante repercusión en la iconografía teresiana de manera directa en las ilustraciones romanas de 1670 que inspiraron y de manera indirecta en las que ésta influiría. Es el germen, por tanto, de las series que estructurarían y completarían el *corpus* iconográfico teresiano.



CAPÍTULO VI:

ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVII

CAPÍTULO VI: EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVII

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos decenios del Seiscientos, principalmente en la década de 1670, cristalizaron las novedades iconográficas que había anticipado el arte de mediados de siglo. En este periodo el tratamiento de la imagen teresiana experimentó dos importantes transformaciones obradas en el arte del grabado. La primera de ellas fue una expansión temática sin precedentes a partir de *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù* y *La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Iésus*, impresas en Roma y Lyon en 1670. Esas obras incluían un gran número de grabados que mostraban aspectos menos conocidos de la vida de Santa Teresa y, lo más importante, a través de ellos daban a conocer el proceso espiritual que había experimentado la carmelita hasta llegar a su segunda conversión, la reforma de la orden y la redacción de sus obras. La segunda transformación consistió precisamente en que por primera vez se profundizó en la mística teresiana a través de la imagen. Los dos ejemplos *-Representaciones de la verdad vestida* de Juan de Roxas e *Idea Vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa* pertenecen a la literatura emblemática y abrieron la iconografía teresiana a un mundo de posibilidades simbólicas que llegaría a su apogeo a comienzos del siglo XVII. Completamos el estudio de este periodo con una aproximación a la pintura a través de obras de artistas del círculo cortesano madrileño que muestran varios temas novedosos ligados a ese mayor conocimiento de la espiritualidad teresiana y a la canonización de San Pedro de Alcántara en 1669.

2. DOS LIBROS ILUSTRADOS TERESIANOS: ROMA-LYON, 1670

2.1. PLANTEAMIENTOS INICIALES

En el año 1670 tuvo lugar un hecho relevante en el desarrollo de la iconografía de Santa Teresa de Jesús: la impresión simultánea en Roma y Lyon de dos obras literarias acerca de la carmelita ilustradas por un gran número de estampas, 72 y 56 respectivamente. Sus títulos son *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù, Maestra di Celeste Dottrina per il giorno della Sacra Comunione (...) con rime del' Signor abbate Orazio Quaranta*, fue impresa por los sucesores de Mascardi, y *La vie de*

la séraphique Mère Sainte Térése de Iésus, fondatrice des Carmes Déchaussez et des Carmélites Déchaussées en images et en vers français et latins avec un abrégé de l'histoire, une réflexion morale et une résolution chrétienne sur chaque figure. Además del valor de estas obras en el conjunto de la iconografía teresiana, que aclararemos a lo largo de las siguientes páginas, su interés es otro: las ilustraciones de ambos libros, si bien realizadas por buriles diferentes, son exactamente iguales desde el punto de vista iconográfico (figs. 327 y 328).



Fig. 327. Toma valor ante la enfermedad con leyendo los escritos de San Gregorio. *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù*. 1670.

Fig. 328. Toma valor ante la enfermedad con leyendo los escritos de San Gregorio. *La vie de la séraphique Mère Sainte Térése de Iésus*. Claudine Brunand.

Para *Vita effigiata et essercizi affettivi* se reestamparon las 36 planchas de *Vita effigiata di S. Teresa Vergine* de 1655, que estudiamos en el capítulo anterior, y se abrieron otras 36. Por su parte, la grabadora y editora francesa Claudine Brunand vio a un religioso carmelita descalzo unos sonetos *qui avoient été faits pour accompagner des figures de la vie de Sainte Terese qu'on devoit faire graver sur les desseins qui en ont été faits à Rome par un excellent peintre*¹¹²¹. Se trataba de los dibujos preparatorios para los grabados romanos, que Brunand copió y adaptó a su estilo.

2.2. VITA EFFIGIATA ET ESSERCIZI AFFETTIVI DI S. TERESA DI GIESÙ

¹¹²¹ *La vie de la séraphique Mère Sainte Térése de Iésus, fondatrice des Carmes Déchaussez et des Carmélites Déchaussées*, Lyon, chez Antoine Iullieron, 1670, s. p.

El título completo de la obra es *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù, Maestra di Celeste Dottrina per il giorno della Sacra Comunione (...) con rime del' Signor abbate Orazio Quaranta*. Fue impresa por los sucesores de Mascardi en Roma en 1670. Se trata de una nueva edición de la obra de 1655 de Alessio della Passione, a la que se añade los sonetos compuestos por un sacerdote italiano oculto bajo el pseudónimo *Orazio Quaranta*¹¹²². La diferencia más importante con respecto a la edición de 1655 es que las imágenes no se intercalan e el texto, sino que aparecen reunidas bajo el epígrafe *Rime sopra la vita di S. Teresa, Madre e Maestra della Riforma de gl'antichi carmelitani*. A cada una de las 72 imágenes corresponde un texto explicativo y un soneto. Esto significa un cambio respecto a la edición precedente, en la que las ilustraciones estaban subordinadas al texto.



Fig. 329. San Elías. *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù*. 1670.

El volumen tiene una extensión de 318 páginas. Comienza con una portada, donde figuran el título completo y los datos de edición. En el reverso de la portada hay un grabado de San Elías (fig. 329), fundador legendario de la Orden del Monte Carmelo y también patrón de la Congregación de Italia.

No hay introducción al lector, pero sí una invocación a Santa Teresa, a quien se vincula con San Elías como restauradora de la Orden de este profeta y patriarca. A continuación se encuentra *Vita di S. Teresa Fondatrice de' Padri e Monache Carmelitane Scalze*, que comienza de modo muy similar a la obra de 1655:

Quasi nel medemo tempo che l'Hereticarca Lutero si ribelló dalla Santa Chiesa, nacque la Serafica Vergine Teresa in Auila Città principale nel Regno di Castiglia, à 28 di Marzo l'anno 1515, delli nobilissimo Lignaggi de' Cepedi d'Auila et Aumadi.

¹¹²² Desconocemos de quién se trataba. Bajo este mismo pseudónimo tradujo al italiano las cartas de Santa Teresa: QUARANTA, O., *Lettere della Serafica Madre S. Teresa di Giesù, fondatrice de' Carmelitani Scalzi*, Roma, Stampa de Iacomo Fei d'Andr., 1660.

En la página 46 inicia *Esclamationi a Dio della Serafica Vergine* y en la página 100 *Cantico della Serafica Vergine, Riformatrice del Profetico Istituto del Carmine*, que contiene tres poesías. La primera y más importante de ellas es una traducción al italiano de “Vivo sin vivir en mí”.

En la página 106 se encuentra una introducción de Orazio Quaranta a sus propios sonetos. Tiene un estilo rimbombante y abusa de ejemplos de la mitología griega y referencias a Homero. Sin embargo contiene datos interesantes acerca de la edición del libro: durante una inundación en Roma se refugió en el Convento de Carmelitas Descalzos de Santa Maria della Scala¹¹²³. Allí compuso unos *Sonetti accordati con suon di piombo a' Rami delle Stampe, che V. R. nel suo Libretto raccolte mi diede*¹¹²⁴, lo que significa que los sonetos completan y explican el significado de las estampas. En la página 111 comienza propiamente *Rime sopra la vita di S. Teresa, Madre e Maestra della Riforma de gl'antichi carmelitani*. De manera ordenada se disponen las imágenes, cada una de ellas acompañada por un breve comentario al tema y un soneto. Como encabezamiento de las páginas está el siguiente texto: *Vita effigiata di Santa Teresa. E scritti da uno de' suoi Confessori*.

Finalmente, en la página 295 se encuentran los *Atti interni de virtù praticati dalla Santa Madre* que también aparecían en la *Vita effigiata* de 1655, relegados a la última parte de este volumen.

2.2.1. Dibujantes y grabadores

Tal y como señalamos a propósito de los grabados que ilustraban la *Vita effigiata* de 1655, algunos de los dibujos preparatorios fueron realizados por el artista cortonesco Lazzaro Baldi y proceden de dibujos encontrados por Casale en Windsor Castle¹¹²⁵. Según el mismo estudioso, habrían sido realizados en un segundo momento, es decir, específicamente para la edición de 1670¹¹²⁶. No sabemos si Baldi realizaría más dibujos para la serie, aunque es probable que sí y que incluso podría ser el *excellent peintre*¹¹²⁷ que menciona Claudine Brunand como el autor de los dibujos para los grabados. Podemos especular con la participación de Giovanni Ventura Borghese,

¹¹²³ *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù*, Roma, Succesori di Mascardi, 1670, p. 107.

¹¹²⁴ *Id.*, p. 110.

¹¹²⁵ CASALE, V., *ob. cit.*, p. 738.

¹¹²⁶ *Id.*, p. 745.

¹¹²⁷ *La vie de la Seraphique Mère...*, [p. 6].

también formado con Pietro da Cortona¹¹²⁸, en cuyos grabados encontramos semejanzas con los tipos humanos y las actitudes de los personajes representados (fig. 330), aunque no hemos encontrado bocetos o dibujos que puedan probarlo.



Fig. 330. *Cristo y la Virgen entregan los frutos de la Orden del Carmelo a Elías y Santa Teresa*. Giovanni Ventura Borghese. Último tercio del siglo XVII.

En cuanto a los grabados, el panorama se complica respecto a la edición precedente, en la que se diferenciaba el hacer de dos buriles. En la *Vita* de 1670 a los dos grabadores iniciales hay que sumar otros dos o quizás tres. De ellos sólo se puede identificar al parisino Guillaume Valet (1632-1704), discípulo de Carlo Maratta¹¹²⁹, que firmó tres de los grabados, y al que se puede adscribir la realización de, al menos, otras 20 planchas (fig. 331). Un cuarto grabador realizaría otros cinco (fig. 332). Según Casale podría identificarse con el más hábil de los artistas de la edición de 1655¹¹³⁰, aunque es cierto que tiene en común el trazo sutil y la recreación de atmósferas, bajo nuestro punto de vista es un artista inferior en el tratamiento de los tipos humanos. Finalmente, el menos hábil de todos, cuyo estilo está muy por debajo del conjunto de la obra (fig. 333). La diversidad de buriles resta homogeneidad formal a *Vita effigiata*, aunque, como veremos, no afecta a su consideración temática.

¹¹²⁸ BÉNÉZIT, E., *ob. cit.*, vol. 2, p. 568.

¹¹²⁹ *Id.*, vol. 14, p. 22.

¹¹³⁰ CASALE, V., *ob. cit.*, p. 786.



Fig. 331. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù. Guillaume Vallet. 1670.

Fig. 332. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù. 1670.

Fig. 333. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù. 1670.

2.3. LA VIE DE LA SERAPHIQUE MÈRE SAINTE TÈRÈSE DE IESUS

El título del libro publicado en Lyon en 1670 es *La vie de la Seraphique Mère Sainte Tèrese de Iesus, Fondatrice des Carmes Déchaussez et des Carmelites Déchausées. En figures et en Vers François et Latins. Avec un Abbregé de l'Histoire, une Reflexion Morale et une Resolution Chrétienne sur chaque Figure*. Fue impreso por Antoine Iullieron, *seul Imprimeur et Libraire du Roy, du Clergé et de la Ville*, y cuenta con Privilegio Real. Tiene una extensión total de 398 páginas, lo que convierte este volumen en el más extenso de la serie. Contiene 56 grabados de Claudine Brunand, que además promovió la realización de la obra.

Comienza con la interesantísima dedicatoria de Claudine Brunand a la Reina María Teresa de Austria, esposa de Luis XIV, para quien Santa Teresa era *aymable Object de vos plus pures affections*¹¹³¹. Indicó, siempre dirigiéndose a la Reina, que el motivo de haber promovido este libro era rendir la gloria de la santa *plus éclattante, en la faisant paroître au milieu de vos Lys*¹¹³². Destacó que el género femenino *fait quelques efforts pour égaler le courage des Hommes*¹¹³³, y puso como ejemplo el hecho que que ella misma hubiera emprendido la realización de grabados de Santa Teresa. Enfatizó en relación con esto, el hecho de que el libro fuese realizado por una mujer, tratase sobre una mujer y estuviese dedicado a una mujer. En cuanto al libro, escribió que estaba

¹¹³¹ *La vie de la Seraphique Mère...*, [p. 2].

¹¹³² *Ibid.*

¹¹³³ *Id.*, [p. 3].

enriquecido con *des plus belles actions et des plus nobles exemples de la Vie de vôtre auguste Protectrice* y espera que *la plus grande Reyne du monde donnera sa protection sur la terre, à l'une des plus grandes Saintes du Paradis*¹¹³⁴, y nos atrevemos a apuntar, que también extensidese su protección a la propia Claudine Brunand. Señaló además que, sin tratar de ofender a quienes habían escrito sobre la santa carmelita, su buril

*doit être plus hereux que leur plume, puisqu'il rend, en quelque façon, Terese encore present à nos yeux. Il nous la môtne dans des circonstances de sa vie, où peu de personnes ont eu le privilege de la voir, il met au jour certaines actions dont son divin Époux a été l'unique témoin; et par une agreable illusion, il rappelle si parfaitement à nôtre veuë les choses passées, qu'il nous console presque tout-à-fait, du regret de n'avoir pas vécu dans le siecle, qu'elle a honoré de sa presence*¹¹³⁵.

Firmó la dedicatoria como *la tres-humble, & tres-obeïssante Servant, Claudine Brunand*¹¹³⁶.



Fig. 334. *Santa Teresa*. Claude Mellan. Ca. 1670. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Efectivamente, en aquellos años la reina de Francia había promovido la devoción por Santa Teresa y se multiplicaban las imágenes de la carmelita, algunas en torno a la reina o dedicadas a ellas. Algunos ejemplos son la pintura que Jean Baptiste de Champaigne pintó para la capilla de María Teresa en Versalles¹¹³⁷ o el conocidísimo grabado que el prestigioso y prolífico Grabador el Rey Claude Mellan¹¹³⁸ le dedicó un año después de su matrimonio con Luis XIV (fig. 334), obra que contiene la elocuente inscripción *S.*

THERESA CARMELI CHRISTIANI REGINA / THERESAE REGINAE SUAE CHRISTIANISSIMAE.

¹¹³⁴ *Ibid.*

¹¹³⁵ *Id.*, [p. 4].

¹¹³⁶ *Id.*, [p. 5].

¹¹³⁷ MÂLE, E., *ob. cit.*, p. 192.

¹¹³⁸ BÉNÉZIT, E., *ob. cit.*, vol. 9, p. 463.

No menos interesantes son las páginas que Claudine Brunand dedicó al lector, en las que explicaba la historia del libro. Brunand señaló que vio los sonetos que un religioso había escrito para acompañar los grabados sobre la vida de Teresa, aún por hacer, y que se basaban en los dibujos hechos en Roma *par un excellent peintre*¹¹³⁹. Claudine pidió a los que conocían al carmelita que le animasen a escribir el resto de sonetos y ella se comprometió a *graver les Figures, et d'y ajoûter de mon invention quelques ornemens pour les rendre plus belles*¹¹⁴⁰. Monsieur Harbet tradujo los sonetos en odas latinas¹¹⁴¹. Aún así, Brunand no estaba satisfecha así que decidió incluir una breve explicación *pour une plus nette intelligence de ce qui étoit représenté dans les images*¹¹⁴². Con la ayuda y consejo de un carmelita descalzo, añadió a cada grabado un comentario explicativo, una reflexión moral y una resolución cristiana. Quizás ese carmelita anónimo podría ser el P. Albert de Saint-Jacques, pues Brunand grabó la portada frontispicio de una hagiografía teresiana escrita por él, *Vie de la V. M. Thérèse de Jésus*, de 1673¹¹⁴³. Finalizó con esta apelación al lector: *Voilà, Lecteur, comme quoy cet Ouvrage s'est perfectionné, j'espere que vous en profiterez, et que vous agreerez ma bonne volonté*¹¹⁴⁴. De la dedicatoria a la reina de Francia la autora, y de las palabras al lector se desprende que Claudine Brunand tuvo mucho interés en que *La Vie* saliese adelante.

Las siguientes páginas contienen un soneto dedicado al aprovechamiento del libro, que termina con una alusión a la reina *-par un noble dessein, presque aussi glorieux, / la France vous propose è suivre un autre exemple, / car elle a sa Terese, aussi bien que les Cieux*¹¹⁴⁵- un soneto dedicado a Claudine Brunand y un madrigal dedicado a los grabados. A continuación empieza la obra. Los grabados se sitúan siempre en páginas pares y van acompañados de los textos descritos, que ocupan varias páginas.

2.3.1. Los autores: dibujantes y grabador

En este caso, no encontramos los problemas de autoría de los grabados de la serie romana, puesto que un único buril abre las 56 planchas. Nos referimos a Claudine

¹¹³⁹ *La vie de la Seraphique Mère...*, [p. 6].

¹¹⁴⁰ *Ibid.*

¹¹⁴¹ Tras la comparación entre los poemas de *Vita effigiata* y *La vie*, concluimos que no se trata de una traducción, sino de una interpretación, que además es bastante personal.

¹¹⁴² *La vie de la Seraphique Mère...*, [pp. 7-9].

¹¹⁴³ BÉNÉZIT, E., *ob. cit.*, vol. 2, p. 889.

¹¹⁴⁴ *La vie de la Seraphique Mère...*, [p. 9].

¹¹⁴⁵ *Id.*, [p. 10].

Brunand. Son pocos los datos que se conocen de ella: trabajó en Lyon en la segunda mitad del siglo XVII, donde se rastrea su huella en varios grabados, como la portada frontispicio de *Armorial véritable de la noblesse (...) pour les pays Lyonnais*, de 1669¹¹⁴⁶.

Si bien desde el punto de vista técnico su hacer es simplemente correcto pero resolutivo y consiguió dotar de homogeneidad al conjunto. Del estilo de Brunand podemos decir que es menos nítido, pues trabajaba con líneas más gruesas y más unidas que cubrían las superficies, dando una apariencia menos más densa y menos delicada. Por otra parte, en el proceso de estampación, entintaba mucho las planchas, lo que realzaba el efecto descrito. A menudo las composiciones adolecen de claridad, quizás porque representaba todo según el modelo romano pero constriñéndolo a unos marcos muy precisos de los que no podía prescindir.

2.4. LOS TEMAS REPRESENTADOS

2.4.1. La *Vita effigiata* de 1670 respecto a la *Vita effigiata* de 1655

La *Vita effigiata estampada* en Roma en 1670 contiene 36 grabados estampados con las planchas de la edición de 1655 más otros 36 nuevos temas, lo que supuso un aumento sustancial del número de temas representados. De hecho, durante casi medio siglo fue el conjunto gráfico más importante sobre Santa Teresa de Jesús y la influencia de su iconografía se perpetuó gracias a la *Vita effigiata della Serafica Vergine Santa Teresa di Gesù* de Arnold van Westerhout.

Casi todos los temas novedosos que presenta *Vita effigiata*, pueden clasificarse en grupos temáticos muy definidos. Esta característica, que hemos indicado con respecto a los grabados de 1655, se ve reforzada en 1670. Indica de nuevo un gran control sobre los temas y una visión tanto de lo particular como del conjunto de grabados. La única cuestión desafortunada, en nuestra opinión, es la enorme diferencia de calidad artística que existe entre unas estampas y otras, que resta homogeneidad al conjunto.

La primera novedad que incluyó Alessio della Passione en 1670 fueron dos temas dedicados a la infancia de Santa Teresa, que hasta entonces se había reducido a la representación del episodio de la búsqueda de martirio. Los temas son la *Reflexión*

¹¹⁴⁶ BÉNÉZIT, E., *ob. cit.*, vol. 2, p. 889.

sobre el encuentro de Jesús y la Samaritana y Tras la muerte de Beatriz de Ahumada, pide a la Virgen que sea madre. Los primeros años de su vida conventual merecieron la inclusión de seis nuevos temas que relatan con precisión su camino hacia la profesión y la enfermedad de los primeros años: *Movida por las Epístolas de San Jerónimo decide entrar en el Carmelo, Toma de Hábito, Durante el noviciado avanza en virtud y oración, Profesión, Toma valor ante la enfermedad con la lectura de los escritos de San Gregorio Magno y Recuperación milagrosa por intercesión de San José.*

Se incluyó el tema de la *Segunda conversión*, sorprendentemente ausente en la edición de 1655 aunque aludido entonces a través de un tema referente a San Agustín, y se reforzó a través de *Con la ayuda de San Agustín y María Magdalena, alcanza la paz*. A ellos se añadieron dos temas de la reforma de la Orden, que siguió a la conversión ante el Ecce Homo: *Teresa promete perfección* y *Al ángel de la justicia divina, Teresa opone sus religiosos.*

Aparece destacada también como fundadora a través de varios temas: *En el camino de sus fundaciones le piden su bendición*, se recupera el tema *Iluminada por ángeles en el Camino a Medina del Campo*, que había aparecido en *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* en 1613, *Distribuye los regalos recibidos de la Duquesa de Alba para que las religiosas no pasen necesidades*, y por último *Fundación del Convento de Burgos*. Al igual que en los temas de la infancia de Teresa de Jesús, supuso un aumento considerable de una faceta hasta entonces muy poco tratada.

Existen también interesantes asociaciones iconográficas. Todas ellas están relacionadas con la reforma de la Orden: *Cristo muestra a teresa los trabajos que padecieron otros fundadores, Comunicación con Santo Domingo, Aprobación de la reforma por San Francisco y Santa Clara.*

Como escritora, aparece *Inspirada por el Espíritu Santo*, y además es representada junto a David, a propósito del salmo *Miseriscordias Domini in Aeternum Cantabo*¹¹⁴⁷. También se la representa escribiendo mientras se el Amor Divino se aparece como un niño. Una nueva aproximación a la faceta de escritora se propone a partir de *Santa Teresa consuela con sus cartas a los familiares que están lejos*, que alude a la enorme labor epistolar que cultivó la carmelita.

En cuanto a las visiones, podemos dividirlas en dos grupos: las visiones de Cristo y otros personajes sagrados y las visiones del pecado, el castigo y la salvación. En el

¹¹⁴⁷ La misma Teresa de Jesús se refería a su escrito autobiográfico, que conocemos como *Vida*, de este modo: "Intitulé a este libro *De las misericordias de Dios*". Carta de Teresa de Jesús a Don Pedro de Castro y Nero, 16 de noviembre de 1581. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 1356.

primero de los casos, se soluciona la llamativa ausencia de la *Imposición del manto por San José* que observamos en la *Vita effigiata* de 1655. Hay tres temas relacionados con Cristo: *Cristo dice a Teresa que no sienta compasión por la corona de espinas*, *Teresa ante el crucificado* y *Teresa protegida por Cristo ante los ataques de los hombres*. En cuanto a la representación del pecado, el castigo y la salvación, encontramos las siguientes novedades: *Sacerdote celebra la Eucaristía en pecado*, *Mira, hija, lo que se pierden los pecadores*, *Cristo le encomienda guiar a los pecadores*, *Liberación del purgatorio a un benefactor del Carmelo*.

Se añade tan solo un tema referido a los éxtasis respecto a la edición precedente, en la que eran abundantes: *Contemplando la belleza divina pasa todo un día en éxtasis*.

Por último, nos gustaría señalar dos sanaciones milagrosas obradas por la intercesión de Teresa de Jesús: *Teresa intercede por la salvación de su sobrino*, cuya ausencia en la *Vita Effigiata* de 1655 llamó nuestra atención, y la novedosa *Curación de un carmelita para que promueva su canonización*.

2.4.2. *Vita effigiata* y *La Vie*

Respecto a las dos obras de 1670, la obra de Claudine Brunand contiene 16 grabados menos que la obra romana y no aporta ninguna novedad temática. No sabemos el motivo preciso del inferior número de estampas aunque hemos valorado diferentes opciones: que Brunand no tuviera acceso a todos los dibujos, que no todos los dibujos estuvieran hechos cuando Brunand supo de ellos o simplemente que tuviera que elegir qué temas representar, debido a la enorme extensión que adquirió su volumen, con casi 400 páginas. En cualquier caso, estableceremos las ausencias en *La Vie* a lo largo de las siguientes páginas.

Los 56 grabados de la serie lionesa se asemejan con precisión, casi de un modo exacto, a sus correspondientes temas romanos. Las diferencias entre ambas series son de tres órdenes: autoría, diversa ordenación de los temas y, por último, inversión del sujeto representado, presente en aproximadamente dos tercios de las series.

Si hay una cuestión en la que la obra francesa superó a la italiana, es en la ordenación de los temas. En este aspecto *Vita Effigiata* en cierta medida aparece apresurada y menos cuidada. *La Vie*, sin embargo, es mucho más coherente. Por ejemplo, Brunand situó de manera consecutiva las dos imágenes que corresponden a la imposición del collar por la

Virgen y la imposición del manto por San José. Las ilustraciones romanas se sitúan muy alejadas entre sí, en los números 42 y 18 respectivamente.

2.5. LOS GRABADOS

Con el objetivo de exponer de la manera más eficaz posible las dos series, las presentamos de una manera sistemática: presentamos juntas las imágenes del mismo tema siguiendo el orden de la obra romana. En primer lugar, presentamos una descripción de la escena y, luego, en una tabla, señalamos los siguientes aspectos de cada serie: orden en el que aparece dentro del conjunto de las ilustraciones a continuación indicamos en nombre del dibujante y grabador del grabado, si ha sido posible identificarlo. El siguiente aspecto que indicamos es el título de la rima de Orazio Quaranta y el título que Claudine Brunand da a cada tema, y que permiten observar la interpretación de los hechos, que en ocasiones complementamos con alguna referencia a los textos del libro, en el caso de *Vita effigiata*, o a los comentarios que acompañan a los grabados, en el caso de *La Vie*. Por último aportamos la inscripción a pie de estampa de cada grabado.

1. HUIDA DE CASA CON SU HERMANO EN BUSCA DE MARTIRIO (figs. 335 y 336)

Una pequeña Teresa de Jesús, que porta una cruz, un palo como bordón y un fardillo, huye con su hermano. Dos ángeles sostienen coronas de flores sobre sus cabezas. Su tío los busca a caballo. Al fondo se percibe una representación de África a través de una pequeña ciudad con arquitecturas exóticas y palmeras.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 1, p. 114.

Nº 1, antes de p. 1.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Bramosa del Martirio di Sette Anni s'incamina per l'Africa.

Sainte Terese à l'âge de sept ans se met en chemin pour aller en Affrique à dessein d'y souffrir le martyre.

P. 4. S'inuió d'ascosto verso l'Africa per essere da' Mori martorizzata in protesta della Santa Fede (...) ma trà scoscese strade per incontro di Francesco Cepeda suo Zio arrestata dal camino.

P. 6. En la reflexión moral: Amor addidit alas.

B. V. Teresia septem annos nata / Sancti Spiritus ductu ad Mauros pergit, / Martyrii, ac Infidelium salutis cupidissima.

B. V. Teresia septem annos nata / ad Moros pergit, Martyrii, ac Infidelium salutis cupidissima.



2. JESÚS Y LA SAMARITANA (figs. 337 y 338)

Teresa está apoyada sobre una columna y sentada junto a un pozo, donde se representa el encuentro de Cristo con la Samaritana. Sobre las llamas de fuego está escrito *semper*, en referencia al infierno. En el ángulo superior izquierdo, está escrito *semper*, en referencia al cielo.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 2, p. 116.

Nº 2, entre pp. 8 y 9.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

Ancor fanciulla disegna Romitaggi, efissa nel meditare l'Eternità chiede l'Acqua della Samaritana, e grida, Sempre, Sempre.

Elle s'occupe à bâtir de petits Hermitages dans le jardin de la maison de ses parens, où elle est particulièrement devote au mystere de la samaritaine.

Pp. 11-12. *Elle est obligée pour soulanger ses ardeurs, de luy demander un peu de cette eau vive qui rejait à la vie eternelle.*

B. Teresia sibi praerepta Sorte Martyrii ad huc / Adolescentula de eremis cogitat et uni fixa aeternita/ti cum Samaritana exclamat: domine da mihi hanc / aquam.

B. T. adhuc adolescentula de eremis cogitat et cum Samaritana exclamat, Domine da mihi hanc / aquam.



3. TRAS LA MUERTE DE BEATRIZ DE AHUMADA, PIDE A LA VIRGEN QUE SEA SU MADRE (figs. 339 y 340)

Teresa, arrodillada y con los brazos cruzados sobre el pecho, es reconfortada por la Virgen, que aparece entre nubes. Al fondo se abre una ventana con una terraza donde se ve un lecho deshecho con una calavera y dos tibias sobre el cabecero.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 3, p. 118.

Nº 3, entre pp. 14 y 15.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

Nella Morte della Madre s'elegge per sua la Beatissima Vergine.

Cette sainte Fille perd sa Mère à l'âge de douze ans; elle s'adresse à la Sainte vierge, et la prie de luy servir de mère.

P. 18. Éste es uno de los *exemples illustres de l'amour que la sainte Vierge portoit à nostre Sainte, et des favorables effets de sa protection.*

B. Teresia, piissima Parente defuncta, Deiparam / Sibi Matrem deprecans, frequenti eiusdem apparitione, Ac munifico patrocinio, Veluti filia, gaudet.

B. T. piissima Parente defuncta, / Deiparam sibi matrem deprecans, eiusdem / patrocinio, ueluti filia, gaudet.



4. MOVIDA POR LAS EPÍSTOLAS DE SAN JERÓNIMO, DECIDE ENTRAR EN EL CARMELO (figs. 341 y 342)

Teresa ricamente ataviada, con cabellos semirrecogidos y adornados con perlas, recibe indicaciones de S. Jerónimo, apoyado sobre una gran nube. En el suelo, junto a ella, hay un libro. Teresa sostiene entre sus manos un collar, quizá como símbolo de la vida que va a abandonar. Al fondo a la derecha, una iglesia, que parece que señala San Jerónimo.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 4, p.120.

Nº 4, entre pp. 20 y 21.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

Mossa dalla lettione dell'Epistole di San Girolamo passa a prendere l'Habito del Carmine.

La lecture des Epitres de S. Hierôme renouvelle les premieres ferveur de Terese, et elle fait dessein de quitter le monde. Fol 21.

P. 23. De San Jerónimo aprende a *s'entretenir de la triste pensée du Iugement uniuersel.*

Virgo Teresia per lectis D. Hieronymi Epistolis / Mundo vale' dicere, et Carmelum petere / Daemone per strepente meditatur.

V. Teresia per lectis D. Hieronymi epistolis, Mundo vale dicere, / et Carmelum petere meditatur.



5. INGRESA EN EL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN (figs. 343 y 344)

Teresa se dispone a entrar en el Monasterio. Un demonio trata de impedirsele tirando de una cinta, otros dos escapan volando. Fuera la despide una joven arrodillada que dirige su mirada a un personaje femenino con actitud piadosa y un personaje masculino barbado. Hay una estrella en lo alto del convento, que aparece mencionada en la inscripción de la estampa romana.

ROMA, 1670

Nº 5, p. 122.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Nell'Ingresso al Monistero è precorsa da vna chiarissima Stella.

P. 5-6. *Volle (...) a due di nouembre del 1536 con universale stupore vestirsi del sacro habito della madonna del Carmine.*

S. Teresia Mundi illecebris, ac Daemonis artibus / forti animo despectis Carmeli ordinem luci/dissimo sydere praesignata ingreditur.

LYON, 1670

Nº 5, entre pp. 26 y 27.

Grabado: Claudine Brunand.

Elle entre dans le Monastere de l'Incarnation de la ville d'Avila pour se faire Carmelite.

P. 30. *Cette genereuse Vierge surmonte dans cette action tous les obstacles dont le demon traverse son dessein, elle trionfe de tout ce que la nature nous oblige d'aimer.*

S. V. Teresia, mundi illecebris, / forti animo despectis, Carmeli / ordinem ingreditur.



6. TOMA DE HÁBITO (figs. 345 y 346)

Teresa se encuentra arrodillada frente a un sencillo altar con una cruz entre dos velas. Un sacerdote le impone el manto de la Orden. De la arquitectura sólo se perciben dos columnas. Dos carmelitas descalzos contemplan la escena.

ROMA, 1670

Nº 6, p. 124.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Dibujo: Lazzaro Baldi, dibujo preparatorio (tinta, acuarela, guash) conservado en Windsor Castle (nº 641).

Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

Entra a prender l'Habito nel Giorno di tutti Morti.

S. Teresia induitur habitu monastico / Die, qua apud fideles indicitur / Commemoratio omnium Defunctorum.

Inscripción en paño de altar: *De morte cogitans.*

LYON, 1670

Nº 6, entre pp. 32 y 33.

Grabado: Claudine Brunand.

Quelque temps après elle prend l'Habit de Religieuse; elle choisit le jour des Morts pour cette ceremonie.

P. 35. Teresa eligió la fiesta de los Difuntos para hacer ver que en quitando el mundo, ella quiere entrar en el número de los muertos.

S. Teresia indicitur habitu monastico, die qua apud fideles indicitur / Commemoratio omnium Defunctorum.



7. PROFESIÓN. RENUNCIA A SU APELLIDO PARA LLAMARSE “TERESA DE JESÚS” (figs. 347 y 348)

Teresa está arrodillada frente a un altar con una imagen del Niño Jesús bendiciendo. Con la mano derecha Teresa señala un escudo -torre con tres estrellas en jefe- que se encuentra en el suelo apoyado en el altar. Hay una monja arrodillada junto al escudo y otras dos detrás de Teresa. El espacio arquitectónico, con entablamentos sostenidos por columnas, sugiere que se trata de un altar lateral. En el grabado francés las tres flores de lis de la monarquía francesa se sitúan flanqueando el castillo y sobre él, una referencia a la Reina de Francia, a quien está dedicado el libro de Brunand.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 7, p. 126.

Nº 35, entre pp. 220 y 221.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Dibujo: Lazzaro Baldi (se conserva dibujo preparatorio a tinta, guash y acuarela, nº 645 de Windsor Castle).

Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

Lascia il suo nobilissimo Cognome Ahumada, che nel idioma Spagnolo vuol dire Affumicata.

Elle quitte le nom de la maison de Cepede, pour prendre celui de Terese de Iesus.

S. Teresia despecto Saeculi fastu, et / abdicato praeclari Generis cognomento / A IESV inscribi uoluit.

S. Teresia abdicato praeclari generis cognomento, a / IESV inscribi uoluit.



8. DURANTE SU NOVICIADO, AVANZA EN VIRTUD Y ORACIÓN (figs. 349 y 350)

Teresa de Ávila está arrodillada con los brazos abiertos al cielo. Otras dos carmelitas, también arrodilladas, señalan a Teresa. Se abre una gloria con cuatro personajes, que representarían virtudes.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 8, p. 128.

Nº 7, entre pp. 38 y 39.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

Nel primo Ingresso s'auanza con mirabili progressi nelle Virtù, e nel Vaticinio di Santa.

Elle fait son Novitiat avec beaucoup de ferveur, et ses rares vertus la font admirer de tout le monde.

P. 41. *Il n'est rien de plus humble et de plus soûmis qu'elle.*

B. Teresia miris Virtutum ac orationis incrementis / adolescit, eamque omnes uti Sanctam / iuscta proehabitu vacitinium demiramtur.

B. Teresia miris uirtutum in/crementis adolescit, eamque om/nes uti sanctam demirantur.



9. SEGUNDA O DEFINITIVA CONVERSIÓN DE SANTA TERESA (fig. 351)

Teresa se encuentra arrodillada ante una imagen de *Cristo atado a la columna*, que sigue el modelo de la columna de la iglesia de Santa Prassede en Roma. Se sitúa en un interior abierto a un paisaje desolado en el que una Magdalena penitente medita ante una cruz y un cráneo. Junto a ella hay frasco de ungüentos.

ROMA, 1670

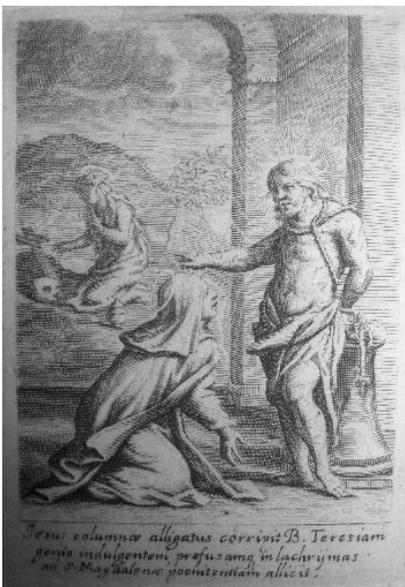
Nº 9, p. 130.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

Aterrita da Cristo alla Colonna si scioglie in lagrime, e chiede quelle della Madalena.

Jesus columnae alligatus corripit B. Teresiam / genio indulgentem, profusamque in lachrymas / ad S. Magdalena poenitentiam allicit.



10. *TOLLE, LEGE*: TERESA LEE LAS *CONFESIONES* DE SAN AGUSTÍN (figs. 352 y 353)

Teresa, en una estancia abierta a un jardín, lee las *Confesiones* de San Agustín de Hipona. Éste aparece en una nube. Junto a él se pueden leer las palabras *Tolle, lege, tolle, lege*, las mismas que supusieron el inicio de la conversión San Agustín. En la penumbra, hay una imagen del *Ecce Homo*.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 10, p. 132.

Nº 10, entre pp. 58 y 59.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Sentendo nelle Confessioni di S. Agostino quelle voci stesse, Tolle, & Lege, si risolve alla Vita più perfetta.

La lecture des Confessions de S. Augustin anime nôtre Sainte à la perfection, et à faire comme luy une publique confession de ses fauts.

P. 61. Compara a Agustín y a Teresa. Ella, como Agustín, hace una confesión de sus faltas. Escribe su vida como *manifestation des des graces qu'elle a receuës du ciel* y confesión.

S. Teresia expendens D. Augustini Confessiones, / et eandem, quam ille olim in horto, vocem auscultans ad arctiorem uitam animum adiicit.

S. Teresia expendens Diui. Augustini Confessiones ad arctiorem / uitam animum adiicit.



11. TOMA VALOR ANTE SU ENFERMEDAD CON LA LECTURA DE LOS ESCRITOS DE SAN GREGORIO MAGNO (figs. 354 y 355)

Teresa se encuentra en un interior de la celda leyendo un libro *-Morales*, de San Gregorio- junto a una ménsula o pequeño altar con crucifijo. En la pared, tras esta ménsula, un cuadro con una imagen de San Gregorio con tiara papal, escribiendo y recibiendo inspiración del Espíritu Santo, representado como una paloma.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 11, p. 134.

Nº 8, entre pp. 44 y 45.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

Título de la rima de Orazio Quaranta: Se rincora nelle sue varie Infermità colla lezione de' Morali di S. Gregorio sopra Giobbe.

Table du sujet de chaque image: Image 8. La Sainte commence à ressentir les atteintes de plusieurs maladies, elle trouve beaucoup de consolation en la lectura des Morales de S. Gregoire.

P. 47. Elle conçoit au milieu des ses grands travaux la haute pensée de la reforme de son Ordre.

B. Teresia per acutas inter aegritudines peruoluens / Moralium volumen a D. Gregorio conscriptus, / pati fortia, et grandia agere docetur.

B. Teresia peruoluens moralium / volumen D. Gregorii, pati fortia, et / grandia agere docetur



12. CURACIÓN MILAGROSA POR INTERCESIÓN DE SAN JOSÉ (figs. 356 y 357)

Con la ayuda de San José, que está sentado en una nube, porta el bastón florido y le coge de un brazo, Teresa comienza a caminar. Una muleta yace en el suelo, la otra está punto de caer.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 12, p. 138.

Nº 9, entre pp. 50 y 51.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

In una complicatione di molti Mali si sente in gran parte sollevata da San Giuseppe.

Après avoir souffert durant trois ans plusieurs cruelles maladies, S. Ioseph la guerit miraculeusement.

P. 54. *Saint Ioseph luy donne la vie et la santé à même temps qu'elle passoit déjà pour morte.*

B. Teresia ope S. Iosephi cui / erat addictissima, a triennali / membrorum contractione soluitur.

B. Teresia ope S. Ioseph / a triennali membrorum contractione soluitur



13. REZA ANTE EL CRUCIFIJO, LLORANDO POR LOS DÍAS PERDIDOS. CON LA AYUDA DE SAN AGUSTÍN Y MARÍA MAGDALENA, ALCANZA LA PAZ (fig. 358)

En un primer plano vemos a Teresa arrepentida ante el Crucifijo, sobre un altar. Recibe la luz y el perdón desde el cielo, abierto entre nubes y querubes. En un paisaje se ve a San Agustín, arrodillado, leyendo y con mitra y báculo en el suelo, y a María Magdalena, más alejada, orando frente a una cruz.

ROMA, 1670

Nº 13, p. 140.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.
Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

A vista del Crocifisso piangendo i suoi Giorni perduti, col suffragio della Madalena, e di S. Agostino fra canti Angelici è rimandata in Pace.

B. Teresia neglectos dies coram Crucifixo deplorans / S. S. Augustini, ac Magdalene patrocínio collaetantibus Angelis dimissa fuit in pace.



14. YA NO QUIERO QUE TENGAS CONVERSACIÓN CON HOMBRES, SINO CON
ÁNGELES (figs. 359 y 360)

Cristo, sentado sobre una nube y casi al nivel de Teresa, señala un grupo de ángeles que cantan acompañados de instrumentos.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 14, p. 142.

Nº 12, entre pp. 72 y 73.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Le dice il Signore che fuggendo la compagnia de gl' Huomini goderà di quella degl' Angioli.

Sainte Terese fuit le commerce des creatures, et cherit la solitude; c'est pour ce sujet que le Fils de Dieu luy dit qu'il veut qu'elle ne converse qu'avec les Anges seuls.

P. 75. Pour l'engager plus fortement à la retraite qu'elle medite, il luy dit qu'il ne veut plus absolument que desormais elle converse avec les creatures.

S. V. Teresia hominum consortia deuitans / Christum sibi dicentem audiuit / Post hac cum Angelis conuersaberis.

S. Teresia hominum consortia deuitans, Christum sibi dicentem audit / post hac cum Angelis conuersaberis.



15. UN SACERDOTE CELEBRA LA EUCARISTÍA EN PECADO (figs. 361 y 362)

Mientras un sacerdote celebra misa, un demonio alado le agarra por el cuello y otro demonio mira al espectador y hace un gesto de aviso. Un ángel en una nube contempla la escena y señala al cielo. Teresa asiste a este momento y alza los brazos en señal de exclamación.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 15, p. 144.

Nº 43, entre pp. 282 y 283.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

Salua un Sacrilego Sacerdote dalle mani di due Demonii, che sù l'Altare tentano di sofficarlo.

Terese voit deux demons aux côtez d'un Prêtre qui disoit la Messe en état de peché mortel; elle obtient de Dieu le pardon de ce coûpable.

B. Teresia sacerdoti, quem sacrilege celebrantem, / et Daemonum rabie suffocandum diuinitus inspicit / Veniam, et uitam a Deo precatur, obtinet.

B. Teresia sacerdoti, sacri/lege celebranti, veniam, et vitam a / Deo precatur, obtinet.



16. MORTIFICACIÓN DE TERESA (figs. 363 y 364)

En un entorno natural, Teresa se mortifica con cardos y espinos ante el crucifijo que se eleva sobre una roca.

ROMA, 1670

Nº 16, p. 148.

Estampado con la plancha de ROMA, 1653-1655.

Nella meditatione della Passione di Cristo si riuolge trà spine, e ginebri.

P. 34-35. *Non cessaua di prendern'intestina vendetta con interminati essercizi di ridissima penitenza (...) istaua appresso il Redentore con intensissimi prieghi di patire o morire.*

S. V. Teresia coelestis sponsi uulnera / commiserans spinarum inter ac / iuniperi fascas se uolutat.



LYON, 1670

Nº 11, entre pp. 66 y 67.

Grabado: Claudine Brunand.

Par un desir extrême de souffrir et de faire penitence de ses pechez, Terese se roule sur des épines.

P. 70. *Terese paroît parmi ces ronces et ces buissons, comme une belle rose au milieu de ses épines et que c'est peut-être la faveur que l'Epoux sacré disoit autrefois, que son Epouse étoit comme un beau lys parmi les épines et les buissons.*

S. V. Teresia coelestis sponsi / vulnera commiserans, spinarum in/ter fascas se se uolutat.



17. IMPOSICIÓN DEL MANTO POR SAN JOSÉ (figs. 365 y 366)

En un espacio celestial, San José impone el manto a Teresa, que lo recibe con devoción. Junto a José se encuentra la Virgen. Un ángel porta la vara florida de San José.

ROMA, 1670

Nº 17, p. 150.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Grabado: Guillaume Valet: *Valet sc.*

In segno d'una total purità è della Beatissima Vergine coperta d'una Vesta Bianca.

Maria, et Joseph Teresiam Virginem / Candida veste amiciunt, / et a lethali culpa inscribunt immunem.



LYON, 1670

Nº 30, entre pp. 190 y 191.

Precede al grabado dedicado a la *Imposición del collar por la Virgen*, orden más lógico con respecto a aquel de la serie ROMA, 1670.

Grabado: Claudine Brunand.

La sainte Vierge e S. Ioseph revêtent Terese d'une robe blanche, pour marque de la pureté de son Ame.

P. 194. *En la revêtant d'une robe dont la blancheur effaçoit celle de la neige, ils (la sainte Vierge et saint Ioseph) dissipèrent ses inquietudes et ses craintes, et luy firent connoître l'innocence et la pureté de son âme par la beauté de ce pompeux et sacre vêtement.*

Maria, et Joseph V. Teresiam candida ueste amiciunt, et a lethali / culpa inscribunt immunem.



18. SANTA TERESA DE JESÚS CAE POR LAS ESCALERAS EMPUJADA POR UN DEMONIO (figs. 367 y 368)

Teresa de Jesús cae por las escaleras empujada por dos grandes demonios alados con serpientes. Dos monjas carmelitas observan la escena desde la puerta.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 18, p. 156.

Nº 52, entre pp. 354 y 355.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

É dal Demonio precipitata dalle Scale col rompimento dell'Ossa.

Elle est précipitée par les Demons du haut d'un degré et par cette cheute elle se romp un bras.

P. 356. *Il luy est souvent arrivé d'avoir chassé des legions entieres de demons avec le signe de la Croix, ou avec une goutte d'eau-benîte.*

S. Mater Teresia e graduum summitate / laruis furentibus praecepta acta, comminutis ossibus / singularis patientiae specimen exhibet.

S. Mater Teresia e graduum / summitate laruis furentibus / praecepta agit.



19. TOMA A SAN JOSÉ COMO PATRÓN DE LA ORDEN CARMELITA
DESCALZA (figs. 369 y 370)

La Virgen acaricia suavemente a Teresa de Jesús y con la otra mano le indica a San José, que a su vez señala el cielo, donde se encuentran tres querubines.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 19, p. 158.

Nº 29, entre pp. 184 y 185.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

L'essorta la Beatissima Vergine a prendere per suo Protettore S. Giuseppe.

Elle choisit saint Ioseph, par le conseil de la sainte Vierge, pour être le Protecteur de sa Reforme.

P. 187. *Ce Saint n'a pas manqué de luy faire ressentir les effets du credit qu'il a auprès de Dieu.*

B. Teresia Deiparae Virginis monitu / S. Joseph purissimum Ipsius Sponsum / sibi, suaeque Religioni in Patronum eligit.

B. V. Teresia Deiparae V. monitu / S. Joseph sibi suaeque Religioni in Patronum eligit.



20. EN ÉXTASIS, SU CUERPO ES ELEVADO (figs. 371 y 372)

Teresa, con los brazos abiertos, es elevada al cielo por tres ángeles. Dos querubes lo observan desde lo alto. La única referencia a la realidad es un pequeñísimo paisaje en la zona inferior.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 20, p. 160.

Nº 20, entre pp. 128 y 129.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Spesso nelle sue Estasi è sollevata col corpo in aria.

La Sainte est souvent ravie en extase; son Corps est élevé de Terre, et porte en l'air par la force de l'Esprit divin.

P. 131. *Ne vous étonnez pas de voir Terese suspenduë en l'air; sa belle Ame n'ayant pû dérober à son corps la connoissance de ses ravissements (...) s'est mis en état de la vouloir suivre.*

S. Theresia Virgo Seraphica / Coelestium contemplationi uacans / in aera saepius eleuatur.

S. Teresia v. Seraphica, coelestium contemplationi vacans / in aera saepius eleuatur.



21. ¿QUÉ SERÍA DEL MUNDO SI NO FUESE POR LOS RELIGIOSOS? (figs. 373 y 374)

Cristo se encuentra sentado sobre una nube. Apoyado sobre una esfera, con la mano derecha aferra un haz de rayos, con la izquierda señala una ciudad y un grupo de religiosos. Su mirada se dirige a Teresa, que escucha atentamente.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 21, p. 162.

Nº 26, entre pp. 166 y 167.

Estampado con la plancha de ROMA1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Le dice il Signore in atto di castigare, che sarebbe del Mondo senza le Religioni.

Pour animer Terese à la Reforme de son Ordre, Iesus-Christ luy dit un jour ces paroles: Ma fille, que seroit-ce du monde sans les Religieux?

Deus optimus Teresiam V. reformando Carmelo intentam his uerbis excitat: / Quid de Mundo, ni forent Religiosi?

Christus Teresiam, reformando / Carmelo intentam, his uerbis excitat, / quid de mundo, ni forent Religiosi?



22. TERESA PROMETE PERFECCIÓN (figs. 375 y 376)

Teresa de Ávila, arrodillada frente al altar, promete perfección. Dos ángeles coronan la cabeza de Teresa.

ROMA, 1670

Nº 22, p. 166.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Si stringe col Voto di far sempre quel che stimi più Perfetto.

P. 8. *Difficoltoso né più udito voto di oprar' in ciascun' attione il più perfetto, obligandosi in questa maniera di sempre mai essercitare tutte le virtù in grado heroico.*

Una Teresia Deo consiliante maxime arduum / Votum emisit efficiendi semper quidquid / perfectius esse intelligeret.

LYON, 1670

Nº 23, entre pp. 146 y 147.

Grabado: Claudine Brunand.

Elle fait voeu de faire en toutes choses ce qui sera le plus parfait pour la gloire de Dieu.

P. 149. *N'a roulé dans son esprit que des desseins heroïques et grands, et n'a entrepris pour son Dieu que des actions penibles et difficiles.*

B. Teresia arduum votum e/mitit efficiendi semper quid/quid perfectius esse intelligeret.



23. TERESA ESCRITORA INSPIRADA POR EL ESPÍRITU SANTO (fig. 377)

Retrato en primer plano como escritora mística. Porta el collar recibido de la Virgen. El Espíritu Santo en forma de paloma vuela junto a ella. Sobre la mesa se encuentra el tintero y el papel sobre el que se dispone a escribir. Detrás de ella, se observa una estantería con libros.

ROMA, 1670

Nº 23, p. 168.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.
Grabado: Guillaume Valet.

Valet scu. Su Per.

Scrive sollevata da Terra, e sparsa d'eccessivo splendore.

P. 22. Per commandamento del medemo Christo Signore nostro, quale solo ella riconobbe per Maestro, scrisse molti libri ripieni di celeste dottrina.

S. Teresa diuino irradiata lumine / multa Coelestis sapientiae documenta / in quinque libros dispersita conscripsit.



24. POR SUS VIRTUDES, FRECUENTEMENTE LA ACOMPAÑAN LOS
ÁNGELES (figs. 378 y 379)

Teresa tiene las manos cruzadas sobre el pecho, mirada hacia lo alto, está en pie sobre una nube. Entre resplandores, seis bellos ángeles la acompañan; dos de ellos tocan instrumentos musicales, uno de cuerda y otro de viento.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 24, p. 170.

Nº 13, entre pp. 80 y 81.

Estampado con la plancha de ROMA1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Per le sue Virtù Angeliche merita di star di continuo fra gli Angioli.

Elle jouit presque continuellement de la veüe et de la compagnie des Anges, qui traittent familièrement avec elle.

P. 83. *Luy font faire dans sa solitude des assais delicieux des biens et des plaisirs qu'on goûte dans le Paradis.*

Seraphica Mater Theresia / Angelicis ditata Virtutibus / Familiari Angelorum consuetudine / perfruitur.

S. V. Theresia Angelicis ditata / virtutibus familiari Angelorum / consuetudine perfruitur.



25. EL SEÑOR TIENE A TERESA POR AMIGA DEL CIELO COMO TUVO A MAGDALENA POR AMIGA EN LA TIERRA (figs. 380 y 381)

Teresa está sobre unas gradas, Cristo se le aparece entre nubes, junto a él, aunque un poco más retirada, se encuentra María Magdalena con un frasco de ungüentos. Cristo señala con una mano el cielo y con la otra a Magdalena y la tierra, representada como un pequeño paisaje.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 25, p. 172.

Nº 47, entre pp. 314 y 315.

Estampado con la plancha de ROMA1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Le dice il Signore che l'hà per Amica in Cielo, come già la Madalena in Terra.

Cet aymable Seigneur dit un jour à nôtre Sainte, qu'il avoit eu sainte Magdelaine pour Amante quand il étoit icy-bas; mais qu'elle étoit son Amante, maintenant qu'il étoit dans le Ciel.

Teresiae Virgini aemulanti amorem Magdalenae / Mundi Saluator suum in illam amorem his uerbis testatur. Magdalenam uiuens in terris amicam / habui; Te, in Coelis regnans.

P. 318. Les Saints qui ont eu plus d'amour pour Dieu, ont fait voir plus d'emulation et d'envie, ils ont eu du regret de ce que les autres ont plus aimé Dieu qu'eux.

Christus Teresiam sic alloquitur, / Magdalenam uiuens in terris amicam habui, te in coelis regnans.



26. QUEMA EL MANUSCRITO DE *COMENTARIOS AL CANTAR DE LOS CANTARES* POR OBEDIENCIA (figs. 382 y 383)

Teresa, en pie, arroja un fajo de papeles a un brasero encendido. Una carmelita recupera esos papeles. Otras dos religiosas presencian la escena. Dos personajes masculinos barbados aparecen junto a Teresa.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 26, p. 174.

Nº 51, entre pp. 346 y 347.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Brucia per ubbidienza il libro composto sù la Cantica.

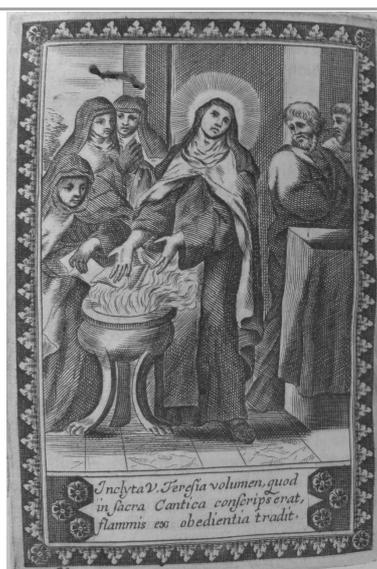
Terese, pour obeiir à quelqu'un de ses Directeurs, brûle un Livre qu'elle avoit composé sur les Cantiques.

P. 33. *Uno di quelli (libri) composto sopra i sagri Cantici di Salomone abbrugiò incontanente al cenno d'un Sacerdote secolare, il quale n'haueua hauuto notitia, riprouando senza esame.*

P. 349. *Elle ne laisse pas de mettre au feu ce bel Ouvrage et de sacrifier à l'obeissance cette riche production de son esprit.*

S. Teresia inclyta virgo uolumen, quod / in Sacra Cantica diuinitus conscripserat, / flammis ex obedientia tradit.

Inclyta V. Teresia uolumen, quod / in Sacra Cantica conscripserat, / flammis ex obedientia tradit.



27. IMPORTANCIA DE LAS ÓRDENES MITIGADAS (figs. 384 y 385)

Teresa se encuentra en una terraza escuchando a Cristo, que señala a lo lejos una iglesia y varios frailes que conversan con un caballero, alrededor del que juega un perro. A lo lejos se ve un paisaje montañoso con dos ermitas, a las que se dirigen dos figuras cubiertas con manto y capucha.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 27, p. 176.

Nº 25, entre pp.160 y 161.

Vinculado con el tema del grabado nº 21.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Le dice il Signore ch'egli è seruito anco nelle Religioni più scadute.

Le Fils de Dieu assure sante Terese, que les Religions relâchées ne laissent pas de luy rendre des services tres impontans.

P. 9. Dicendole che rouinariasi il Mondo se non lo sostentassero le Religioni, nelle quali per rilassate che fossero, v'è sempre alcuno quale gl'è seruo fedele.

Christus Dominus B. Teresiae de Mundi ruina sollicitae / non paruum obsequii laxiores quoque apud Religiones / Pro mortalium culpis sibi reddi testatur.

Christus Dominus B. Teresiae non parum obsequii laxiores quoque apud / religiones sibi reddi testatur.



28. CANTA CON DAVID: *MISERICORDIAS DOMINI IN AETERNUM CANTABO*
(fig. 386)

Teresa está sentada sobre un escabel y tiene un libro apoyado en la mesa, del que señala unas líneas. Entre nubes se encuentra el rey David, coronado, tañendo un arpa.

ROMA, 1670

Nº 28, p. 178.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Dibujo: Lazzaro Baldi, dibujo preparatorio (tinta, acuarela, guash)
conservado en Windsor Castle (nº 644).

Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

*Ricordeuole delle Diuine Grazie ripete di continuo con Dauide:
Misericordias Domini in aeternum cantabo.*

*P. 33-34. Rallegrandosi d'essere dal Signor'Iddio impiegata per
stromento di tali opere si protestaua d'hauern'ad essere perpetua
benditrice con quell'espressiuo asserto del Salmista: Misericordias
Domini in aeternum cantabo.*

*B. Teresia diuinarum in se gratiarum copiam / eo Daudis praeconio
celebrat: / Misericordias Domini in aeternum cantabo.*



29. CONTEMPLA LA GLORIA DE LOS SANTOS (figs. 387 y 388)

Teresa, con una mano en el pecho, es elevada sobre una nube. Junto a ella, un poco más arriba, la Virgen María y los santos y justos, entre ellos se reconoce a San Juan Bautista y a David. Entre las santas, se identifica a Santa Clara con una custodia y Santa Catalina de Siena con una flor de lis. Junto a ellas, un ángel toca un órgano.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 29, p. 180.

Nº 21, entre pp. 134 y 135.

Estampado con la plancha de la ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Spesso è sollevata à veder la Gloria de' Beati.

Table du sujet de chaque image: Image 21. L'impetuosité de l'Esprit divin emporte Terese dans le Ciel, où elle voit la gloire des Bien-heureux.

P. 28. Si ritrouó parimente bene spesso schierata da Coro d'Angioli, e di Santi, et alcune volte con modo impenetrato rapita nell'Empireo, oue svelatale la gloria della Purissima Vergine, de' santi Fondatori delle Religioni, e d'altri innumerabili Beati.

P. 137. Les Courtisans et les Princes de cette auguste Court viennent applaudir au bonheur et au privilege de cette Vierge.

S. Teresia Coelorus ambitus mente perlustrans / Spiritu et Corpore in aethera sublato / Coelitum Choris meruit interesse.

S. T. coelorus ambitus mente perlustrans, Spiritu et corpore in aethera sublatis, coelitum choris meruit interesse.



30. LA HOSTIA SE ELEVA DE LAS MANOS DEL SACERDOTE CUANDO TERESA SE DISPONE A COMULGAR (figs. 389 y 390)

Teresa, arrodillada frente al altar, se dispone a recibir la Eucaristía cuando la Hostia se eleva por encima de ella. El sacerdote, y sobre todo su acólito, quedan maravillados. Un buen número de gente asiste a la escena desde lejos. Al fondo se abre un arco a un paisaje con árboles.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 30, p. 182.

Nº 39, entre pp. 250 y 251.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

È comunicata da un'Ostia, che si spicca dalle mani del Sacerdote.

La Sainte s'approchant un jour de la Communion, l'Hostie sacrée abandonna la main du Prêtre, et vola dans sa bouche.

P. 254. *Elle fut élevée en l'air au dessus de la fenêtre par où elle devoit recevoir le tres-saint Sacrement.* Indica un buen conocimiento de las fuentes.

S. V. Teresia mortalem uitam pertaesa / coelesti cibo, diuina uirtute ad ipsam / e Ministri manu delato reficitur.

S. V. Teresia coelesti cibo, diuina uirtute, ad ipsam e Ministri manu delato, reficitur.



31. CONTEMPLANDO LA BELLEZA DIVINA PASA TODO UN DÍA EN ÉXTASIS
(fig. 391)

Primer plano de Teresa de Jesús, retratada de medio cuerpo, iluminada por un haz de luz. Un poco alejadas, dos religiosas contemplan maravilladas la escena.

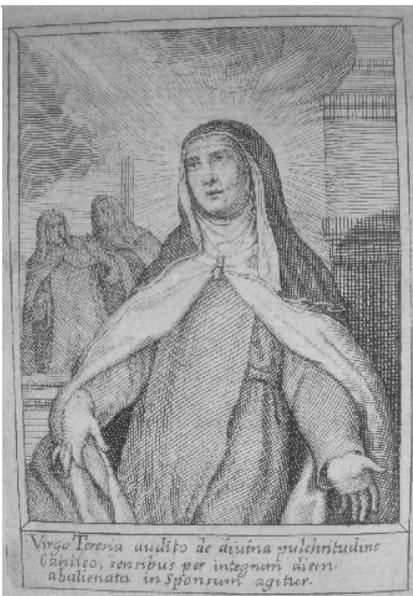
ROMA, 1670

Nº 31, p. 184.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

In contemplar la Bellezza Diuina è assorbita per tutto un Giorno in Estasi.

Virgo Teresia audito de diuina pulchritudine / Cantico, sensibus per integrum diem / ab alienata in sponsum agitur.



32. MIRA, HIJA, LO QUE SE PIERDEN LOS PECADORES (fig. 392)

Cristo, recostado sobre una nube, indica a Teresa de Jesús una gloria que se abre entre querubines. Abajo, un poco alejado, un grupo de personas permanecen ajenas. Teresa toma tímida y delicadamente la mano de Cristo.

ROMA, 1670

Nº 32, p. 186.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Le comanda il Signore che palesi a Peccatori i beni, de' quali si priuano.

P. 29. Ed inuero fù molto sovrano quel ratto, quando vidde dal Salvatore manifestarsile di quali Beni si rendessero priui li peccatori.

S. V. Theresia spiritu in Coelum raptò / haec a Jesu percepit: vide, filia, / Quibus bonis se priuent peccatores.



33. CRISTO MUESTRA A TERESA LOS TRABAJOS QUE PADECIERON OTROS FUNDADORES (figs. 393 y 394)

Cristo muestra a Teresa otros fundadores (San Francisco con estigmas, San Agustín con mitra, San Benito con báculo, Santo Domingo con lirios) y las dificultades por las que ella también tendrá que pasar.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 33, p. 188.

Ligado temáticamente al grabado nº 44 de esta serie.

Nº 27, entre pp. 172 y 173.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Mostandole il Signore molti Fondatori le predice che nella sua Riforma ha da patire molto più.

Nôtre Seigneur Iesus-Christ fait voir à la Sante les travaux que les Fondateurs des Ordres Religieux ont soufferts; il l'avertit que les siens seront encore plus grands.

Christus Dominus declarat Teresia Que / pertulerint Fundatores Religionum, / eamque praemonet asperiora laturam.

Christus declarat Teresia, quae per/tulerint fundatores Religionum, eam/que praemonet asperiora laturam.



34. TERESA TOMA LA PRIMITIVA REGLA DEL CARMELO PARA SUS FUNDACIONES (figs. 395 y 396)

Teresa, arrodillada frente al altar, ofrece un grueso libro (antigua Regla o quizá las *Constituciones*). Multitud de frailes y monjas la observan y acompañan.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 34, p. 192.

Nº 34, entre pp. 214 y 215.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Rimette nelle Donne e negli Huomini l'antica Regola del Carmelo.

La sainte Fondatrice fait profession de la Regle primitive de l'Ordre des Carmes; plusieurs personnes de l'un et de l'autre sexe l'embrassent à son exemple.

P. 8. *Obbligata dall'eccellenza di tal voto, rinuntió, come unica Reparatrice del Carmelo, à gl'indulgentia della mitigatione.*

P. 217. *Elle fait effusion de sa plenitude sur une sainte multitude d'Hommes et de Femmes, qui à son exemple renoncent à la mitigation (...) et jure avec elle une publique et solemnelle Observance de la Regle primitive.*

P. 11. *Fece parimente Teresa nel medemo giorno (día de la fundación del Convento de San José de Ávila), come sollecita Madre, voto di osseruare la primitiua Regola.*

S. Teresia primaevant Carmeli Regulam / Anno 1559 amplexatur, eamque Virginibus an. 1562. / Ac viris Religiosis an. 1568 tradit obseruandam.

S. Teresia primaevant Carmeli / regulam amplexatur, eamque Virginibus ac viris tradit obseruandam.



35. PREMIADA POR EL SEÑOR CON UNA CORONA A LA ENTRADA DEL CONVENTO (figs. 397 y 398)

Teresa se encuentra arrodillada junto a una puerta, recibe de Cristo una corona. La Virgen asiste a la escena.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 35, p. 194.

Nº 36, entre pp. 226 y 227.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Nell'ingresso del Conuento e ritorno da grauissima Tribulationi premiata dal Signore con una preziosa Corona.

Le Fils de Dieu luy met sur la tête une riche couronne, pour recompense des travaux qu'elle a souffert en la fondation de son premier Monastere.

P. 14. *Fu favorita da un gratissimo incontro del Salvatore, ponendole in testa una pretiosa corona in ricompensa di quant'haueua sofferto ad honore della sua purissima Madre, con dirle di più: ho voluto ch'acquistassi tu questa corona; ne tuoi giorni vedrai molt' ingrandito l'Ordine della Vergine.*

P. 229. *Pour le service de sa Mere, meritoit d'être traitée comme une Heroine et un Conquerante, et de porter le diademe et la couronne comme una veritable Souveraine.*

S. V. Teresia fulgenti corona redimitur / a Domino ob reparatum purissimae suae / Matris Ordinem.

S. V. Teresia fulgenti corona / a Domino redimitur, ob repara/tum purissimae suae / Matris ordinem.



36. COMUNICACIÓN CON SANTO DOMINGO (fig. 399)

Cristo, de espaldas al espectador y con el cuerpo en torsión indica a Teresa la figura de Santo Domingo de Guzmán, que porta unos lirios y toma la mano de la carmelita.

ROMA, 1670

Nº 36, p. 198.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.
Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

Le incarica il Signore la communicatione col Padre S. Domenico per indirizzo della Riforma.

P. 28. Con S. Catarina e con S. Domenico passaua famigliarissimi colloquii.

Post familiare colloquium Christus Teresiae / iubet, ut sua conferat cum S. Dominico: Hic / perpetuum erga Reformationem pollicetur auxilium.



37. DISTRIBUYE RICOS DONES RECIBIDOS DE LA DUQUESA DE ALBA (fig. 400)

La escena se sitúa en lo que parece un claustro a dos alturas. Teresa porta en los ropajes collares, que entrega a una joven. Otras dos, un poco más lejos, contemplan las alhajas recibidas. Una niña descubre una cortina aún más atrás. En la panda opuesta, dos figuras hacen gestos de sorpresa.

ROMA, 1670

Nº 37, p. 200.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.
Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

Riceuendo ricchissimi Doni da gran Personaggi li distribuisce a loro Seruitori.

S. Teresia gemmarum aurique munus, quod a Principibus inuita receperat, generosa pietate distribuit in eorundem famulatum.



38. APROBACIÓN DE LA REFORMA POR SAN FRANCISCO Y SANTA CLARA
(figs. 401 y 402)

Teresa, arrodillada, escucha a San Francisco y Santa Clara, aparecidos entre nubes. Junto a Clara, un angelito sostiene una custodia. La escena se desarrolla en un paraje natural con una casita y un molino de agua.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 38, p. 202.

Nº 28, entre pp. 250 y 251.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

S. Francesco e Santa Chiara approuano e s'offrono a proseguir la Riforma.

Saint François et sainte Claire promettent à Terese un favorable secours dans les affaires de sa Reforme.

P. 28. Da S. Francesco e da S. Chiara riceué molti favori.

S. Franciscus ac B. Clara Teresiae V. / in Carmelo culmen perfectionis inter aduersa / molienti suam opem promittunt.

S. Franciscus ac B. Clara Tere/siae in Carmelo culmen perfectionis / molienti, suam opem promittunt.



39. AL ÁNGEL DE LA JUSTICIA DIVINA, TERESA OPONE SUS RELIGIOSOS
(figs. 403 y 404)

Teresa detiene a un ángel con una espada de fuego que se apresura a descargar sobre el mundo, señalando a tres frailes y tres monjas carmelitas.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 39, p. 204.

Nº 40, entre pp. 258 y 259.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Ad un Angiolo colla Spada infocata in gastigo del Mondo oppone i suoi Religiosi.

Vn Ministre de la Iustice divine se montre à Teresa armé d'un glaive de feu; elle luy presente ses Filles et ses Enfants pour suspendre le coup de son bras.

Il (l'ange) declare que c'est particulièrement sur la France et sur le Portugal qu'il doit faire éclatter la colere de son Seigneur.

S. M. Teresia Angelo diuinam iustitiam / Districto ense in Mundum proclamanti / et vangelicos sui Ordinis alumnos obiicit.

S. T. angelo diuinam Iustitiam, / districto ense in mundum proclamanti, / sui Ordinis Alumnos obiicit.



40. IMPOSICIÓN DEL ESCAPULARIO A SAN SIMÓN STOCK (figs. 405 y 406)

La Virgen, que sostiene al Niño y está acompañada por San José, desciende del cielo entre nubes para imponer el escapulario o signo del hábito a Simón Stock. A lo lejos, junto a la iglesia de un convento, Teresa señala la escena a dos monjas y dos frailes carmelitas.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 40, p. 208.

Nº 24, entre pp. 152 y 153.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Disegna la Riforma del Carmine per raiuiar la diuotione del Sagro Scapolare dato 400 anni prima dalla Vergine.

La sainte Vierge donne son Scapulaire à l'Ordre des Carmes; en reconnoissance de quoy, Terese conçoit le dessein de la Reforme.

P. 156. *C'est en veuë de cette faveur que Terese conçoit le dessein de reformer son Ordre, afin de procurer à la Sainte Vierge des Serviteurs et des Enfans dignes d'une si grande Maîtresse et d'une Mere si aymable.*

S. M. Teresia excalceatam familiam designat ad / propagandum Deiparae V. honorem ob sacrum Scapolare / ab eadem 1260 Ordini et Confratribus donatum.

S. M. Teresia excalceatam familiam / designat, ad propagandum deiparae V. ho/norem ob Sacrum scapolare / ab eadem an/no 1260 ordini et confratribus donatum.



41. IMPOSICIÓN DEL COLLAR POR LA VIRGEN (figs. 407 y 408)

Teresa, arrodillada, recibe de la Virgen un delicado collar del que pende una cruz. Varios querubines acompañan la escena.

ROMA, 1670

Nº 41, p. 210.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Dalla Beatissima Vergine è premiata per le sue immense fatiche con una preziosa Collana.

P. 40. *La Regina del Cielo la trattó come inclita Figlia, e la rimuneró d'un candido ammanto e d'un ingemmata collana, assicurandola trouarsi ella libera da macchia di peccato.*

Coeli terraeque Regina S. V. Teresiam de suo Ordine optime meritam triumphali torque circumdat.



LYON, 1670

Nº 31, entre pp. 196 y 197.

Sucede al grabado dedicado a la *Imposición del manto por San José*, orden más lógico con respecto a aquel de la serie ROMA 1670.

Grabado: Claudine Brunand.

Terese reçoit un collier de pierres precieuses des mains de la sainte Vierge, pour les services qu'elle luy a rendus.

Coeli terraeque Teresiam / V. de suo Ordine bene meritam / triumphali torque circumdat.



42. TERESA CONTEMPLA LA ASUNCIÓN Y LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN
(figs. 409 y 410)

Teresa, arrodillada, observa como Cristo corona a la Virgen, a quien acompañan discretamente San Joaquín y Santa Ana.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 42, p. 214.

Nº 37, entre pp. 234 y 235.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Fra gl'ardenti desiderii di seruire alla Beatissima Vergine la vede in Cielo coronata.

Elle a le bon-heur de voir la sainte Vierge couronnée dans le Ciel par les mains de son Fils.

P. 238. *La sainte Vierge (...) la fait participante des delices et des plaisirs dont elle joiit dans le Ciel.*

S. Teresia satagens Deiparae Virgini summos honores in Terris tribui eandem / in Coelis coronatam digna fuit intueri.

B. Teresia Mariae V. summos / honores in terris tribui satagens, eam / in coelis coronatam intuetur.



43. EN EL CAMINO DE SUS FUNDACIONES, LE PIDEN LA BENDICIÓN (fig. 411)

Una Teresa andariega, con bordón, y acompañada por dos religiosas y dos frailes carmelitas, bendice en nombre de Cristo, sobre una nube, a tres personas que se le acercan. Se encuentra en un prado con vacas, a lo lejos se aprecia una ciudad.

ROMA, 1670

Nº 43, p. 216.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Ne' Viaggi delle sue Fondazioni è incontrata da numerose Turbe di Popoli, che se le pongono a' piedi per esser benedetti.

S. Teresiae urbes longinqua ad Monasteriorum fundationes / peragranti millia hominum uenerabundi occurrunt, et / sibi suisque salutem eius benedictione deprecant.



44. VISIÓN DE LA PROTECCIÓN DE CRISTO ANTE LOS ATAQUES DE LOS HOMBRES (figs. 412 y 413)

Teresa es golpeada por cinco hombres que portan palos, piedra y espada. Se abre el cielo con Cristo con los brazos abiertos entre ángeles. En el suelo hay un papel y una pluma.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 44, p. 220.

Nº 33, entre pp. 208 y 209.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Nella Riforma della sua Religione patisce molte e graui offese anco da' grandi.

On fait voir à Terese ce qu'elle doit souffrir de la part des hommes, dans la fondation de son premier Monastere.

P. 11. *Tempestoso Oceano di travagli, di beffe, di contradditioni, d'auuersità, d'inestricabili litiggi, e di penosissimi opprobi e conflitti (...) come le rappresentò il Signore in vna visione.*

P. 211. *Dans le temps de cette émeute, il n'est point d'outrage qu'on n'aye fait à la vertu de cette Sainte, o la traitte de folle, de visionaire, d'inquiette et de coureuse.*

S. Teresiae feruentius oranti Procerum ac / Plebeiorum agmen Ipsi et Ordini aduersantium et futurum a solo Jesu auxilium demonstratur.

Teresiae oranti procerum, ac / plebeiorum agmen Ipsi, et Or/dini aduersantium, demonstratur.



45. TERESA INTERCEDE POR LA SALVACIÓN DE SU SOBRINO GONZALITO OVALLE (figs. 414 y 415)

El niño está en el suelo, flanqueado por una Teresa iluminada que tiende los brazos hacia él y una mujer, que sería Juana Ovalle, agitada y con los brazos en alto. Detrás, una religiosa con el rostro contrito alza los brazos. Hay dos caballeros a la derecha. Por último, dos demonios se encuentran en el fuste y sobre el entablamento de columna.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 45, p. 222.

Nº 32, entre pp. 202 y 203.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

Riscuita un Bambino suo Nipote colto sotto le ruine del primo Monastero.

Le demon renverse une muraille du premier Monastere de la Reforme, qui accable un Neveu de la Sainte, qu'elle ressuscite sur le champ.

P. 206. *Elle prende ce petit enfant entre ses bras, elle le ressuscite sur le champ, et luy rend hereusement la vie.*

Suffocatum Daemonis arte Nepotem / Virgo Teresia fidei imperio / vitae incolumem restituit.

Suffocatum daemonis arte nepotem, Virgo Teresia, fidei imperio vitae incolumem restituit.



46. PERDIDA EN EL CAMINO A MEDINA DEL CAMPO, ES ILUMINADA POR
ÁNGELES (figs. 416 y 417)

Teresa de Jesús, extraviada en el camino junto con una de sus monjas y dos frailes, es
iluminada por ángeles con antorchas.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 46, p. 226.

Nº 49, entre pp. 330 y 331.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Dibujo: Lazzaro Baldi, dibujo preparatorio (tinta, acuarela, guash) conservado en Windsor Castle (nº 646).

Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

Grabado: Claudine Brunand.

Smarrita in una tempestosa Notte è guidata da due Angioli con due fiaccole.

La Sainte étant surprise de la nuit au bord d'une rivière, est éclairée en son passage par des lumières celestes.

Angelici Spiritus B. Teresiae V. intempesta nocte / pro Carmeli instauratione iter agenti / facibus accensis praecurrentes famulantur.

Angelis Spiritus B. Teresiae / V. intempesta nocte iter agenti faci/bus accensis praecurrentes famulantur.



47. DEVOCIÓN POR SAN LUIS, QUE CONDUJO A EUROPA A LOS RELIGIOSOS DEL CARMELO (figs. 418 y 419)

San Luis, vestido como un general romano con corona, hace un gesto a tres carmelitas y les señala la tierra. Un caballero con armadura acompaña al Santo. Otro hombre conduce una barca. En un plano más alejado, Teresa escribe. Al fondo, en el paisaje, hay una iglesia.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 47, p. 228.

Nº 41, entre pp. 266 y 267.

Estampado con la plancha de ROMA1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Professa gran diuozione à S. Luigi Rè di Francia, che condusse in Europa i Religiosi del Carmelo.

P. 10-11. 25 d'Agosto del 1561 (...) giorno festiuo del glorioso Ré S. Luigi, del qual'era diuotissima per hauer' il Santo Ré visitato di persona il Monte Carmelo, ed' indi condotto seco in Europa alcuni Religiosi del Zelantissimo Profeta Elia.

Saint Louis ameine les Carmes en France; la sainte luy est extrêmement devote en reconnoissance de ce bienfait.

P. 269. *Terese n'a pas seulement de l'amour pour l'Espagne à qui doit sa naissance, mais elle en a pour la France, de qui elle se fait l'objet le plus passionné de ses inclinations et de ses tendresses.* Puede tratarse de una comparación con María Teresa de Austria, a quien está dedicado el libro.

B. Teresia dicat S. Ludouico fundationum Librum / ob elianos eremitas ab eodem e Carmelo, quem / supplex inuiserat, anno 1250 in Gallia adductos.

B. Teresia dicat S. Ludouico fun/dationum librum, ob Elianos ab eodem / e Carmelo in Galliam adductos. an. 1256.



48. TERESA ESCRIBIENDO CARTAS (fig. 420)

Teresa está en pie, escribiendo apoyada en una mesa de piedra, mientras observa en la lejanía cómo un mensajero entrega su carta a un hombre. En último plano, una ciudad.

ROMA, 1670

Nº 48, p. 232.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Arriua, e penetra i Pensieri, ed i Cordogli de' Lontani, e li consola con sue lettere.

S. Teresa molestas absentium cogitationes / Coelitus agnoscit, eorumque mentem / pijs exhilarat epistolis.



49. EL SEÑOR LE ENTREGA UNA CRUZ DE MADERA Y PIEDRAS PRECIOSAS
(figs. 421 y 422)

Cristo, sobre una nube, entrega a Teresa de Jesús una cruz de madera con piedras preciosas en el lugar de sus llagas. Apoyado en esfera, porta cetro. Teresa toma la cruz con las dos manos.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 49, p. 234.

Nº 16, entre pp. 102 y 103.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Le rende il Signore una Croce di legno ricca d'oro, di gemme, e delle sue Piaghe.

Nôtre aimable Sauveur change en pierres precieuses une Croix de bois que la Sainte luy presente par l'ordre de ses Superieurs, pour le chasser.

Amabilis Jesus Crucem, quam a V. Teresia / Ligneam ceperat, eidem gemmeam suique / Corporis cicatricum notis insignitam reddit.

Amabilis Jesus Crucem, quam a / Teresia ligneam acceperat, eidem / gemmis insignitam tradit.



50. EL PRIVILEGIO SABATINO (figs. 423 y 424)

La Virgen socorre del Purgatorio a las almas que portan el hábito del Carmen. Más lejos se ve un alma que ya ha sido salvada dirigiéndose a Cristo. Teresa, un poco detrás de la Virgen, señala a Cristo.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 50, p. 238.

Nº 42, entre pp. 274 y 275.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Coll'aiuto del Sacro Scapolare libera molte Anime dal Purgatorio.

P. 29. In vita, e dipoi, risuscitò morti, e copiosissimo fù il numero dell'Anime, le quali per le sue orationi diuenute libere dalle pene del Purgatorio salirono il Cielo.

La sainte Vierge par les sollicitations de Terese descend dans le Purgatoire, pour en delivrer ceux que on porté son scapulaire.

P. 279-280. Pour signaler les prerogatives de cét Habit dans tous les lieux du monde en faveur de ceux qui le portent dignement, elle s'est engagée de parole de visiter le Pourgatoire tous les samedis, et d'en faire sortir aux qu'elle trouvera revêtus de cette sainte livrée, comme il es porté dans la Bulle Sabatine donnée par le Pape Jean XXII.

Adaucto per S. Teresiam sacri scapularis cultu, / plurimi fideles illo insigniti et purgatorio ad / Coelum a Deipara V. transferuntur.

Adaucto per S. Teresiam sacri / Scapularis cultu, plurimi fideles illo Insigniti e Purgatorio, ad Coelum, a / Deipara V. transferuntur.



51. CRISTO LE ENSEÑA LOS MISTERIOS DIVINOS (figs. 425 y 426)

La escena se desarrolla en una estancia cuya puerta de entrada se vislumbra tras la figura de Teresa. Ésta, sentada sobre una silla, tiene un libro sobre las piernas y escucha las enseñanzas de Cristo. Cristo está entre nubes y recostado sobre una esfera que sostiene un ángel. Otro ángel surge de las nubes.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 51, p. 240.

Nº 14, entre pp. 88 y 89.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

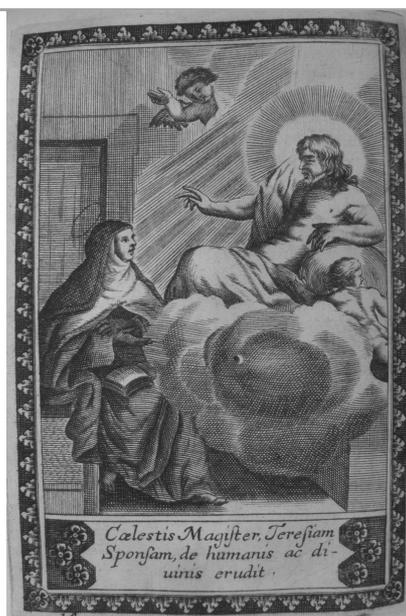
È spesso visitata dal Signore e ammaestrata nelle cose diuine, e humane

Le Fils de Dieu enseigne à Terese les plus profonds mysteres de la Foy; il luy donne la connoissance du secret des coeurs et le don de Prophetie.

P. 91. Les écrits qui sont sorties des mains de cette sçavant Disciple du Fils de Dieu, nous font voir qu'elle a possédé la science du ciel avec plenitude.

Coelestis Magister Teresiam Sponsam / frequenti sui apparitione dignatus / eam de humanis ac diuinis erudit.

Coelestis Magister, Teresiam / Sponsam, de humanis ac diuinis erudit.



52. ENCUENTRA ESCRITAS LAS VISIONES QUE HABÍA EXPERIMENTADO (figs. 427 y 428)

Teresa se encuentra sentada de frente a un escritorio. Mira hacia el cielo, donde está el Espíritu Santo en forma de paloma. En la mesa, un ángel escribe sobre el libro de Teresa. Detrás de la figura de ésta, hay una estantería llena de libros.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 52, p. 244.

Nº 50, entre pp. 338 y 339.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Troua scritte di sua mano le celesti illustrationi.

La Sainte trouve écrit sur son cayer, de son propre caractere, ce qu'elle a contemplé durant ses ravissement.

S. V. Teresia, quicquid ecstasim patiens Mente / perlustrat coelitus exaratum sui characteris / Ad exemplar inuenit.

S. T. quidquid extasim patiens mente / perlustrat, coelitus exaratum sui characteris / ad exemplar inuenit.



53. DESPOSORIOS MÍSTICOS. LA MERCED DEL CLAVO (figs. 429 y 430)

Cristo, en pie y acompañado de un ángel, ofrece a Teresa de Jesús un clavo, que recibe arrodillada. Toda la estancia se llena de claridad y nubes.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 53, p. 246.

Nº 44, entre pp. 290 y 291.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Le donna il Signore un Chiodo tolto dalla sua Sinistra.

Le Fils de Dieu choisit Terese pour son Epouse; il luy donne un clou, pour marque de cette alliance.

P. 38. *Con vn mistico chiodo la chiamó sua vera Sposa e la costituí Zelatrice del suo honore.*

P. 293. *Le clou que le Fils de Dieu luy donne, la condamne sans doute à mourir sur la Croix.*

Jesus Dei filius Teresiam Virginem / Cruci perpetuo mancipatam / Clavo per amantem sibi despondet.

Jesus Dei filius, Teresiam Virg. / Cruci perpetuo mancipatam clavo per amantem sibi despondet.



54. CRISTO LE ENCOMIENDA GUIAR A LOS PECADORES (figs. 431 y 432)

Tanto Teresa como Cristo están sobre nubes. Cristo porta un cetro y señala una ciudad amurallada que podría ser la Jerusalén celeste. Tres querubines contemplan la escena.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 54, p. 250.

Por el tema, también se corresponde con el grabado nº 32 de ROMA 1670.

Nº 22, entre pp. 140 y 141.

Por el tema, también se corresponde con el grabado nº 32 de ROMA 1670.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Rapita al Terzo Cielo vi vede meraviglie da non dirsi, il che hà da dire a' Peccatori, che se ne priuano.

Après que Terese a veu les richesses du Paradis, le Fils de Dieu luy dit ces paroles: Regarde, ma Fille, de quels biens se privent les pecheurs, ne manque pas de le leur dire.

Mundi Reparator Teresiae V. signanter imperat / Ne cesset, de quibus fuerat in Empireo / Edocta monere peccatores.

Christus Teresiae imperat ne ces/set, de quibus fuerat in Empireo / edocta, monere peccatores.



55. NO SIENTAS LÁSTIMA POR ESTAS HERIDAS (figs. 433 y 434)

Teresa está arrodillada frente al altar, con los brazos cruzados sobre el pecho. Del altar aparece Cristo entre nubes, con una mano señala la corona de espinas, con otra señala un grupo de personas que conversan en la nave de la iglesia.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 55, p. 252.

Nº 38, entre pp. 242 y 243.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Le dice il Signore che la Corona di spine è quella che hà da' Grandi del Mondo

Le Fils de Dieu dit un jour à Terese, de ne pas luy porter compassion des épines que les Juifs on enfoncé dans sa tête, mais de celles que les pecheur enfoncent dans son coeur.

Christus spinis confixus ait ad Teresiam: Non / Vulnerum, quae mihi olim Judaei, sed eorum, quae nunc / Mortales Ecclesiae infligunt, commiseraris.

Christus spinis confixus ait ad Tere/siam, non vulnerum, quae mihi Judaei, sed / eorum, quae peccatores infligunt, miserearis.



56. *LO QUE YO TENGO ES TUYO* (fig. 435)

En la nave de una iglesia Cristo se aparece a Teresa entre nubes y resplandores, acompañado por tres ángeles.

ROMA, 1670

Nº 56, p. 254.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Le fà il Signore Consorte di tutti suoi beni con dirle: “tutte le cose mie sono tue”.

Dei unigenitus Teresiam V. sibi desponsatam / suorum bonorum consortem reddit ei / dicens: omnia mea, tua sunt.



57. CRISTO ACOMPAÑA A TERESA SIEMPRE (figs. 436 y 437)

Teresa, pasea y conversa con Cristo en una galería porticada. Al fondo se observa el frontón de una iglesia así como algunos árboles.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 57, p. 256.

Nº 15, entre pp. 96 y 97.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

In casa, e fuori nei Viaggi è sempre accompagnata dal Signore.

Le celeste Epoux se fait voir un long espace de temps aux côtez de Terese, et il la suit par tout où elle va.

P. 99. *Pour couronner sa fidelité par une faveur incomparable, se rend visible à ses côtez.*

Sponsus electus ex millibus Teresiam sponsam, / Domi. forisque comitem se ipsi adiungens, suo / quam saepissime recreat aspectu.

Diivinus Sponsus Teresiam sponsam, / domi, forisque comitem se ipsi / adiungens, suo recreat aspectu.



58. CONFORTADA POR ÁNGELES EN EL CAMINO (figs. 438 y 439)

Una Teresa andariega, que porta bordón y rosario, seguida por tres monjas carmelitas, recreada en su camino por el canto de dos ángeles.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 58, p. 258.

Nº 53, entre pp. 362 y 363.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

In mezzo à gl'Improprii del mondo è salutata con musiche da gl'Angioli.

. Elle fait de longs voyages pour fonder des Monasteres de sa Reforme; les Anges luy sont souvent ouïr en chemin une agreable musique.

S. V. Teresia, hominum inter Ludibria / pro Carmeli instauratione desudans / Angelico cantu collaudatur.

S. V. Teresia, pro Carmeli instauratione desudans, Angelico cantu collaudatur.



59. EL SEÑOR LE INVITA A TOCAR LA LLAGA DEL COSTADO (figs. 440 y 441)

Cristo se aparece a Teresa de Jesús. Está sentado sobre nubes y apoya en una esfera la mano que porta el cetro. Con la otra mano señala la llaga del costado, que Teresa se dispone a tocar.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 59, p. 260.

Nº 46, entre pp. 306 y 307

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Le fà il Signore toccare la Piaga del suo Costato.

Jesus Christ mōntre à Terese la playe de son sacré côté, et il luy commande d'y porter la main pour la toucher.

S. Teresiae Sponsae Amantissimus Dominus / Sacri Lateris Vulnus Conspiciendum / Ac Palpandum tradit.

Teresiae sponsae, amantissimus / Dominus, sacri lateris vulnus conspi/ciendum ac palpandum tradit.



60. LIBERA DEL PURGATORIO A UN BENEFACTOR DEL CARMELO (fig. 442)

Se muestra a Santa Teresa leyendo en un jardín con una fuente y banco. Un ángel toma la mano de una joven figura masculina que se encuentra entre llamas, que sería Bernardino de Mendoza. Otras dos almas se encuentran en el Purgatorio.

ROMA, 1670

Nº 60, p. 262.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Dibujo: Lazzaro Baldi, dibujo preparatorio conservado en Windsor Castle.

Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

Libera dal Pericolo dell'Inferno, e dalle Pene del Purgatorio un Benefattore, che hauea donato al Monastero un'Horto.

Praepotens Vir ab Inferis praeseruat / ob hortum Teresiae donatum ibi / S. Virgini per orante e Purgatorio eripitur.



61. LA TRANSVERBERACIÓN (figs. 443 y 444)

Teresa está desmayada, tendida en el suelo y sólo sostenida por un ángel. Otro ángel abre su manto dejando ver la herida ardiente le ha infligido un tercer ángel con una flecha. El cielo se abre entre resplandores.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 61, p. 264.

Nº 18, entre pp. 116 y 117.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Grabado: Guillaume Valet. *Valet f.*

Souente languisce trafitta da Saette amorose.

Un Seraphin armé d'un trait d'or et de feu perce le coeur de Terese, qui demeure languissante par ce coup entre les bras des celestes Esprits.

P. 28. *Un Serafino più fiato con vn dardo fiammante gli trafisse il cuore, seco trandone fuori col medemo parte più intima d'esso.*

P. 119. *C'est l'amour qui a mis Terese en l'état où vous la voyez; les Anges qui font autour de sa personne semblent être accourus pour la soulager; mais à quel dessein est-ce que ce Seraphim est venu armé d'un trait d'or et de feu?.*

B. Teresia diuino amore aestuans, et aureo, / ignitoque spiculo pluris transuerberata / Seraphicas inter acies e languet.

B. Teresia aureo ignitoque spiculo pluris transuerberata, Sera/phicas inter acies e languet.



62. TERESA ANTE CRISTO EN LA CRUZ (fig. 445)

Teresa de Jesús, arrodillada, ora ante el Crucificado en el interior de un templo.

ROMA, 1670

Nº 62, p. 268.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Nella diffidenza del proprio Merito le offerisce il Signore quel della sua Passione.

Humilis Teresia nil boni se fecisse reputans / ditatur a Sponso dicente: Quos exanthlauri dolores / Tibi dono, ut ueluti propios Aetherno Patri offeras.



63. SI NO HUBIESE CREADO EL CIELO, PARA TI SOLA LO CREARÍA (figs. 446 y 447)

Cristo, sentado sobre una nube, señala a Teresa un arco con los signos del zodiaco, representación del cosmos, junto al que se encuentran seis querubines.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 63, p. 270.

Nº 48, entre pp. 322 y 323.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Le dice il Signore; se non hauessi creato il Mondo, per Te sola il crearei.

Le Fils de Dieu, pour témoigner l'estime et l'amour qu'il avoit pour sa fidele Terese, lui dit que s'il n'avoit pas créé le Ciel, il le créeroit à sa seule consideration.

Diuinus sponsus Teresiam V. terrena / calcantem sic alloquitur: Coelum nisi creassem. ob te. solam crearem.

Diuinus Sponsus Teresiam / V. sic alloquitur Coelum nisi creassem. ob te. solam crearem.



64. FUNDACIÓN DEL CONVENTO DE BURGOS (fig. 448)

El grabado presenta una ciudad inundada y destruida en la que se permanece en pie tan sólo el convento. En su parte superior se encuentra un altar con una Custodia adorada por Teresa y otras tres carmelitas.

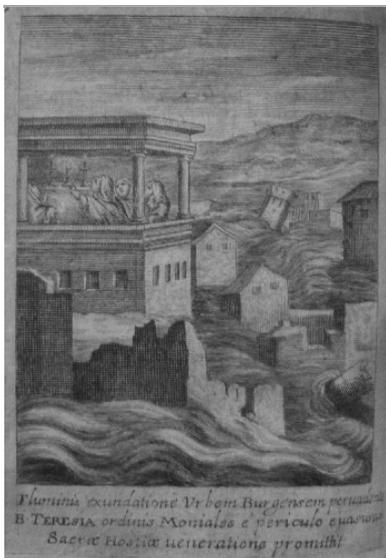
ROMA, 1670

Nº 64, p. 272.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.
Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

*In una periculosa Inondatione di Burgos assecura il suo debbole
Conuento con ritirarsi in alto col Santissimo Sacramento.*

*Fluminis exundatione urbem Burgensem peruadente / B.TERESIA
ordinis Monialis e periculo euasuras / Sacrae Hostiae
ueneratione promittit.*



65. EL AMOR DIVINO SE LE APARECE COMO UN BELLÍSIMO NIÑO (figs. 449 y 450)

Teresa está sentada escribiendo, junto a ella hay una estantería llena de libros. Se le aparece un niño que desprende llamas. Tiene una mano indicando al cielo y sobre esta mano una suerte de bola de fuego.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 65, p. 274.

Nº 17, entre pp. 110 y 111.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Dibujo: Lazzaro Baldi, dibujo preparatorio conservado en Windsor Castle.

Grabado: atribuido por Vittorio Casale a Guillaume Valet.

Per più di due Anni si vede da presso lo Spirito Santo, come un bellissimo Giouine acceso di foco.

L'Amour sacré, en forme d'un petit Enfant parfaitement beau, se môtne à Terese, et il fait plusieurs caresses à cette sainte Amante.

P. 113. C'est donc de cet Amour et par cet Amour, dont Terese est amoureuse du Dieu de l'Amour.

Diuinus Amor sub imagine speciosissimi, / ac flammigeri Pueri quams saepius / Teresiae sponsae blanditur.

Diuinus Amor sub imagine / Speciosissimi ac flammigeri pueri, / Teresiae Sponsae blanditur.



66. *SOY TUYO* (figs. 451 y 452)

Cristo, sobre una nube, se lleva las manos al pecho. Teresa, arrodillada y con una mano en el pecho, observa y asiente. Dos querubes contemplan la escena, que se desarrolla en un interior vagamente representado por un pilar.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 66, p. 278.

Nº 45, entre pp. 298 y 299.

Estampado con la plancha de la serie Roma, 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

È souente consolata da Christo con queste parole. Son tutto tuo.

Le celeste Epoux dit un jour à Terese ces aimables paroles, ma Fille, je suis tout tien, et tu es toute mienne.

Coeli Terraeque Opifex Teresiam V. / Summe dilectam Saepius uisitans / ita Solatur: Sum totus tuus.

Coeli, terraeque Opifex Teresiam / V. summe dilectam saepius visi/tans / ita solatur: sum totus tuus.



67. ÚLTIMA COMUNIÓN DE SANTA TERESA (figs. 453 y 454)

En una celda, Teresa aparece arrodillada para recibir la Eucaristía, dada por el propio Cristo.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 67, p. 280.

Nº 54, entre pp. 370 y 371.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Inferma è da Cristo ristorata con un boccon di Pane.

Sainte Terese est attaqué d'une fièvre qui la réduit au lit; le Fils du Dieu luy presente du pain pour la faire manger, et il l'encourage à souffrir.

Rex gloriae Teresiam V. fidissimam Sponsam / Aegrotantem inuisit, pane porrecto reficit / et ad morbi tolerantiam hortatur.

Rex gloriae Teresiam V. aegrotan/tem inuisit, pane porrecto reficit et ad / morbi tolerantiam hortatur.



68. UN ÁNGEL PORTA CONSIGO EL CORAZÓN DE TERESA (figs. 455 y 456)

Teresa está desmayada. Dos ángeles la sostienen y un tercer ángel, pequeño y muy gracioso, se va portando una flecha con el corazón de Teresa.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 68, p. 284.

Continuación natural del grabado nº 61, dedicado a la Transverberación.

Nº 19, entre pp. 122 y 123.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

Da un'Angiolo con un Dardo d'oro e di foco l'è strappato il Core.

La douleur que cette sainte Amante souffre par le coup que'elle a receu, est si violente, qu'elle est sur le point d'en mourir, et il luy semble que ce Seraphin luy déchire le coeur, et l'arrache de sa poitrine.

P. 125. *(L'Ange) chargé de ce riche et précieux butin, il vole (...) il entre glorieux et triomphant dans le ciel et il port ce beau coeur devant le trône du souverain amour.*

Teresia Virgo dissolui et esse cupiens cum Christo, Cor a Seraphico spiritu sibi discerpi / placidissimo cruciatu experitur.

V. Teresia cor a Seraphico Spi/ritu sibi discerpi, placidissimo cruciatu experitur.



69. MUERTE DE SANTA TERESA DE JESÚS (figs. 457 y 458)

Teresa está tendida en un lecho, abrazando la cruz, una paloma sale de su boca y se dirige hacia la mano tendida de Cristo. Acompañada por monjas y frailes, uno de ellos escribiendo.

ROMA, 1670

LYON, 1670

Nº 69, p. 286.

Nº 55, entre pp. 378 y 379.

Estampado con la plancha de ROMA 1653-1655.

Grabado: Claudine Brunand.

More e spira in Alba in sembianza d'una Colomba.

Terese meurt par l'impetuosité de son amour, plutôt que par l'ardeur de sa fièvre, son Ame s'envole au Ciel en forme d'une tres-blanche Colombe.

P. 20. Fù il lunedì de'4 d'Ottobre due hore prima della meza notte l'anno 1582, donde originò, che si disse essere seguita alli 5 et essendosi in questo medemo dì, etanno per ordine di Gregorio XIII leuati li dieci giorni, li quali s'erano per le inauuedute calculationi del corso solare auanzati alle stagioni, conforme alla correctione del Calendario romano si computò quello de'5 per il 15 dell'istesso mese d'Ottobre.

S. Teresia Diuini amoris incendio aestuans / quum in adstantem sponsum feruentius raperetur / Animam sub specie candidissimae columbae efflauit.

B. Teresia diuini amoris in/cendio aestuans, animam sub spe/cie columbae, efflauit.



70. SANA AL CARMELITA P. DOMINGO PARA QUE PROMUEVA LA ORDEN Y SU CANONIZACIÓN (fig. 459)

La escena se desarrolla en una estancia abierta a la ciudad de Roma (reconocible por la fachada y cúpula de la Basílica de San Pedro del Vaticano). Un carmelita, el P. Domingo de Jesús María, General de los carmelitas descalzos, se encuentra recostado sobre un lecho. Se le aparece Teresa entre nubes y con tres querubines y señala el Vaticano.

ROMA, 1670

Nº 70, p. 292.

Ilustración nueva con respecto a ROMA 1653-1655.

Libera il Ven. P. Domenico Religioso della sua Riforma dalla Peste, perché promoua in Roma l'Ordine, e la sua Canonizatione.

P. 31. *Quasi persuadendosi tesser' al suo ingegno corona più immortale s'impiega tutto con nuouo studio in descriuer', e mandar' alla luce la Vita del Ven. P. F. Domenico di Giesù Maria degnissimo figlio di Teresa, Fondatore della Casa della Penitenza in Roma et Operatore di merauigle nell'vniverso, per hauer' in tal guisa più largo campo d'essaltare la Serafica Madre.*

S. M. Teresa Ven. Dominicum pestem laborantem / sanat, eique iniungit ut Ordinem, ac suam / Canonizationem in urbe promoueat.



2.6. CONCLUSIONES

La publicación simultánea en Roma y Lyon de dos libros ilustrados con imágenes de Santa Teresa de Jesús es un hecho insólito en la iconografía teresiana. Es igualmente fascinante comprobar que las 56 imágenes que comparten se basaron en las mismas fuentes gráficas. A pesar de estas similitudes, cada una de las obras tiene un carácter particular que la hace única.

El volumen romano supuso un considerable incremento cuantitativo respecto a las ilustraciones, ya que dobla el número de temas que contenía la edición de 1655. Desde el punto de vista cualitativo, siempre respecto a la edición de 1655, se produjo un importante salto: siguen presentes las visiones de Santa Teresa pero presenta de manera gráfica otros momentos de la vida y otras facetas: más temas de la infancia, varias referencias a los primeros años de vida conventual, a las fundaciones, etc., que se habían descuidado anteriormente a favor de los acontecimientos prodigiosos. Se deduce la necesidad de mostrar más temas, explicar mejor algunos de los anteriores y corregir errores. Es por tanto especialmente destacable la elección de los temas y la vocación de representar cada episodio narrativo y cada vivencia espiritual de Santa Teresa. Desafortunadamente no existe una homogeneidad formal: no se trata sólo de los diferentes buriles que abrieron las planchas, sino de la enorme distancia que existe entre el hacer de unos y otros. Observamos también algunos contrastes entre la inscripción del grabado y el comentario de Orazio Quaranta, que no conocía tan bien como Alessio de la Passione la vida de la carmelita abulense.

El volumen lionés es menos original, puesto que no crea modelos, sino que los copia. Sin embargo tiene dos virtudes que lo caracterizan y que suponen un avance con respecto a la obra romana. La primera de ellas es la homogeneidad formal: todos los grabados fueron realizados por Claudine Brunand a partir de dibujos realizados por una sola persona, que copió con su propio estilo los modelos romanos. Proporciona un aspecto más cuidado, aunque el nivel artístico no iguale los mejores grabados de la serie romana. Al aspecto homogéneo contribuye asimismo la estructura idéntica de los marcos con sus cartelas, que difieren apenas en los diseños decorativos. Un punto negativo de la obra francesa es que precisamente esos marcos limitan estrictamente el espacio y parecen obligar a un gran número de figuras a moverse en un espacio muy pequeño. El segundo punto es conceptual: en la *Vita effigiata* de 1670 las imágenes tienen mayor entidad respecto a la edición de 1655 pero forman parte de un volumen

más amplio y sólo están comentadas por los sonetos de Oratio Quaranta. En la serie de Brunand son las imágenes las protagonistas, el texto sólo las explica, las interpreta y ofrece una aplicación de las ideas que transmiten. Además esto lo hacen con gran precisión, lo que implica el interés de Brunand por estar bien asesorada. En los grabados de Brunand, numerados en la esquina inferior izquierda, las inscripciones aparecen abreviadas, seguramente porque se insertan en un cartucho de espacio más reducido, pero son sustancialmente lo mismo. No se abrevian sólo las que corresponden a temas de difícil comprensión o que pudieran ser malinterpretados, como *El Privilegio Sabatino*.

Además de la importancia que tienen *per se* estas dos obras ilustradas, fundamentalmente el enorme avance iconográfico que supusieron, y la singularidad de su publicación simultánea, tuvieron una transcendencia que se prolongó hasta inicios del siglo XVIII. En el siguiente capítulo estudiaremos su mejor consecuencia -la extraordinaria *Vita effigiata Della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù* grabada por Arnold van Westerhout- y haremos una valoración global de la saga.

3. SANTA TERESA EN LA PINTURA ESPAÑOLA DE FINALES DEL XVII

En la pintura española del último tercio del XVII destaca el conjunto de obras ejecutadas por los pintores del círculo cortesano. Por una parte, observamos cómo en esta época se renuevan, bien con obras muebles bien con obras arquitectónicas, las iglesias de los dos conventos de carmelitas descalzas que tenían un mayor significado simbólico: el Convento de San José en Ávila, el primero de la reforma emprendida por Santa Teresa de Jesús, y el Convento de la Anunciación de Alba de Tormes, donde la carmelita falleció en el año 1582. Por otra parte, observamos la fuerte irrupción de la iconografía compartida por Santa Teresa de Jesús y San Pedro de Alcántara, canonizado junto a Santa María Magdalena de Pazzi el 28 de abril de 1669¹¹⁴⁸.

3.1. FRANCISCO RIZI

3.1.1. Pinturas en el Convento de San José, Ávila

¹¹⁴⁸ ANDRÉS ORDAX, S., *Arte e iconografía de San Pedro de Alcántara*, Ávila, Diputación Provincial de Ávila-Institución Gran Duque de Alba, 2002, p. 235.

Entre los años 1674 y 1676, Francisco Rizi (1608-1685)¹¹⁴⁹ realizó varias obras para el Convento de San José en Ávila: las siete pinturas para el retablo mayor de la iglesia, el lienzo de *Santa Teresa en la cocina* y también los retoques de la pintura mural de *Cristo atado a la columna*, realizada por Jerónimo Dávila en el siglo XVI¹¹⁵⁰. El retablo mayor, que probablemente es obra de José Vallejo Vivanco¹¹⁵¹, consta de siete pinturas realizadas por Rizi, firmadas y fechadas: *Rizi pict Regi fa 1674*¹¹⁵². Su disposición es la siguiente: en el banco las pinturas de San Pedro y San Pablo, en el cuerpo principal las que corresponden a Elías y Santa Teresa (fig. 460), sobre ellas las de San Joaquín y Santa Ana, y en el remate la *Coronación de la Virgen*. Rizi representó a Santa Teresa en pie, escribiendo sobre un libro mientras recibe la inspiración de Espíritu Santo. Al fondo se percibe un paisaje en el que destaca la presencia de una iglesia, que representaría el convento de San José.



Fig. 460. *Santa Teresa de Jesús*. Francisco Rizi. 1674. Iglesia del Convento de San José. Ávila (España).

¹¹⁴⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., “Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670”, *Archivo Español de Arte*, nº 31 (1958), p. 89.

¹¹⁵⁰ HELIODORO DEL NIÑO JESÚS, *La obra de Santa Teresa y su primer monasterio*, Ávila, 1962, p. 128.

¹¹⁵¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “El convento de San José de Ávila...”, p. 371.

¹¹⁵² VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., “Pinturas de Francisco Rizi en el retablo mayor de San José de Ávila”, *BSAA*, t. 40-41 (1975), p. 701.

La pintura más interesante, sin embargo, es un lienzo titulado *Santa Teresa en la cocina* (fig. 461). Mide 1,04 x 1,45 m. y está firmado: *Rizi pict. Regi/M. 1676*¹¹⁵³.

Representa un arrobo narrado por la M. Isabel de Santo Domingo en el Proceso Remisorial *in specie* que tuvo lugar en Ávila en 1610¹¹⁵⁴. El escenario es un verdadero bodegón: una chimenea -alejada del sencillo fogón de la realidad¹¹⁵⁵- utensilios de cocina como la sartén en la que Teresa fríe los huevos y recipientes como vasijas y un jarro de loza. Hay además un cesto con frutas y una mesa con mantel sobre la que, junto a un plato y pan, se encuentra una calavera, con un sentido de *vanitas*. Al fondo de la escena se representa una alacena con la vajilla. Es un tema del que no conocemos más representaciones y que parece pintado para el lugar donde Isabel de Santo Domingo presenció el arrobo: la cocina del convento.



Fig. 461. *Santa Teresa en la cocina*. Francisco Rizi. 1676. Convento de San José. Ávila (España).

3.1.2. Pinturas en el Convento de la Anunciación, Alba de Tormes

El Convento de la Anunciación en Alba de Tormes fue fundado por Santa Teresa en 1571 gracias al patrocinio de D. Francisco Velázquez -contador del Duque de Alba- y su esposa, Dña. Teresa de Laíz. La muerte de Teresa de Jesús en el convento y la instalación definitiva de su sepulcro en su iglesia atrajeron a un gran número de fieles, que acudían a venerar sus reliquias. Este motivo y el deseo de otorgar prestancia al

¹¹⁵³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "El convento de San José...", p. 356.

¹¹⁵⁴ SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. II, p. 713.

¹¹⁵⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "El convento de San José...", p. 356.

sepulcro de una de las santas más queridas del reino, determinaron la realización de grandes reformas en la iglesia en la segunda mitad del siglo XVII. Éstas se conocen como “Obra Real”, puesto que colaboraron Felipe IV antes de su fallecimiento y su esposa Mariana de Austria¹¹⁵⁶.



Figs. 462-465. *Las cuatro gracias espirituales*. Francisco Rizi. Ca. 1670. Monasterio de la Anunciación. Alba de Tormes (España).

En 1673 Rizi dirigía un memorial a la Reina viuda, ya que se sentía agraviado por no ocupársele en las obras del servicio de la Reina y, según se desprende del texto, estaba pasando apuros económicos¹¹⁵⁷. La participación de Rizi en el Convento de la

¹¹⁵⁶ GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., *Monasterio de la Anunciación de Carmelitas Descalzas*, León, Edilesa, 2008, p. 31.

¹¹⁵⁷ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., “Francisco Rizi. Su vida...”, p. 91.

Anunciación entre los años 1674 y 1676 sería una suerte de compensación¹¹⁵⁸, al menos hasta que en 1677 se le concediese el cargo de ayudante de furriera¹¹⁵⁹.

Sobre el nuevo crucero de la iglesia se construyó una cúpula, cuyas pechinas se decoraron con pinturas de Francisco Rizi (figs. 462-465). Los temas representados corresponden a las llamadas *gracias espirituales*: *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José*, *Visión de la Trinidad*, *Desposorios místicos*, *Coronación de Santa Teresa*. Son circulares y están insertas en marcos hexagonales. La factura es suelta, el colorido brillante y representan con exitosa concreción temas complejos. La iconografía de las pinturas resulta ser una adaptación de los grabados de igual tema de la *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* de 1613. Se debía de conservar un ejemplar de esta obra en el convento, pues con motivo de la beatificación de Teresa se había adornado la iglesia con diez pinturas que consideramos basadas en la serie antuerpiense, aspecto que comentamos en capítulos precedentes.



Fig. 466. Retablo. Francisco de Jesús María (trazas). 1676. Monasterio de la Anunciación. Alba de Tormes (España).

Fig. 467. *Transverberación*. Francisco Rizi. Ca. 1676. Monasterio de la Anunciación. Alba de Tormes (España).

Francisco Rizi pintó también los lienzos del retablo que se encuentra en el brazo del crucero del lado de la Epístola, dedicado a San Juan de la Cruz (fig. 466)¹¹⁶⁰. Al igual

¹¹⁵⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 60 y 84.

¹¹⁵⁹ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “Los pintores de Cámara de los Reyes de España”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 2 (1915), pp. 132-146.

que el retablo del brazo del Evangelio, realizado en 1676 a partir de trazas dadas por fray Francisco de Jesús María¹¹⁶¹. Las representaciones corresponden a la *Transverberación* (fig. 467) y de un encuentro entre Juan de la Cruz y Teresa de Jesús.

3.2. JUAN MARTÍN CABEZALERO

Juan Martín Cabezalero nació seguramente en Almadén, provincia de Ciudad Real, en 1634¹¹⁶² y murió en 1673¹¹⁶³. Fue discípulo de Juan Carreño de Miranda¹¹⁶⁴ y colaborador de Claudio Coello y Ximénez Donoso¹¹⁶⁵. Su producción no ha sido bien conocida hasta los años 80 del siglo XX y muchas de las obras que se le deben adscribir fueron inicialmente atribuidas a Coello, lo que es una muestra del valor de su producción.

Son característicos de su estilo los efectos lumínicos, creados sobre todo recortando a contraluz las siluetas de los personajes representados, el efecto de pinceladas sueltas, las formas rotundas y bien construidas, con el tratamiento de paños en grandes planos.

Son tres los lienzos con iconografía teresiana que pertenecen a la producción de Martín Cabezalero. Siendo más precisos, deberíamos decir “con iconografía teresiano-alcantarina”, ya que los tres muestran temas compartidos por las figuras de la carmelita abulense y el franciscano San Pedro de Alcántara.

En primer lugar, un lienzo que representa la *Aparición de San Pedro de Alcántara a Santa Teresa*, que había sido considerada obra de Coello (fig. 468)¹¹⁶⁶. Perteneció a la Marquesa de los Álamos y desde 1948 se encuentra en la iglesia del Carmen de Jerez de la Frontera. En el convento de la Latina se conservaba hasta la Guerra Civil un lienzo del mismo tema que podría atribuirse a Cabezalero, aunque sólo se ha conservado una fotografía (fig. 469)¹¹⁶⁷.

¹¹⁶⁰ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., “Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar”, *Archivo Español de Arte*, nº 35 (1962), p. 103.

¹¹⁶¹ GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., *ob. cit.*, p. 44.

¹¹⁶² Su padre procedía de Almadén, por lo que se ha supuesto que también el pintor. AGULLÓ, M., *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981, p. 133.

¹¹⁶³ PALOMINO, A., *ob. cit.*, t. III, p. 974.

¹¹⁶⁴ AGULLÓ, M., *ob. cit.*, p. 132.

¹¹⁶⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Precisiones sobre Juan Martín Cabezalero”, en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, Alpuerto, 1991, p. 247.

¹¹⁶⁶ *Id.*, p. 252.

¹¹⁶⁷ *Id.*, p. 254.



Fig. 468. *Aparición de San Pedro de Alcántara a Santa Teresa*. Juan Martín Cabezalero. Ca. 1665. Iglesia del Carmen. Jerez de la Frontera (España).



Fig. 469. *Aparición de San Pedro de Alcántara a Santa Teresa*. Juan Martín Cabezalero (atrib.). Ca. 1665.



Fig. 470. *Comunion de Santa Teresa*. Juan Martín Cabezalero. Ca. 1670. Museo Lázaro Galdiano. Madrid (España).

La más destacada de las obras con temática teresiano-alcantarina de Martín Cabezalero es la *Comunion de Santa Teresa*, que se expone en el Museo Lázaro Galdiano (fig. 470). Perteneció a los Marqueses de San Nicolás y de la Ensenada, al infante D. Luis de Borbón¹¹⁶⁸ y a D. José de Salamanca y Mayol (1811-1883), Marqués de Salamanca. Fue vendido a González Arnao en la segunda subasta de las obras de arte del Marqués de Salamanca en enero de 1875 en París¹¹⁶⁹. El cuadro entonces estaba atribuido a Claudio Coello. Después pasó a la Colección de José Lázaro. Se trata de una obra extraordinaria,

¹¹⁶⁸ DOMÍNGUEZ-FUENTES, S., “Las dos subastas parisienses de la Galería Salamanca (1867 y 1875)”, *Goya: revista de arte*, nº 295-296 (2003), p. 310.

¹¹⁶⁹ *Id.*, pp. 308-309.

de las mejores de la producción conocida y atribuida a Martín Cabezalero. Es de grandes dimensiones -248 x 222 cm- y posee un colorido vibrante, una rica escenografía y un tratamiento exquisito de los tipos humanos y sus indumentarias. Como veremos en el estudio de los temas, guarda además una fidelidad extraordinaria a las fuentes escritas.

3.3. CÍRCULO DE JUAN CARREÑO DE MIRANDA



Fig. 471. *Transverberación*. Círculo de Juan Carreño de Miranda. Ca. 1780-1785. Museo de Guadalajara. Guadalajara (España).

En el Museo de Guadalajara se expone una pintura que representa la *Transverberación* (fig. 471). Procede del Desierto de Bolarque, en la provincia de Guadalajara. Se trata de un óleo sobre lienzo, que tiene unas medidas de 2,25 x 1,39 m.

No está firmado y ha sido atribuido a diferentes pintores, como Francisco de Herrera el Mozo o Claudio Coello. Rodríguez Rebollo lo vincula al círculo de Juan Carreño de Miranda, pintor del que se conservan dos lienzos en el Museo de Guadalajara, y sitúa su cronología entre los años 1680 y 1685¹¹⁷⁰.

Representa la Transverberación de Santa Teresa, que recibe la flecha de un ángel de bellas facciones. En la estancia se encuentra un escritorio con un libro abierto, un tintero y un cráneo. En la gloria que rompe en la parte superior de la pintura se representa al

¹¹⁷⁰ RODRÍGUEZ REBOLLO, A., “El Museo de Guadalajara. Revisión de la colección pictórica”, *Goya: revista de arte*, nº 304 (2005), pp. 28-29.

Niño Jesús con una esfera y la cruz. En el suelo yace un ramo de lirios, alusión a la pureza de Teresa. Rodríguez Rebollo indica además que el detalle de la espadaña que se advierte en el fondo aludiría a al convento de Carmelitas Descalzos de Pastrana, fundado el 10 de julio de 1569¹¹⁷¹, del que procedería la obra¹¹⁷².

El tratamiento del tema es muy similar al realizado por Francisco Rizi en la pequeña pintura de uno de los retablos del crucero de la iglesia del Monasterio de la Anunciación de Alba de Tormes, pero la obra no se le puede atribuir por motivos estilísticos¹¹⁷³.

3.4. VICENTE BERDUSÁN

El pintor zaragozano Vicente Berdusán también cuenta en su producción con al menos dos lienzos de temática teresiana. Se trata de una *Transverberación* y una *Imposición del collar* (fig. 472) y *el manto por la Virgen y San José* (fig. 473). A pesar de que las separan veinte años, ambas poseen similares valores formales: factura suelta, pincelada vivaz y deshecha y un cromatismo rico, características asumidas probablemente a través del círculo de Francisco Rizi en Madrid¹¹⁷⁴. Esta similitud en la ejecución se debe a que en 1660, cuando su estilo se hallaba desarrollado, el pintor se instaló en Tudela y desde allí realizó encargos diferentes lugares de Navarra.

La primera de las pinturas, del año 1676, es la mejor de las pinturas que Berdusán realiza para la Iglesia de Santiago en Funes¹¹⁷⁵. Su iconografía no presenta novedades: un ángel sostiene a Teresa mientras el otro le clava la flecha. En cuanto a la *Imposición del collar* y *el manto*, mantiene la composición simétrica que presentan las obras del mismo tema pintadas por Felipe Diriksen y Pedro de Orrente y que se encuentran en el mismo ámbito geográfico, concretamente en Tudela y Corella, estudiadas en los primeros capítulos de la Tesis. Sin embargo, no poseen una frontalidad tan acusada y es mayor el dinamismo y sensación de ligereza. También se percibe más flexibilidad y seguridad a la hora de presentar el tema, un aspecto lógico teniendo en cuenta los tempranos que son los otros ejemplos mencionados.

¹¹⁷¹ *Fundaciones* 17. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 730-734.

¹¹⁷² RODRÍGUEZ REBOLLO, A., *ob. cit.*, p. 29.

¹¹⁷³ *Ibid.*

¹¹⁷⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España, 1600-1750 (edición de Benito Navarrete Prieto)*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 397.

¹¹⁷⁵ CASADO ALCALDE, E., "Berdusán", *Príncipe de Viana*, nº 152-153 (1978), p. 511.



Fig. 472. *Transverberación*. Vicente Berdusán. 1676. Iglesia de Santiago. Funes, Navarra (España).
 Fig. 473. *Imposición del collar y el manto*. Vicente Berdusán. 1696. Iglesia de las Capuchinas. Tudela, Navarra (España).

4. LAS REPRESENTACIONES DE LA VERDAD VESTIDA

4.1. PLANTEAMIENTO

En el año 1677 el teólogo mercedario fray Juan de Roxas y Ausa publicó en Madrid *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas sobre las Siete Moradas de Santa Teresa*. Era un complejo tratado interesante desde el punto de vista de la iconografía teresiana puesto que contenía una suerte de exégesis plástica de las *Moradas del Castillo Interior*, uno de los escritos místicos más importantes del siglo XVI.

Fray Juan de Roxas había publicado en 1670 un volumen titulado *La verdad vestida*¹¹⁷⁶ que, dividida en dos partes trataba “los lances y aprietos con que halla en el camino el hombre pecador, por los laberintos del Mundo, Carne y Demonio, sus enemigos”¹¹⁷⁷ y cómo el hombre, con ayuda de la gracia, se arrepentía y aceptaba su penitencia. *Representaciones de la verdad vestida* era la tercera parte, que mostraba el camino, no exento de dificultades, a la perfección. Su elección de las *Moradas* para ilustrar su cometido, fue motivada por la teología mística que desprendía esta obra de Santa Teresa y “por ir fundadas en la alegoría del castillo”¹¹⁷⁸. En efecto, en las más de quinientas

¹¹⁷⁶ ROXAS, J. de, *La verdad vestida*, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1670.

¹¹⁷⁷ ID., *Representaciones de la verdad vestida*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1679, prólogo, p. 3.

¹¹⁷⁸ *Ibid.* 3.

páginas de este volumen, fray Juan de Roxas explica las siete moradas del alma en relación con las obras del entonces beato Juan de la Cruz.

4.2. LOS GRABADOS

Representaciones de la verdad vestida está ilustrada por 16 grabados. El más interesante para la iconografía teresiana es el primero, una representación del Castillo Interior cuyas moradas describió Teresa de Jesús. Los otros 15 grabados son emblemas que representan conceptos vertidos por la carmelita en su obra. No están relacionados de manera directa con la iconografía teresiana pero daremos algunas pautas para su comprensión por dos motivos: en primer lugar, porque expresan de modo elocuente el interés por la vida espiritual de Santa Teresa que observaremos en *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*; en segundo lugar porque son importantes para entender los ocho grabados que Juan Bernabé Palomino haría en el año 1752, que constituyen uno de los conjuntos más interesantes de la iconografía de la carmelita abulense.



Fig. 474. *Las Moradas*.
Representaciones de la verdad vestida. 1679.

En el primero y más importante de los grabados (fig. 474) se representa a Santa Teresa de Jesús como escritora, con un libro en la mano. De ella parten dos inscripciones: *Si ignoras te o pulcherrima. Cantic. 1* y *In Domo patris mei mansiones. Ioan cap. 14*. Junto a ella se representa el Castillo Interior. En él están las siete moradas, siguiendo el símil teresiano: “nuestra alma como un castillo todo de un diamante o muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos”¹¹⁷⁹. Cada una de las moradas tiene una puerta, por la que entra el alma, representado como una paloma, de acuerdo con la metáfora teresiana. En cada estancia luce un sol, que sería Dios, al que progresivamente se va acercando la paloma.

Cada morada está acompañada por una inscripción de procedencia bíblica, son citas en las que se dice el número de cada morada y que guardan cierta relación con el contenido de la misma. Además, a la explicación de cada morada le corresponden dos emblemas, excepto a la séptima, a la que corresponden tres. Todos ellos están formados por un mote en latín, que es una cita bíblica, una imagen y un breve epigrama en castellano que procede de los escritos teresianos. A pesar de que en las páginas que explican cada morada hay un apartado a “jeroglíficos” que las ilustran, éstos no se refieren a los emblemas representados.

A continuación exponemos el contenido de casa una de las Moradas en relación con la inscripción y los emblemas que las acompañan.

1. Primera morada: *Aperite mihi portas iusticiae ingresus in eas confitebor Domino*¹¹⁸⁰

La puerta para entrar en el castillo es la oración y la consideración¹¹⁸¹. Esta primera morada está dedicada a las almas imperfectas. Son almas que tienen buenos deseos y a veces rezan pero que están metidas en el mundo “y engolfadas de sus contentos y desvanecidas en sus honras y pretensiones”¹¹⁸². Por eso, aunque “entran en las primeras piezas de las bajas (...) entran con ellos tantas sabandijas que ni le dejan ver la hermosura del castillo ni sosegar”¹¹⁸³, lo que en el grabado se plasma con la representación de varias alimañas acechando a la paloma.

¹¹⁷⁹ *Moradas* 1^a, 1, 1. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 472.

¹¹⁸⁰ *Salmo* 118, 19. *Biblia...*, p. 826.

¹¹⁸¹ *Moradas* 1^a, 1, 7. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 474.

¹¹⁸² *Moradas* 1^a, 2, 12. *Id.*, p. 479.

¹¹⁸³ *Moradas* 1^a, 1, 8. *Id.*, p. 474.

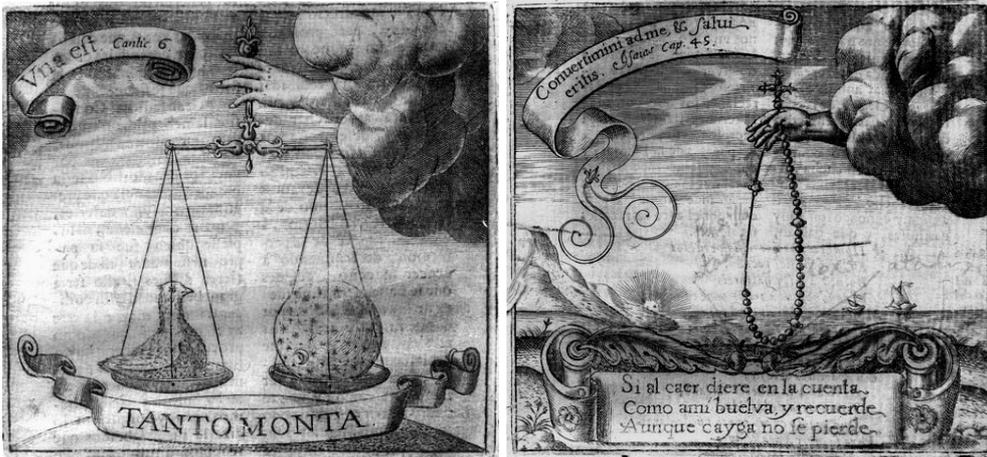


Fig. 475. *Una est. Representaciones de la verdad vestida.* 1679.

Fig. 476. *Convertimini ad me et salvi eritis. Representaciones de la verdad vestida.* 1679.

En el primer emblema (fig. 475) se muestra una balanza en la que aparecen en equilibrio el alma, representada por medio de una paloma, y la esfera celeste. El mote “una est” y la inscripción “tanto monta” aluden a la identificación del alma pura con las cosas celestiales.

El segundo emblema (fig. 476) se refiere a que las almas de esta primera morada vuelven a caer en el pecado pero que tienen la posibilidad de volver a Dios, lo que se representa a través de un collar de perlas bajo el que aparece la inscripción “si al caer diere en la cuenta / como a mí vuelva y recuerde / aunque cayga no se pierde”. El lema *Convertimini ad me et salvi eritis*¹¹⁸⁴, indica que las almas tienen que intentar no pecar para salvarse.

2. Segunda Morada: *Secundum bellum fuit in Gob contra Philistheos*¹¹⁸⁵

La Segunda Morada está dedicada a las almas que empiezan a ser perseverantes en la oración y han entendido la importancia de no volver a la primera morada –“la voluntad se inclina a amar adonde tan innumerables cosas y muestras ha visto de amor y querría pagar alguna”¹¹⁸⁶- pero que todavía caen en los pecados¹¹⁸⁷, a lo que se refiere la inscripción que aparecía en el grabado de los castillos: *Secundum bellum fuit in Gob contra Philistheos*.

¹¹⁸⁴ *Isaías 45, 22. Biblia...*, p. 1108.

¹¹⁸⁵ Aunque en el grabado se indica que pertenece al segundo libro de los *Reyes*, en realidad pertenece a Samuel 2º, 21, 18. *Id.*, p. 360.

¹¹⁸⁶ *Moradas 2ª, 1, 4. TERESA DE JESÚS, ob. cit.*, p. 483.

¹¹⁸⁷ *Moradas 2ª, 1, 4. Id.*, p. 483.

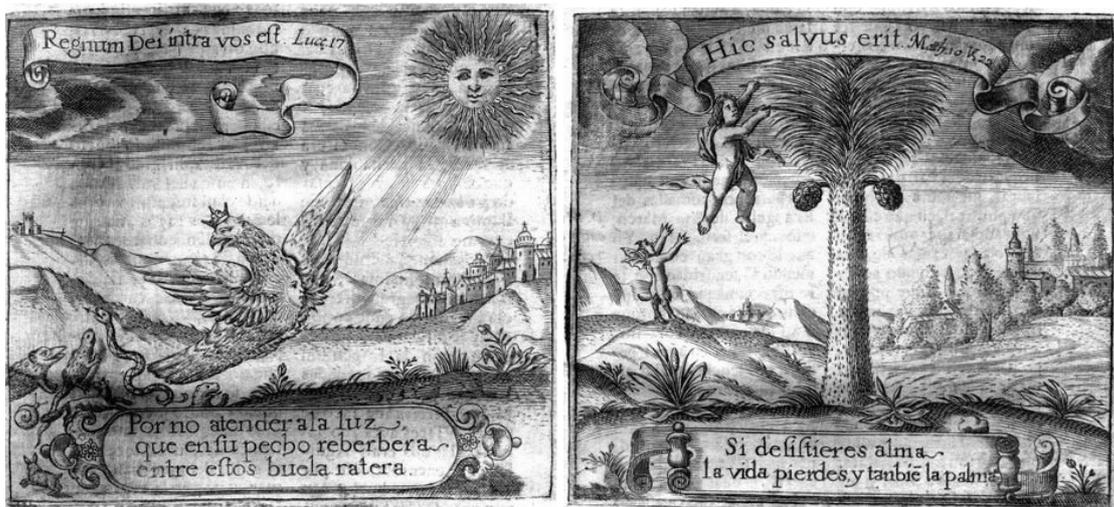


Fig. 477. *Regnum Dei intra vos est. Representaciones de la verdad vestida.* 1679.

Fig. 478. *Hic salvus erit. Representaciones de la verdad vestida.* 1679.

El primer emblema de la segunda morada (fig. 477), que tiene como mote una cita de San Lucas -*Regnum Dei intra vos est*¹¹⁸⁸- muestra un águila con un sol en el pecho, que se relaciona con la cita de San Lucas. El sol que está en el águila quiere volar hasta al Sol, que está en el cielo y representa a Dios. Sin embargo, el águila sigue mirando a las sabandijas que muestran sus pecados. Sobre ello insisten los versos: “por no atender a la luz, / que en su pecho reverbera, / entre estos buela ratera”.

El segundo emblema (fig. 478) muestra una gran palmera que representa el martirio. El mote, situado en la copa del árbol señala *Hic salvus erit*, tomado de la cita “el que persevere hasta el fin, ése se salvará”¹¹⁸⁹; mientras que bajo la palmera se advierte de lo que sucede si el alma deja de ser perseverante y vuelve a la primera morada: “si desistieres alma / la vida pierdes y también la palma”. Efectivamente, un pequeño demonio trata de hacer bajar el alma, representada como un niño, que está asida a las ramas más altas de la palmera.

3. Tercera morada: *Et si in tertia vigilia venerit*¹¹⁹⁰

“A los que por la misericordia de Dios han vencido estos combates y con la perseverancia entrado a las terceras moradas, ¿qué les diremos sino *bienaventurado el varón que teme al Señor?*”¹¹⁹¹

¹¹⁸⁸ Lucas 17, 21. *Biblia...*, p.1484.

¹¹⁸⁹ Mateo 10, 22. *Id.*, p. 1402.

¹¹⁹⁰ Lucas 12, 38. *Id.*, p. 1478.

¹¹⁹¹ *Moradas* 3^a, 1, 4. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 483.



Fig. 479. *Amarum est reliquisse te, Dominum. Representaciones de la verdad vestida.* 1679.

Fig. 480. *Et sequatur me. Representaciones de la verdad vestida.* 1679.

El primero de los emblemas (fig. 479) muestra a la paloma volando hacia el sol tras liberarse de un panal de miel que representa los deleites del mundo¹¹⁹², porque es más amargo alejarse de Dios: *Amarum est reliquisse te, Dominum*¹¹⁹³. El alma elige abandonar los pecados -*Te lleva tu alvedrío / a unio cō Dios, ó cō el bruto impio*- presentados en forma de monstruo y sabandijas.

Bajo la apelación de Cristo a seguirle -*Et sequatur me*, “quien quiera salvar su vida, la perderá, pero quien pierda su vida por mí la encontrará”¹¹⁹⁴- el alma, llena del temor de Dios, puede escoger el camino que le lleva a él (fig. 480). Algunos eligen los bienes terrenales, un rico palacio, pero no es un camino seguro. Sólo el camino de la Cruz puede conducirlos a Dios, tal y como indica el epigrama: “el regalo no doma, / y el ir por él es ir por la maroma / el más seguro atajo / siempre fue el de la cruz, que es el trabajo”. En palabras de Santa Teresa: “las penitencias que hacen esta almas son tan concertadas como su vida; quiérenla mucho para servir a nuestro Señor”¹¹⁹⁵.

4. Cuarta morada: *Et in quarto facies mea metuit*¹¹⁹⁶

Es grande la belleza de la cuarta morada, en la que “pocas veces entran las cosas ponzoñosas, y si entran no hacen daño, antes dejan con ganancia”¹¹⁹⁷. Los emblemas

¹¹⁹² SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981, p. 79.

¹¹⁹³ Jeremías 2, 1. *Biblia...*, p. 1132.

¹¹⁹⁴ Mateo 16, 24. *Id.*, p. 1413.

¹¹⁹⁵ *Moradas* 3^a, 3, 7. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 492.

¹¹⁹⁶ *Ecclesiastés.* 26, 25. *Biblia...*, p. 992.

representan diferentes aspectos de la oración y señalan la importancia de la vida contemplativa. El primero (fig. 481) muestra a una mujer orando, a cuya cabeza acuden diferentes pensamientos que no la inquietan, pues ha alcanzado un alto nivel de oración: “pensamiento andariego / tu buelas y yo vivo con sosiego”, a lo que de manera más amplia se refería el mote *Conceptum tenere quis poterit*¹¹⁹⁸.

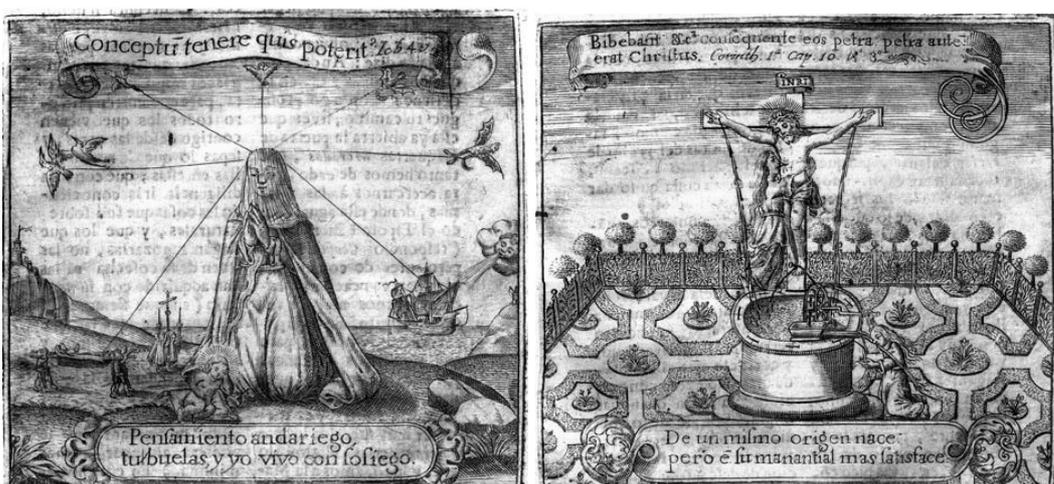


Fig. 481. *Conceptum tenere quis poterit*. *Representaciones de la verdad vestida*. 1679.

Fig. 482. *Bibebant et consequente eos petra, petra autem erat Christus*. *Representaciones de la verdad vestida*. 1679.

El segundo de los emblemas (fig. 482) muestra un símil teresiano. Cuando el alma comienza a tener oración es como un jardín que se puede regar de cuatro maneras, que representan los cuatro grados de oración, representadas en el grabado: con el agua del pozo, con la noria, con el agua del río o, como mejor, con la lluvia¹¹⁹⁹, representada por la sangre que brota de las llagas de Cristo. Por ello la inscripción “de un mismo origen nace / pero en su manantial más satisface”. Este motivo iconográfico sería ampliado a mediados del siglo XVIII en uno de los grabados que Juan Bernabé Palomino realizó para ilustrar las ediciones de las obras y las epístolas de Teresa de Jesús.

5. Quinta morada: *Sed cum dies quinta il lucesceret et ingressi sunt*¹²⁰⁰

En la quinta morada Teresa comienza a tratar la oración de unión. En el primer grabado (fig. 483) se representa al Niño Jesús como el Buen Pastor, invitando a las ovejas a

¹¹⁹⁷ *Moradas* 4^a, 1, 2-3. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 483.

¹¹⁹⁸ *Job* 4, 2. *Biblia...*, 658.

¹¹⁹⁹ *Vida* 11, 6-7. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 71-72.

¹²⁰⁰ *Macabeos* 2^o, 10, 35. *Biblia...*, p. 635.

entrar en el establo, al igual que en este estadio Dios “nos ha de meter y entrar él en el centro de nuestra alma”¹²⁰¹. A ello se refieren una cita de Jeremías *Vsquequo disolveris filia vaga?*¹²⁰² y los versos del epigrama: “Entrad ovejuelas tardas / en la cabaña interior / al silvo fiel del Pastor”.



Fig. 483. *Vsquequo disolveris filia vaga?* Representaciones de la verdad vestida. 1679.

Fig. 484. *Leuate capita vestra appropinquant ecce redemptio vestra.* Representaciones de la verdad vestida. 1679.

El segundo emblema (fig. 484) toma del texto teresiano la metáfora del gusano de seda: cuando el gusano está crecido “comienza a labrar la seda y edificar la casa adonde ha de morir. Esta casa querría dar a entender aquí, que es Cristo”¹²⁰³. El capullo de seda estaría tejido con las obras de “penitencia, oración, mortificación, obediencia”¹²⁰⁴ y de él sale una mariposa blanca: “¡oh grandeza de Dios, y cuál sale un alma de aquí de haber estado un poquito metida en la grandeza de Dios!”¹²⁰⁵. La escena se divide en dos: la parte superior muestra varios árboles llenos de capullos de seda, en la parte inferior hay un roedor, a las que se refiere la inscripción “el topo muere en la tierra / porque en ella está su anhelo / y alas viste para el cielo / gusano que en sí se encierra”. El lema anima a proseguir- *Leuate capita vestra appropinquant ecce redemptio vestra*¹²⁰⁶- ante la cercanía de la redención.

¹²⁰¹ Moradas 5ª, 1, 13. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 511.

¹²⁰² Jeremías 31, 22. *Biblia...*, p.1168.

¹²⁰³ Moradas 5ª, 2, 4. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 513.

¹²⁰⁴ Moradas 5ª, 2, 6. *Ibid.*

¹²⁰⁵ Moradas 5ª, 2, 7. *Ibid.*

¹²⁰⁶ Lucas 21, 28. *Biblia...*, p. 1490.

6. Sexta morada: *In sex tribulationibus liberabit te*¹²⁰⁷

En las sextas moradas “el alma ya queda herida del amor del Esposo y procura más lugar para estar sola” pero al mismo tiempo son grandes “los trabajos interiores y exteriores que padece hasta que entra en la séptima morada”¹²⁰⁸. El lema *Exquisiui manibus meis nocte et non sum deceptus*¹²⁰⁹ y el verso “no se ha puesto, se ha escondido” están reflejados en el grabado (fig. 485) a través del sol, que no ha desaparecido sino que simplemente está detrás de la montaña, como expresa Teresa en las Séptimas Moradas a propósito de la presencia de Dios: “no porque se quitó la luz para verlas y que hasta tornar la luz no las ve, deja de entender que están allí”¹²¹⁰.

*In manibus tuis fortes meae*¹²¹¹ es el lema escogido en el segundo emblema (fig. 486) para acompañar la imagen del alma, representada de nuevo con forma de paloma como menciona Teresa¹²¹², que vuela hacia Dios invitada por él: “Ven palomilla otorgada / al palomar soberano / pues te convida mi mano”.



Fig. 485. *Exquisiui manibus meis nocte et non sum deceptus*. *Representaciones de la verdad vestida*. 1679.

Fig. 486. *In manibus tuis fortes meae*. *Representaciones de la verdad vestida*. 1679.

7. Séptima morada: *Et in septima non tanget te malum*¹²¹³

¹²⁰⁷ Job 5, 19. *Biblia...*, p. 660.

¹²⁰⁸ *Moradas* 6^a, 1, 1-2. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 525.

¹²⁰⁹ Salmo 77, 3. *Biblia...*, p. 785.

¹²¹⁰ *Moradas* 7^a, 1, 10. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 569.

¹²¹¹ Salmo 31, 18, *Biblia...*, p. 739.

¹²¹² *Moradas* 6^a, 2, 1. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 528.

¹²¹³ Job 5, 19. *Biblia...*, p. 660.

En la séptima y última morada Dios se desposa con el alma: “debe tener en el alma una estancia donde sólo Su Majestad mora”¹²¹⁴. A esto se refiere el primero de los emblemas (fig. 487), en el que un ángel abraza y quita las vendas de los ojos a una niña: “quiere ya nuestro buen Dios quitarla las escamas de los ojos y que vea y entienda algo de la merced que le hace”¹²¹⁵. La cita de los Salmos refleja el matrimonio espiritual -*Ut jumentum factus sum apud te, et ego semper tecum*¹²¹⁶- mientras que los versos señalan los temores del alma: “con mi amante unida vivo, / y aunque tan dichosa soy, / no sé si en su gracia estoy”, reflejados por Teresa en las palabras “y tiene gran confianza que no la dejará Dios -pues la ha hecho esta gran merced- para que la pierda; y así se puede pensar, aunque no deja de andar con más cuidado que nunca, para no le desagradar en nada”¹²¹⁷.



Fig. 487. *Ut jumentum factus sum apud te, et ego semper tecum*. Representaciones de la verdad vestida. 1679.

Fig. 488. *Non sicut ego volo, sed sicut tu*. Representaciones de la verdad vestida. 1679.

Fig. 489. *Ab altitudine diei timebo*. Representaciones de la verdad vestida. 1679.

¹²¹⁴ Moradas 7^a, 1, 3. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 567.

¹²¹⁵ Moradas 7^a, 1, 7. *Id.*, p. 568.

¹²¹⁶ Salmo 72, 23. *Biblia...*, p. 782.

¹²¹⁷ Moradas 7^a, 1, 9. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 567.

El segundo emblema (fig. 488) muestra la unión del alma con Dios, explicada por Santa Teresa de esta manera: “es como si cayendo agua del cielo en un río u fuente, adonde queda hecho todo agua, que no podrán ya dividir ni apartar cuál es el agua del río u lo que cayó del cielo”¹²¹⁸. Es lo que refleja el mote *Non sicut ego volo, sed sicut tu*¹²¹⁹. El Niño Jesús tiene atado a la paloma con una cuerda, “ni mi entender, ni mi amar, / se estiende a más (vida mía) / que a lo que tu cuerda guía”.

El último de los grabados “no se entienda que las potencias y sentidos y pasiones están siempre en esta paz; el alma sí; mas en estotras moradas no deja de haver tiempos de guerra y de trabajos y fatigas; más son de manera que no se quita de su paz y puesto”¹²²⁰. Se oponen en el grabado el lema *Ab altitudine diei timebo*¹²²¹ y la inscripción “la más alta más peligrosa”, representadas a través de un instrumento musical al que una mano monstruosa intenta arrancar del cielo (fig. 489).

5. IDEA VITAE TERESIANAE ICONIBUS SYMBOLICIS EXPRESSA

A finales de la década de 1670, se imprimió en Amberes un volumen que llevaba por título *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*. Constaba de un gran número de ilustraciones dedicadas a expresar diferentes conceptos ascéticos y místicos de una manera sistematizada y gradual. Su gran originalidad residía en que se trataba de un tratado de teología de la perfección -basado en fuentes muy precisas a las que claramente superaba- que presenta a Teresa de Jesús convertida en alegoría de los conceptos descritos.

5.1. LA OBRA

El título completo de la obra es *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa, in quinque partes divisa. Prima figurat sui cognitione, secunda sui mortificationem, tertia virtutum acquisitione, quarta mentalem orationem, quinta divinam contemplationem*. En la portada se indica que fue impresa por Jacob Mesens en Amberes. No se indica la fecha de publicación pero, puesto que la obra se dedica al P.

¹²¹⁸ *Moradas* 7^a, 2, 6. *Id.*, p. 571.

¹²¹⁹ *Mateo* 26, 39. *Biblia...*, p. 1428.

¹²²⁰ *Moradas* 7^a, 2, 13. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 573.

¹²²¹ *Salmo* 56, 4. *Biblia...*, p. 765.

Huberto de San Juan Bautista *carmelitarum discalceatorum per Flandro – Belgium Provinciali*, es posible datarla entre 1686 y 1689, fechas en que el P. Huberto revistió ese cargo¹²²².

No se indica el autor del texto, aunque en un ejemplar conservado en el convento de los Padres Carmelitas Descalzos de Burgos, hay una nota manuscrita en la portada que señala: *Composée en vers latins mis sous des estampes et dedié au Reuerend Père Hubert de st Jean Batiste, Prouincial des Carmes déchaussez de Bruxelles par un des des Religieux*¹²²³. De igual modo, se desconoce la autoría del autor de los grabados.



Fig. 490. *Alma. Idea vitae Teresiana iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 491. *Misericordia. Idea vitae Teresiana iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

La obra consta de 101 estampas, distribuidas de manera desigual en cinco partes: *cognitione, mortificationem, virtutum acquisitione, mentalem orationem, y divinam contemplationem*. En cada estampa hay un lema que expresa un concepto, una figura alegórica que lo representa formalmente y un epigrama que desarrolla la idea. Las alegorías se presentan a través de una monja carmelita descalza, que se puede identificar con Santa Teresa de Jesús, o a través de un carmelita descalzo, identificado con San Juan de la Cruz. Esto se debe al mismo título de la obra, que hace referencia a la santa abulense, a las imágenes que se utilizan como alegorías aunque en realidad son temas propios de la iconografía teresiana y a que los versos de las estampas hacen alusión en ocasiones a los escritos de ambos místicos. Por tanto, no se trata ni de una “vida gráfica” ni de una hagiografía ilustrada sobre Santa Teresa, a diferencia de las series y los libros estudiados hasta este punto. Se trata de un tratado, que se puede incluir en el

¹²²² ÁLVAREZ, T., “Una síntesis de teología espiritual en iconografía teresiana: siglo XVII”, *Monte Carmelo*, n° 114 (2006), p. 96.

¹²²³ *Id.*, p. 103.

ámbito de la literatura emblemática, dedicado a mostrar los grados de perfección religiosa hasta llegar a la unión mística.

Esta obra estaba dirigida a los carmelitas descalzos y en concreto a los maestros de novicios o a los propios novicios, tanto de conventos carmelitas masculinos como femeninos. Tiene un carácter pedagógico pero no es divulgativo: la complejidad de los conceptos expresados y el origen carmelitano de las fuentes utilizadas, indican que su ámbito inicial era muy restringido. Con el tiempo, sin embargo, este carácter cambió: en el año 1779 se publicó en Ausburgo una obra *-Iconographia emblematicae triplicis ad Deaum Tri-Unium mysticae viae, purgativae, illuminativae, unitivae*, con el mismo número de grabados. La diferencia consistía en que se presentaban los conceptos a través de santos y personajes bíblicos¹²²⁴, lo que suponía una apertura a otras órdenes religiosas.

5.2. FUENTES LITERARIAS Y GRÁFICAS

Aunque se desconoce quiénes fueron el autor intelectual de la obra, el autor de los epigramas y el grabador de las imágenes, es posible determinar con exactitud sus fuentes y, a partir de ellas, conocer las motivaciones y objetivos de *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*.

Santiago Sebastián demostró que casi la mitad de las alegorías están basadas en las que expresan iguales conceptos en la *Iconología* de Cesare Ripa¹²²⁵. Esta aportación fue novedosa y muy valiosa pero la obra es tan compleja y está organizada de un modo tan preciso que, a nuestro juicio, faltaba encontrar el sustrato teórico exacto que había determinado la elección de eso 101 conceptos, el orden en que se presentan en la obra y que la explica en su conjunto. En esto precisamente consiste nuestra aportación.

Con la expansión en España y en Europa del Carmelo reformado por Santa Teresa de Jesús, surgió la cuestión de la formación de los religiosos, especialmente de los novicios. Santa Teresa había redactado *Camino de perfección*, obra en la que trataba aspectos como la oración y su enorme importancia en la espiritualidad o el cultivo de las virtudes. Era un libro valioso pero complejo en sus contenidos y la organización de los mismos. En 1605, fray Juan de Jesús María, a quien mencionamos a propósito de una

¹²²⁴ SEBASTIÁN, S., "Iconografía de la vida mística teresiana. Homenaje en el IV centenario", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 10 (1982), p. 16.

¹²²⁵ *Id.*, pp. 15-68.

hagiografía teresiana y su relevancia en la beatificación de la M. Teresa, dio a la imprenta un tratado en latín sobre la formación de novicios: *Instructio novitiorum*.

Fray Juan de Jesús María, en el siglo Juan de San Pedro y Ustároz, se formó en la Universidad de Alcalá de Henares y entró en el noviciado del convento carmelitano de Pastrana en 1582, donde profesó en 1583¹²²⁶. Fue maestro de novicios en los conventos de Sant'Anna en Génova y Santa Maria della Scala en Roma, lo que seguramente le movió a la redacción de esta obra, que tuvo una gran fortuna: se publicaron 20 ediciones en el siglo XVII y durante cuatro siglos permaneció como pauta formativa para los jóvenes carmelitas de Italia, Francia, Flandes, Centro Europa, Polonia e India¹²²⁷.

Instructio novitiorum fue la fuente principal de *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*, a la que proporcionó estructura, motivación y objetivos, que señalamos a continuación. Consta de cuatro partes que corresponden a los cuatro puntos a los que según el autor puede reducirse la educación de los religiosos: mortificación de las pasiones, adquisición de las virtudes, práctica de la oración, ejercicios de la vida religiosa comunes y particulares¹²²⁸. Esta primera aproximación revela una gran similitud con la estructura de la obra que nos ocupa, en la que sin embargo, no hay ejercicios de la vida en comunidad sino un capítulo dedicado a la contemplación divina. En el prólogo, fray Juan de Jesús María indicó que “es necesario declarar la guerra a uno mismo, armarse para dominar las propias pasiones, adquirir las virtudes y purgar los sentidos de los fantasmas impuros de las criaturas”¹²²⁹, motivo por el que redactó la obra:

“Los religiosos jóvenes (...) deberán leer atentamente y observar estas instrucciones, en las que encontrarán un tratado completo de la disciplina monástica, subdividido en capítulos sobre las pasiones, las virtudes, los vicios, los dones y los frutos del Espíritu Santo, las bienaventuranzas, a oración, la devoción y todos aquellos ejercicios con que se adquiere la perfección de nuestro estado: de modo que los Novicios, solamente con este libro, aunque no tengan otros, puedan instruirse suficientemente en lo concerniente a todos sus deberes”¹²³⁰,

¹²²⁶ JUAN DE JESÚS MARÍA, *Instrucción de novicios*, Bruselas, Éditions Soumillon, 1996, p. XVII.

¹²²⁷ *Id.*, p. XV.

¹²²⁸ *Id.*, p. 11.

¹²²⁹ *Id.*, p. 7.

¹²³⁰ *Id.*, p. 9.

con el objetivo final de “conquistar la cima de la perfección cristiana que se les muestra en este libro”¹²³¹.

Las otras fuentes de *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*, se restringen a su última parte, dedicada a la contemplación divina. Como no podría ser de otro modo tratándose de un ámbito carmelitano, aunque su transcendencia es tan grande que no son privativas de éste, las otras fuentes son las obras de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz. De la mística abulense destacan el mencionado *Camino de perfección*, *Vida* y las *Moradas*. De San Juan de la Cruz, algunos de los pasajes más bellos de *Cántico espiritual*.

5.3. LOS GRABADOS



Fig. 492. Portada de *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*. *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*. 1686-1689.

Los grabados tienen unas dimensiones de 22,5 x 16 cm. Como hemos señalado, constan de lema, figura y epigrama, que consiste en tres sextinas en latín. Las imágenes tienen una factura ingenua, simplemente correcta para los propósitos formativos de la obra. Por lo que respecta a la representación de Santa Teresa, no posee ningún rasgo tomado su retrato. Esto no debe extrañar, pues hemos observado que la importancia de la *vera effigies* decae a mediados del siglo XVII, pero sobre todo porque en esta obra precisa, Teresa de Jesús no es la acostumbrada carmelita descalza del siglo XVI sino la personificación de las virtudes, de los diferentes tipos de oración, de los fenómenos de la contemplación divina a los que aspiraban los novicios de la Orden. Sólo observaremos claramente la figura de la carmelita abulense en la representación de aquellos conceptos en los que se utilicen tipos y temas del repertorio iconográfico teresiano y en la portada de la obra, en la que figura como protectora de la Orden (fig. 492).

Estructuramos el estudio de los grabados a partir de las cinco partes en que se divide la obra. Presentamos sólo las imágenes, pues los epigramas son menos útiles para nuestro

¹²³¹ *Id.*, p. 10.

propósito al ser abundantes en elementos retóricos pero con contenido menos trascendente. Sin embargo, acompañamos las imágenes por los textos de *Instructio novitiorum* y las citas de Teresa de Jesús y Juan de la Cruz a los que remiten, pues contribuyen a conocer el sentido de la obra.

5.3.1. *Cognitione*

La primera parte de *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa* consta de trece estampas. Se trata de una introducción acerca del hombre, en la que se muestran conceptos sobre su naturaleza: “son tan importantes que si no los conocen suficientemente no podrán tener jamás el conocimiento completo del hombre interior”¹²³².



Fig. 493. *La creación de Adán. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 494. *La creación de Eva. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 495. *El Pecado Original. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 496. *Cristo en la cruz. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

¹²³² *Id.*, p. 18.

Las cuatro primeras estampas -que representan *La creación de Adán*, *La creación de Eva*, *El Pecado Original* y *Cristo en la cruz* (figs. 493-496)- muestran la creación del hombre, su caída y la redención a través de la muerte de Cristo. Seguramente su inclusión se deba a que fray Juan de Jesús María había indicado que “los que desprecian el mundo tratan de ordenar sus pasiones del modo como estaban ordenadas en Adán antes de la caída, y muchos lo consiguen, siempre con ayuda de la gracia, que da fuerza a la debilidad de la naturaleza”¹²³³.

La quinta estampa se titula *Typus hominis interioris* (fig. 497). Muestra a un fraile de perfil, de medio cuerpo, rodeado de inscripciones que aluden a diferentes partes de su torso y su cabeza. Su sentido queda explicado en la descripción inferior: *Sicut per faciem Exterior homo cognoscitur, sic per voluntatem demonstratur interior.*



Fig. 497. *Typus hominis interioris*. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.

¹²³³ *Id.*, p. 24.

En la primera parte de *Instructio Novitiorum*, fray Juan describió en concepto de pasión como “un movimiento del apetito sensitivo provocado por la imaginación del bien o del mal”¹²³⁴. Reside en el “aparato sensitivo” que consta de dos partes, escritas en el pecho del fraile con sus respectivas pasiones: la parte concupiscible, con las pasiones del amor, el deseo o concupiscencia, la alegría o deleite, el odio, la fuga o aversión, la tristeza o dolor; la parte irascible con la esperanza, la audacia, la desesperación, el temor y la ira. Todas buscan tres clases de bienes: el honorífico, el útil y el deleitable. La parte concupiscible tiene que valorar estos bienes y sus males contrarios, la parte irascible la ayuda a conseguirlos superando las dificultades¹²³⁵. Definió todas las pasiones y cómo actúan y puso ejemplos sobre cómo vencerlas. Destacó además la enorme importancia de la razón: “si la razón sucumbe, los movimientos de las pasiones generan hábitos viciosos, mientras que si la razón está en su puesto de mando, producen hábitos virtuosos”¹²³⁶.

En la cabeza del fraile se indican “las fuerzas del hombre que sirven para la cognición”¹²³⁷: fuerza sensitiva, con los sentidos internos y externos, es decir, sentido común, fantasía, estimativa, y memoria. La segunda fuerza se llama racional o parte superior del hombre y la tercera fuerza es el mismo intelecto o inteligencia al que “corresponde la voluntad, por cuanto está movida directamente por Dios mediante una cierta inclinación al bien”¹²³⁸.

En relación con lo dicho, se muestran las alegorías del alma y espíritu (figs. 498 y 499), dos alegorías sobre el desorden de las potencias y las pasiones (figs. 501 y 502) y la voluntad y la razón que las deben regir (figs. 500 y 503). A ello se refirió Juan de Jesús María al afirmar que “las tentaciones pueden surgir (...) por medio de los sentidos exteriores. Apenas se sienta uno tentado (...) deber recurrir inmediatamente a la razón, especialmente la superior, y desde allí, como desde un trono real, gobernar todas sus potencias”¹²³⁹. A esto añadió: “mientras tengan conciencia de la tentación y perseveren en la voluntad de resistir, podrán estar convencidos de que, por la gracia de Dios, no caerán nunca de forma consciente en pecado mortal”¹²⁴⁰, reflejado en la siguiente estampa (fig. 504).

¹²³⁴ *Id.*, p. 16.

¹²³⁵ *Id.*, p. 17.

¹²³⁶ *Id.*, p. 53.

¹²³⁷ *Id.*, p. 18.

¹²³⁸ *Id.*, p. 57.

¹²³⁹ *Id.*, p. 59.

¹²⁴⁰ *Ibid.*

Esta primera parte termina con la lección que debían aprender los novicios después de este recorrido por la naturaleza del hombre: conocimiento de uno mismo (fig. 505).



Fig. 498. *Alma. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 499. *Espíritu. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 500. *Voluntad. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*



Fig. 501. *Potencias desordenadas. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 502. *Pasiones desordenadas. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 503. *Los sentidos y la razón. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*



Fig. 504. *Pecado mortal. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 505. *Conocimiento de uno mismo. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

5.3.2. Mortificationem

La segunda parte de *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa* está formada por 12 grabados. El primero de ellos, titulado *Praxis mortificationis*, relaciona las pasiones descritas anteriormente con la práctica de la mortificación y su escala ascendente, que porta a la unión con Dios (fig. 506). Se presenta como un edificio cuya base está en la frecuencia con que se reciben los sacramentos. Hay tres puertas -los votos, la regla y las Constituciones- y dos escalas, que corresponden a las pasiones concupiscibles y a las pasiones irascibles, cuya mortificación conduce a lo alto de la escalera. Allí se representa a la Trinidad mediante un triángulo equilátero que contiene un corazón las letras P. F. S. S. (*Pater, Filius, Spiritu Sanctus*). A ese corazón se une otro: el que ha superado la escala de las mortificaciones.

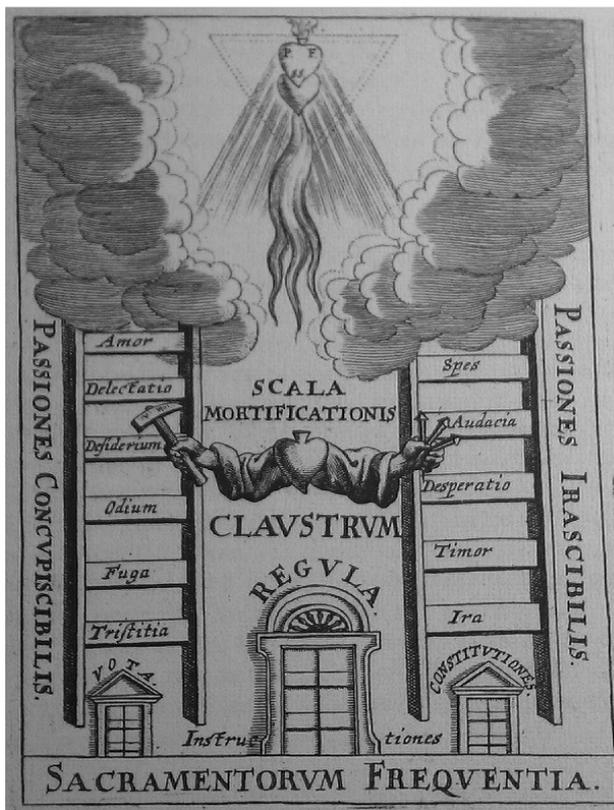


Fig. 506. *Praxis mortificationis. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Tras dos alegorías generales de la mortificación interior y la mortificación exterior (figs. 507 y 508), siete grabados refieren la mortificación de las fuerzas y los ámbitos que rigen, que se explicaban en la representación del *Typus hominis interioris* (figs. 509-515). Se trata, en definitiva, de una exposición de la vía purgativa, por la que el

religioso debía desprenderse de los apegos sensitivos y las pasiones mediante la penitencia. Como había señalado fray Juan de Jesús María, “un espíritu habituado al amor propio no se deja atraer con demasiada facilidad por la desnudez de Jesucristo crucificado”¹²⁴¹.

Esta parte termina haciendo alusión a los frutos que se logran de la mortificación y a la necesidad de perseverar en ella (figs. 516 y 517)



Fig. 507. *Mortificación interior. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 508. *Mortificación exterior. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*



Fig. 509. *Mortificación de la propia voluntad. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 510. *Mortificación del intelecto. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 511. *Mortificación del propio juicio. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

¹²⁴¹ *Id.*, p. 26.



Fig. 512. *Mortificación de la memoria. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 513. *Mortificación de los sentidos. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 514. *Mortificación del amor propio. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*



Fig. 515. *Odio a uno mismo. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 516. *El fruto de la mortificación. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 517. *Perseverancia en la mortificación. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

5.3.3. *Virtutum acquisitione*

La tercera parte de *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa* consta de 38 estampas. Es la más amplia de todas y se puede dividir en dos grupos claramente diferenciados tanto en esta obra como en *Instructio novitiorum*: las virtudes y las bienaventuranzas.

Comienza con un grabado dedicado a la *Praxis virtutum* (fig. 518). Tiene una estructura igual al grabado que representa la *Praxis mortificationis*, pero con diferencias sustanciales: añade peldaños a las escaleras, alternando las pasiones con las virtudes que las apagan; en la parte central hay una nueva escalera, en la que se lee *scala*

perfectionis, que conduce directamente y con mayor seguridad a la unión con Dios. Como recordó fray Juan al final del capítulo, “los Novicios deben meditar seriamente todas estas enseñanzas y tratar, con la ayuda del Maestro, de ponerlas en práctica, a fin de poder alcanzar pronto la cima de la perfección”¹²⁴².

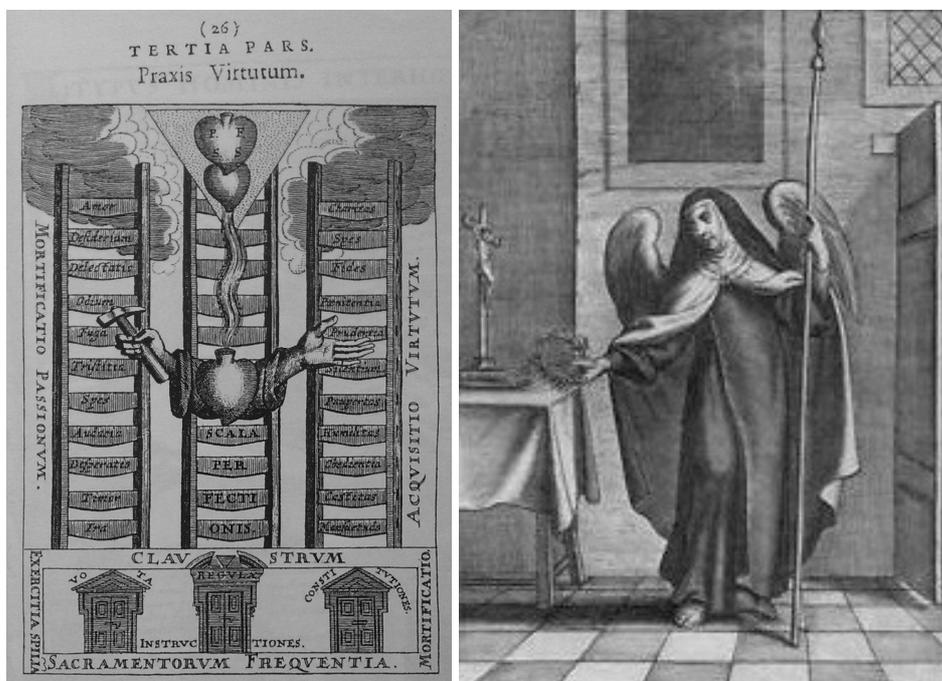


Fig. 518. *Praxis virtutum. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 519. *La virtud. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

En *Instructio novitiorum*, fray Juan aportó una definición de cada una de las virtudes de acuerdo a los objetivos -que recuperamos en estas páginas- una serie de consejos para combatir los vicios y las pasiones contrarias y, por último, sugirió los actos para adquirir y acrecentar esa virtud¹²⁴³. En primer lugar expuso las tres virtudes teologales (figs. 520-522), que “superan en excelencia a las virtudes morales”¹²⁴⁴, como se haría después en *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*.

“La fe es la garantía de lo que se espera, la prueba de las realidades que no se ven”¹²⁴⁵. “La esperanza teologal se dirige a un bien infinito, que por eso mismo es difícil de alcanzar”¹²⁴⁶. “La caridad (...) es la virtud por la que la voluntad se une a Dios, atraída

¹²⁴² *Id.*, p. 287.

¹²⁴³ *Id.*, p. 67.

¹²⁴⁴ *Id.*, p. 70.

¹²⁴⁵ Cita Hebreos XI, 1. *Biblia...*, p. 1723. JUAN DE JESÚS MARÍA, *Instrucción...*, p. 69.

¹²⁴⁶ *Id.*, p. 81.

por su infinita bondad”¹²⁴⁷, es “verdadera amistad con Dios”¹²⁴⁸ y “puro movimiento del corazón”¹²⁴⁹.



Fig. 520. *La Caridad. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 521. *La Esperanza. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 522. *La Fe. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

A continuación, se exponen las virtudes morales. Sobre ellas, fray Juan de Jesús María había escrito:

“se llaman morales porque están ordenadas a regular las costumbres. Regulan y perfeccionan al hombre en su totalidad: en su intelecto mediante la prudencia y las virtudes que la acompañan; en su voluntad con la justicia y las virtudes dependientes; en el apetito concupiscible con la templanza y las virtudes que la rodean; en el apetito irascible con la fortaleza y las virtudes anejas: cuatro virtudes principales que regulan todas las acciones del hombre”¹²⁵⁰.

Aunque las cuatro virtudes cardinales están rodeadas por otras virtudes, eligió de cada grupo las más conformes a la vida religiosa: del grupo de la prudencia (fig. 524), diligencia o vigilancia; del grupo de la justicia (fig. 531), penitencia (fig. 523), religión, oración, devoción, obediencia (fig. 528) y gratitud (fig. 532); del grupo de la templanza, humildad (fig. 527), castidad (fig. 529), dulzura (fig. 530), abstinencia (fig. 533), modestia (fig. 539), silencio (fig. 525), vergüenza y honestidad (fig. 540), del grupo de la fortaleza (fig. 533), paciencia (fig. 537), magnanimidad (fig. 536) y perseverancia

¹²⁴⁷ *Id.*, p. 93.

¹²⁴⁸ *Ibid.*

¹²⁴⁹ *Ibid.*

¹²⁵⁰ *Id.*, p. 105.

(fig. 556)¹²⁵¹. Como observamos, prácticamente todas se representan en *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*. Las reproducimos y, junto a ellas, la definición que se propone en *Instructio novitiorum*, con el fin de comprender mejor su significado en su contexto.



Fig. 523. *La Penitencia. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*. 1686-1689.

“La penitencia es la virtud por la cual, movidos por el amor de Dios, se aborrecen los propios pecados, con el sincero propósito de no volver a cometerlos y de satisfacer a Dios en la medida de lo posible”¹²⁵².

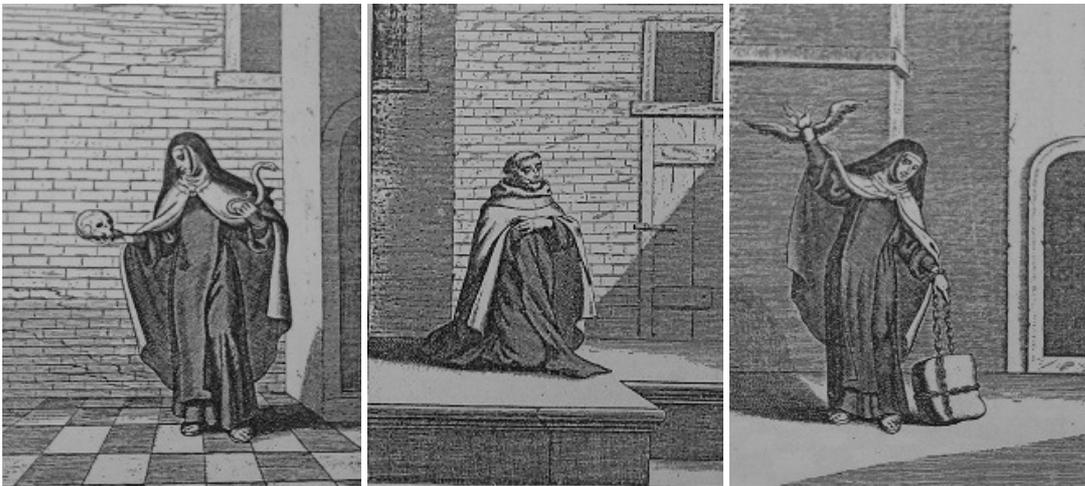


Fig. 524. *La Prudencia. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*. 1686-1689.

Fig. 525. *El Silencio. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*. 1686-1689.

Fig. 526. *La Pobreza. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*. 1686-1689.

“La prudencia, consistente en actuar según el recto juicio, prescribe a las demás virtudes los medios adecuados para alcanzar su fin particular”¹²⁵³. “El silencio es un medio que

¹²⁵¹ *Id.*, p. 108.

¹²⁵² *Id.*, p. 141.

los eleva a la verdadera santidad”¹²⁵⁴. “La pobreza (...) consiste en la renuncia voluntaria a los bienes terrenos con miras al reino celestial”¹²⁵⁵.

“La humildad es la virtud que refrena el espíritu a fin de que no se eleve más de lo que le corresponde: virtud nobilísima que forma parte de la templanza”¹²⁵⁶. “Obediencia, por lo que respecta a nuestro estado, es la virtud por la que nos sometemos al Superior como a un representante de Dios”¹²⁵⁷. “La castidad, como la entendemos ahora, es la virtud que reprime la concupiscencia de la carne y rechaza los placeres ilícitos (...) es de una dignidad toda celestial, adornada de una belleza especial”¹²⁵⁸.

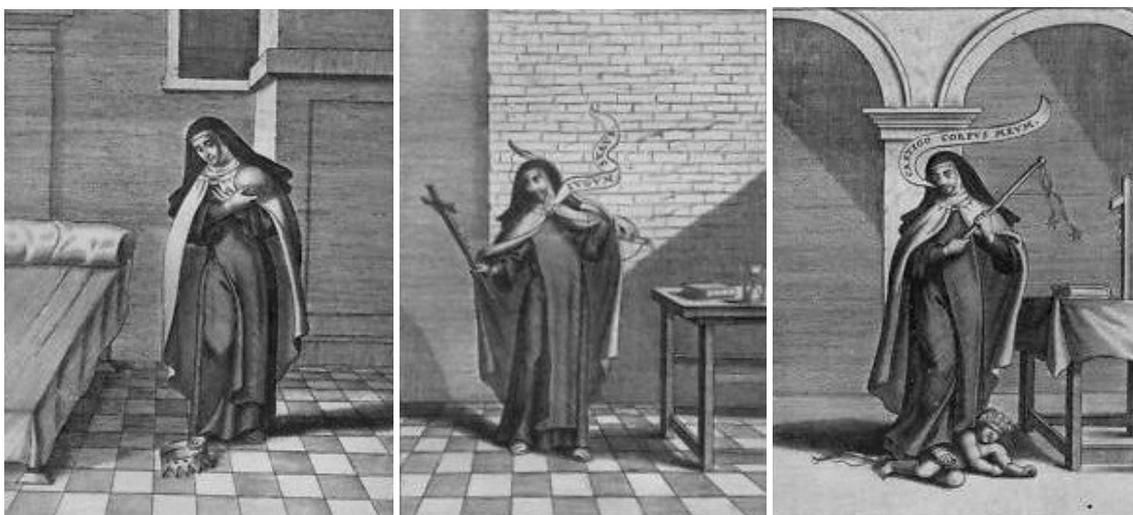


Fig. 527. *La Humildad. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 528. *La Obediencia. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 529. *La Castidad. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Dulzura es una “virtud digna de los mayores elogios puesto que modera la ira y apaga poco a poco el ardor de esta feroz pasión”¹²⁵⁹. “El reconocimiento (que se llama también gratitud y forma parte de la justicia) es la virtud que induce al beneficiado a amar al bienhechor, a darle gracias por el beneficio recibido y a hacer lo posible para corresponderle”¹²⁶⁰.

¹²⁵³ *Id.*, p. 108.

¹²⁵⁴ *Id.*, p. 215.

¹²⁵⁵ *Id.*, p. 132.

¹²⁵⁶ *Id.*, p. 161.

¹²⁵⁷ *Id.*, p. 109.

¹²⁵⁸ *Id.*, p. 121.

¹²⁵⁹ *Id.*, p. 173.

¹²⁶⁰ *Id.*, p. 227.

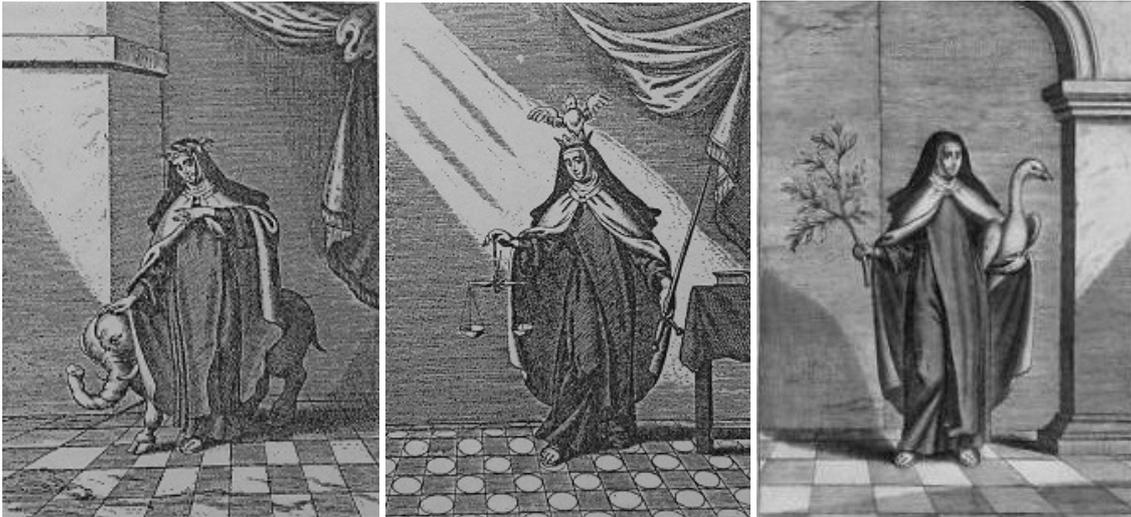


Fig. 530. *La Dulzura. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 531. *La Justicia. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 532. *La Gritud. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.



Fig. 533. *La Fortaleza. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 534. *La Renuncia o Abstinencia. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 535. *La Sobriedad. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

“La abstinencia y la sobriedad son dos virtudes que regulan el comer y el beber respectivamente (...) La excelencia de estas dos virtudes, que de modo especial se dedican a los jóvenes, parece evidente por el hecho de que por ellas se asegura la superioridad del espíritu, a la manera de los ángeles”¹²⁶¹.

¹²⁶¹ *Id.*, p. 153-154.



Fig. 536. *La Magnanimidad. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 537. *La Paciencia. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 538. *La Templanza. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

“La magnanimidad es la virtud que lleva al alma a cosas grandes, mientras la fortaleza, que es su compañera, la lleva a cosas ilustres”¹²⁶². “La paciencia es, pues, la virtud que defiende la razón contra la pasión de la tristeza”¹²⁶³.

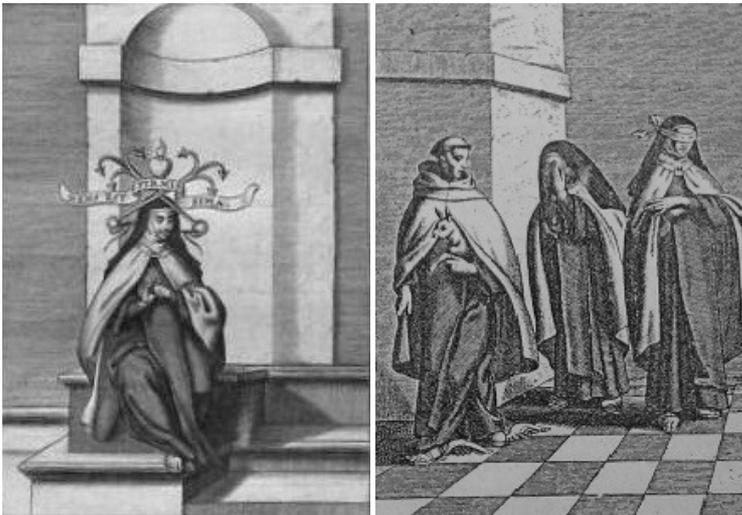


Fig. 539. *La Modestia. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 540. *Temor, vergüenza y honestidad. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

“La modestia está ordenada a regular los movimientos exteriores del hombre y parece derivar de las virtudes estudiadas anteriormente, sobre todo de la castidad, de la humildad, de la dulzura y de la paciencia. Este conjunto de sentimientos interiores produce la armonía de todo el exterior, como un fruto muy hermoso a la vista”¹²⁶⁴.

¹²⁶² *Id.*, p. 237.

¹²⁶³ *Id.*, p. 185.

¹²⁶⁴ *Id.*, p. 197.

Para concluir la exposición de las virtudes, Fray Juan de Jesús María indica la necesidad de

“atender con empeño al propósito particular del que se sienta más necesitado, sin dejar por esto los demás, para los que deberá aprovechar las diferentes ocasiones diarias que no faltan en nuestra Orden, como la práctica de la virtud que suele señalarse para cada semana, mes y año”¹²⁶⁵.

Explica esto en la cuarta parte del libro: “el sábado, cada uno elija una virtud para ejercitarse en ella, la que más necesite”, “al principio de cada mes, los Novicios se desafiarán unos a otros a practicar la virtud que el Maestro juzgue más oportuna para el mayor bien del Noviciado”¹²⁶⁶.

El siguiente grabado presenta los *Dones y frutos del Espíritu Santo* (fig. 541), explicados de esta manera:

“Los dones son hábitos que proporcionan al hombre la perfección necesaria para seguir la inspiración y los movimientos del Espíritu Santo, a diferencia de las virtudes, que dan la hombre la perfección requerida para seguir los impulsos y las órdenes de la razón”¹²⁶⁷.

“De los hábitos de las virtudes y de los dones, las almas que se consagran a las cosas divinas sacan la fuerza de muchos actos dulcísimos que se llaman frutos, por analogía con los frutos naturales que contienen toda la dulzura de la planta. Estos frutos son doce: caridad, gozo, paz, paciencia bondad, generosidad, benignidad, mansedumbre, fe, modestia, continencia y castidad”¹²⁶⁸.

No de manera casual, para ilustrar estos conceptos se elige el tipo más difundido de la iconografía teresiana: *Santa Teresa escritora inspirada por el Espíritu Santo*. Es interesante porque prueba el significado que se daba a este tipo también en las últimas décadas del siglo XVII y tiende un vínculo conceptual a aquel grabado de Anton Wierix que proponía por primera vez la presencia de los dones del Espíritu Santo en los escritos de la carmelita (fig. 542).

¹²⁶⁵ *Id.*, p. 281.

¹²⁶⁶ *Id.*, p. 337.

¹²⁶⁷ *Id.*, p. 289. Cita a Santo Tomás, *Summa Theol.* I-II, 68, 69.

¹²⁶⁸ JUAN DE JESÚS MARÍA, *Instrucción...*, p. 295.



Fig. 541. *Dones y frutos del Espíritu Santo. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 542. *Teresa recibe una cruz de Cristo.* Anton Wierix. Ca. 1622. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).

A continuación, tanto en *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa* como en el tratado de fray Juan, se exponen las Bienaventuranzas, ya que “además del deleite, confieren una perfección más elevada y, por ello, más cercana al estado de la patria celestial. Por consiguiente se le atribuyen más a los dones del Espíritu Santo que a las virtudes”¹²⁶⁹. Son ocho: pobreza de espíritu (fig. 544), mansedumbre (fig. 545), don de lágrimas (fig. 546), hambre de justicia (fig. 547), misericordia (fig. 548), pureza de corazón (fig. 549), paz (fig. 550) y paciencia en las persecuciones (fig. 551)¹²⁷⁰.



Fig. 543. *Bondad. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 544. *Pobreza de Espíritu. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 545. *Mansedumbre. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

¹²⁶⁹ *Id.*, p. 296.

¹²⁷⁰ *Mateo* 5, 3-11. *Biblia...*, p. 1393.



Fig. 546. Don de lágrimas. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.



Fig. 547. Hambre y sed de justicia. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.



Fig. 548. Misericordia. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.



Fig. 549. Pureza de corazón. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.



Fig. 550. Paz. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.



Fig. 551. Persecución. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.



Fig. 552. Presencia de Dios. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.



Fig. 553. Amor de Dios. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.



Fig. 554. Intención pura. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.

No es menos importante la perseverancia en la práctica de las virtudes: “importa poco comenzar valerosamente y practicar durante mucho tiempo y con suma diligencia la virtud si no se sigue haciendo lo mismo hasta la muerte (...) La perseverancia es la virtud por la que se decide persistir en el bien hasta el final”¹²⁷¹.



Fig. 555. *Dirección de la intención. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 556. *Perseverancia en las virtudes. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

5.3.4. *Mentalem orationem*

La cuarta parte de *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa* consta de 15 grabados dedicados a la práctica de la oración:

“la religión es una virtud que reside en la voluntad y hace rendir a Dios el culto y el honor debidos. La oración, acto de esta virtud, es, además, una elevación de la mente a Dios. En ella la voluntad mueve el intelecto y lo lleva a honrar a Dios (...) Sta. Teresa de Ávila, tan experta en el arte de la oración, hace de todo para exhortar a mantenerse firmes en la resolución de practicarla, siendo imposible, según ella, dedicarse a este santo ejercicio y no hacer rápidos progresos en el camino de la perfección”¹²⁷².

Abre el apartado un grabado titulado *Typus Passionum Animae* (fig. 557), que relaciona los contenidos presentados en la obra hasta este punto. En la parte inferior del grabado, se abren cinco puertas, que corresponden a los cinco sentidos. Son las puertas que abren el camino a las pasiones. Sobre las puertas están las clases de bienes que buscan las pasiones: el honorífico, el útil y el deleitable. Justo encima está las propias pasiones,

¹²⁷¹ JUAN DE JESÚS MARÍA, *Instrucción...*, p. 255.

¹²⁷² *Id.*, pp. 301-302.

que penden de un corazón alado y con dos brazos. En el centro del corazón hay un triángulo en el que destaca la palabra *gratia*, que está acompañada por “las fuerzas del hombre que sirven para la cognición”¹²⁷³. Junto a ellas pero fuera del triángulo están las virtudes que se explicaron el apartado anterior y diferentes pasos de la oración, que se explican en esta cuarta parte de *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*. Por último, sobre el corazón se encuentra el triángulo trinitario.

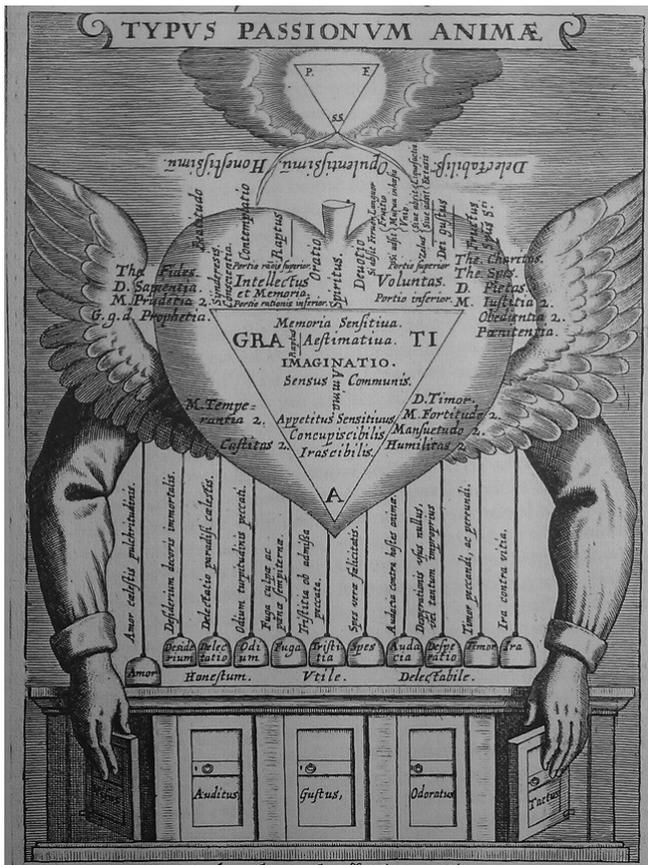


Fig. 557. *Typus passionum animae. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*. 1686-1689.

Este apartado comienza con la alegoría del concepto de *oración mental* (fig. 558), definido por Teresa de Jesús con estas palabras:

“pensar y entender qué hablamos y con quién hablamos y quién somos los que osamos hablar con tan gran Señor. Pensar esto y otras cosas semejantes de lo poco que le hemos servido y lo mucho que estamos obligados a servir es oración mental. No penséis es otra algarabía, ni os espante el nombre. Rezar el Paternóster y Avemaría o lo que quisieréis, es oración vocal”¹²⁷⁴.

¹²⁷³ *Id.*, p. 18.

¹²⁷⁴ *Camino de perfección* (código de Valladolid), 25, 3. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 339.



Fig. 558. *Oración mental. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fray Juan de Jesús María señala que “la oración se compone de varia partes, a saber: preparación, lectura, meditación, acción de gracias, ofrecimiento, petición”¹²⁷⁵. Estos son precisamente los conceptos que expresan los siguientes grabados.

“Hay dos clases de preparación (fig. 561): la remota y la próxima. La remota consiste en evitar las distracciones y las preocupaciones superfluas (fig. 559). La próxima, en la consideración de la divina Majestad (...) pues el corazón no puede dejar de conmoverse al verse admitido a un coloquio con la Majestad de Dios (fig. 560)”¹²⁷⁶. La precisión de la estampa es tal con respecto al texto de *Instrucción de novicios*, que incluso las nubes se abren sobre la carmelita formando un corazón.

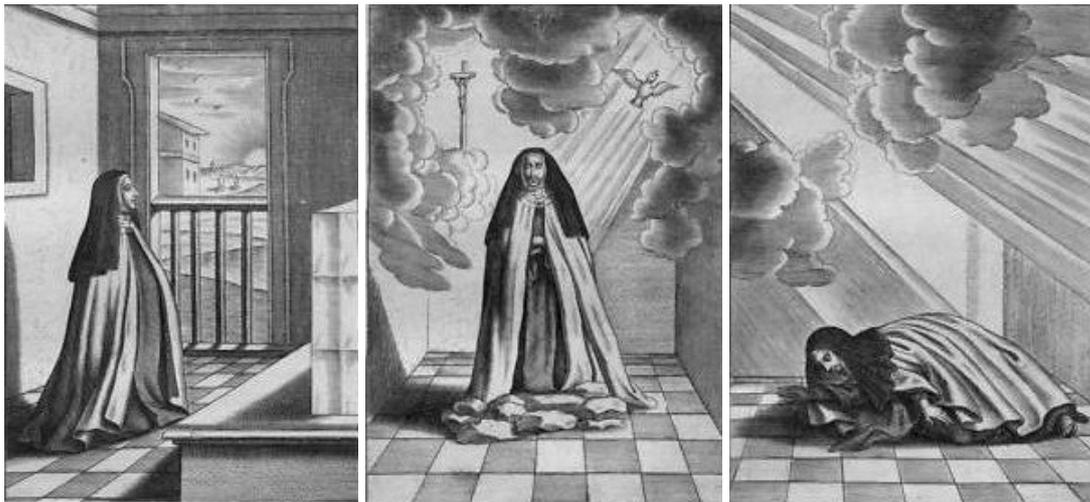


Fig. 559. *Distracción en la oración. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 560. *Presencia de Dios en la oración. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 561. *Preparación. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

El siguiente paso es la lectura, cuyo objetivo es “mover el corazón”¹²⁷⁷. Para conseguirlo “debe hacerse con calma y debe ir acompañada de una reflexión profunda,

¹²⁷⁵ JUAN DE JESÚS MARÍA, *Instrucción...*, p. 308.

¹²⁷⁶ *Ibid.*

¹²⁷⁷ *Id.*, p. 309.

con objeto, no ya de instruirse sino de estimularse a un amor de Dios más vivo”¹²⁷⁸ (fig. 562).

La meditación (fig. 563) se practica asimilando la lectura elegida y profundizando en ella: “es el discurso que el intelecto le dirige a la voluntad con el fin de exhortarla al bien y alejarla del mal”¹²⁷⁹. Fray Juan de Jesús María proponía:

“se puede hacer sobre hechos accesibles a los sentidos, tales que puedan ser representados bajo forma de imágenes corpóreas, como las diversas fases de la Pasión de Cristo, o bien sobre cosas puramente intelectuales, como la bondad y la belleza divinas, en las que cabe recurrir también a representaciones corpóreas pero se puede prescindir de ellas”¹²⁸⁰.



Fig. 562. *Lectura. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 563. *Meditación. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 564. *Meditación sobre la Pasión de Cristo. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Los grabados aportaron diferentes motivos sobre los que meditar -la mencionada Pasión y muerte de Cristo, la muerte, el Juicio Final, infierno y gloria (figs. 564-568)- a través de representaciones convencionales. En este grado de oración, fray Juan recomendaba moderar el trabajo de la voluntad, saborear en paz el sentimiento divino: “cuando la voluntad comienza a inflamarse, se debe detener el razonamiento para intensificar los afectos”¹²⁸¹ (fig. 569).

¹²⁷⁸ *Ibid.*

¹²⁷⁹ *Id.*, p. 310.

¹²⁸⁰ *Ibid.*

¹²⁸¹ *Id.*, p. 312.



Fig. 565. *Meditación sobre la muerte. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.



Fig. 566. *Meditación sobre el Juicio Final. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.



Fig. 567. *Meditación sobre el infierno. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.



Fig. 568. *Meditación sobre la gloria. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.



Fig. 569. *Voluntas encendida. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Las tres últimas partes de la oración mental corresponden a la acción de gracias, el ofrecimiento y la petición (figs. 570-572).

“Después de haber meditado y haber conocido la grandeza de los beneficios de Dios, en los que se puede profundizar más precisamente con la meditación, se pasa a la acción de gracias. Si, por ejemplo, se medita la crucifixión de Nuestro Señor por la que hemos sido redimidos, se concibe un vivo sentimiento de gratitud”¹²⁸².

El objetivo del ofrecimiento es “corresponder a la bondad de Dios”: “se puede y se debe renovar ese ofrecimiento incluso como sacrificio de expiación por los propios pecados,

¹²⁸² *Id.*, p. 315.

como sacrificio pacífico para obtener las gracias necesarias para el resto de la vida, y finalmente como holocausto para obtener la unión íntima con Dios”¹²⁸³.

Por último, el novicio

“podrá pedir instantemente el perdón de sus pecados, las gracias que necesita para llegar a la visión y al goce de Dios que tanto desea, la contrición sincera de los pecados cometidos, la humildad, las virtudes teologales, sobre todo el amor a la bondad divina, y finalmente la virtud que más le falte”¹²⁸⁴.



Fig. 570. *Acción de gracias. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 571. *Ofrecimiento. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 572. *Petición. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

5.3.5. *Divinam contemplationem*

La quinta y última parte de *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis*, compuesta por 22 grabados, presenta la *Contemplación Divina*, que no había sido tratada por fray Juan de Jesús María en *Instrucción de novicios*. Los conceptos que se expresan a través de alegorías provienen de los escritos de los dos grandes místicos carmelitas: Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. En concreto, pertenecen a *Camino de perfección*, *Vida y Moradas del Castillo Interior* en el caso de Teresa de Ávila, y *Cántico espiritual* y *Subida al Monte Carmelo*, en el caso de Juan de la Cruz.

¹²⁸³ *Ibid.*

¹²⁸⁴ *Id.*, p. 316.

Es en este apartado, y no de modo casual, donde un mayor número de alegorías toma la forma de un fraile carmelita descalzo, casi siempre ligado a ideas vertidas por San Juan de la Cruz.

Los primeros grabados hacen referencia a los diferentes modos de oración: oración sobrenatural, oración de recogimiento, oración de quietud y oración de unión (figs. 573-577).

Santa Teresa había explicado el significado de la oración de recogimiento: “llámase recogimiento, porque recoge el alma todas las potencias y se entra dentro de sí con su Dios, y viene con más brevedad a enseñarla su divino Maestro y a darla oración de quietud, que de ninguna otra manera”¹²⁸⁵. Santa Teresa menciona también la oración de recogimiento en las Cuartas Moradas, a la vez que la sobrenatural: “no es estar en oscuro ni cerrar los ojos, ni consiste en cosa exterior (...) porque estos sentidos y cosas exteriores parece que van perdiendo de su derecho porque el alma vaya cobrando el suyo, que tenía perdido”¹²⁸⁶.

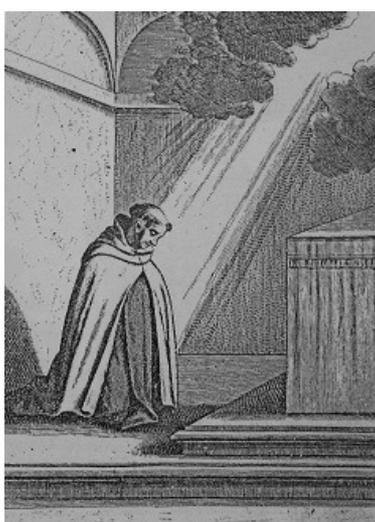


Fig. 573. *Oración sobrenatural. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 574. *Oración de recogimiento. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

La contemplación era un estadio más avanzado que el anterior:

“[el alma] entiende que sin ruido de palabras le está enseñando este Maestro divino, suspendiendo las potencias, porque entonces antes dañarían que aprovecharían si obrasen. Gozan sin entender cómo gozan. Está el alma abrasándose en amor y no entiende cómo ama. Conoce que goza de lo que ama y no sabe cómo lo goza. Bien entiende que no es gozo que alcanza el entendimiento a desearle. Abrázale la voluntad

¹²⁸⁵ *Camino de perfección* (códice de Valladolid) 28, 4. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 351.

¹²⁸⁶ *Moradas* 4^a, 3, 1. *Id.*, p. 502.

sin entender cómo. Mas en pudiendo entender algo, ve que no es éste bien que se puede merecer con todos los trabajos que se pasasen juntos por ganarle en la tierra. Es don del Señor de ella y del cielo, que en fin da como quien es. Esta, hijas, es contemplación perfecta”¹²⁸⁷.

Se llegaba a la contemplación a través de la oración de quietud, también llamada “de pura contemplación”¹²⁸⁸:

“es un ponerse el alma en paz, o ponerla el Señor con su presencia, por mejor decir, como hizo al justo Simeón, porque todas las potencias se sosiegan. Entiende el alma, por una manera muy fuera de entender con los sentidos exteriores, que está ya junto a su Dios, que con poquito más llegará a estar hecha una misma cosa con Él por unión”¹²⁸⁹.

En el grabado que corresponde a ella (fig. 576) aparece representada Teresa recostada sobre el regazo de Cristo, haciendo alusión a la cercanía de Dios y al sosiego de las potencias.



Fig. 575. *Contemplación. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 576. *Oración de quietud. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 577. *Oración de unión. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

La oración de unión era el último estadio de la oración y suponía la misma unión con Dios: “una muerte sabrosa, un arrancamiento del alma de todas las operaciones que puede tener estando en el cuerpo; deleitosa, porque aunque de verdad parece se aparta el

¹²⁸⁷ *Camino de perfección* (códice de Valladolid), 25, 2. *Id.*, 339.

¹²⁸⁸ *Camino de perfección* (códice de Valladolid), 30, 7. *Id.*, 359.

¹²⁸⁹ *Camino de perfección* (códice de Valladolid), 31, 2. *Id.*, 363.

alma de él para mejor estar en Dios”¹²⁹⁰. El anónimo grabador de la serie utilizó para representarlo la unión de dos corazones.

A continuación *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis* representa varias gracias concedidas en este estado del alma. En las dos primeras -*Rapto* y *Vuelo del espíritu*- se representa a Fray Juan de la Cruz (figs. 578 y 579), que había descrito estos fenómenos:

“aunque padece el natural, el espíritu vuela al recogimiento sobrenatural a gozar del espíritu del Amado, que es lo que ella deseaba y pedía (...) En estos raptos y vuelos se queda el cuerpo sin sentido y, aunque le hagan cosas de grandísimo dolor, no siente; porque no es como otros traspasos y desmayos naturales, que con el dolor vuelven en sí”¹²⁹¹.

Teresa de Jesús refería a propósito de la *Embriaguez del alma* (fig. 580):

“dichosa embriaguez, que hace suplir al Esposo lo que el alma no puede, que es dar orden tan maravillosa, que estando todas las potencias muertas o dormidas, quede el amor vivo; y que sin entender cómo obra, ordene el Señor que obre tan maravillosamente, que esté hecho una cosa con el mismo Señor del amor”¹²⁹².



Fig. 578. *Rapto*. *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*. 1686-1689.

Fig. 579. *Vuelo del Espíritu*. *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*. 1686-1689.

Fig. 580. *Embriaguez del alma*. *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*. 1686-1689.

¹²⁹⁰ *Moradas* 5^a 1, 4. *Id.*, p. 509.

¹²⁹¹ *Cántico Espiritual* XIII, 5-6. JUAN DE LA CRUZ, *Cántico Espiritual*, Madrid, 2011, p. 69.

¹²⁹² *Meditaciones sobre los Cantares* 6, 4. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 457.

Sobre el ímpetu espiritual (fig. 581) escribía la carmelita abulense: “acá, las más veces, ningún remedio hay, sino que muchas, sin prevenir el pensamiento ni ayuda ninguna, viene un ímpetu tan acelerado y fuerte, que veis y sentís levantarse esta nube o esta águila caudalosa y cogeros con sus alas”¹²⁹³. El perfume celestial (fig. 583) se representó a través de una lluvia de flores sobre San Juan -“por el ámbar entiende aquí el divino Espíritu del Esposo que mora en el alma, y perfumar este divino ámbar en las flores y rosales es derramarse y comunicarse suavísimamente en las potencias y virtudes del alma, dando en ella al alma perfume de divina suavidad”¹²⁹⁴- y la música celestial (fig. 584) con un ángel tocando un violín ante Santa Teresa:

“le parece una armonía de música subidísima, que sobrepuja todos los saraos y melodías del mundo. Y llama a esta música callada porque, como habemos dicho, es inteligencia sosegada y quieta, sin ruido de voces; y así, se goza en ella la suavidad de la música y la quietud del silencio. Y así, dice que su amado es esta música callada, porque en él se conoce y gusta esta armonía de música espiritual. Y no sólo eso, sino que también es la soledad sonora”¹²⁹⁵.



Fig. 581. *Ímpetu espiritual. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 582. *Penetración divina. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

Fig. 583. *Perfume celestial. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa. 1686-1689.*

La Herida divina es representada, no podría ser de otra manera, a partir del tema de la *Transverberación*, con una representación que no ofrece novedades iconográficas (fig. 585). A esta herida se refiere en las *Sextas Moradas*, en las que “el alma ya queda

¹²⁹³ *Vida* 20, 3. *Id.*, p. 109.

¹²⁹⁴ *Cántico Espiritual* XVIII, 6. JUAN DE LA CRUZ, *Cántico*..., p. 101.

¹²⁹⁵ *Cántico Espiritual* XIV, 25. *Id.*, p. 80.

herida del amor del Esposo y procura más lugar para estar sola y quitar todo lo que puede, conforme a su estado, que la puede estorbar de esta soledad”¹²⁹⁶.

A los raptos, ímpetus y vuelos del espíritu seguía un estado de debilidad: “en estos arrobamientos parece no anima el alma en el cuerpo, y así se siente muy sentido faltar de él el calor natural; vase enfriando, aunque con grandísima suavidad”¹²⁹⁷ (fig. 586).



Fig. 584. *Sinfonía celestial. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 585. *Herida divina. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 586. *Debilidad. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.



Fig. 587. *Tribulaciones. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 588. *Visiones. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Fig. 589. *Conversaciones con Dios. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

Para llegar al estado de unión con Dios, era necesario superar las tribulaciones y tentaciones (fig. 587 y 590) que se le presentaban al alma, que a través de ellas se perfeccionaba:

¹²⁹⁶ *Moradas* 6^a, 1,1. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 567.

¹²⁹⁷ *Vida* 20, 3. *Id.*, p. 109.

“desde que tuvo cosas sobrenaturales siempre se inclinaba su espíritu a buscar lo más perfecto, y casi ordinario tenía gran deseo de padecer; y en las tribulaciones que ha tenido, que son muchas, se hallaba consolada y con amor particular a quien la perseguía”¹²⁹⁸.

Los *Desposorios espirituales* o *místicos* (figs. 591 y 592) fueron representados a través de dos imágenes: dos manos estrechadas en el cielo y Santa Teresa recibiendo un anillo. Llama la atención que no se eligiese la iconografía habitual de este tema, en la que se representaba a la carmelita recibiendo un clavo de Cristo. El motivo sería que la *Merced del clavo* fue una gracia concedida a Santa Teresa, mientras aquí se muestra un concepto general, del que por otra parte escribió ella misma:

“ya tendréis oído muchas veces que se desposa Dios con las almas espiritualmente. ¡Bendita sea su misericordia que tanto se quiere humillar! (...) Porque todo es amor con amor, y sus operaciones son limpiísimas y tan delicadísimas y suaves, que no hay cómo se decir”¹²⁹⁹.

Las dos últimas estampas de *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa* (figs. 593 y 594) tienen como protagonista a San Juan de la Cruz y muestran la entrada a la niebla divina

“eso es lo que quiso decir san Pablo en la autoridad que arriba dijimos (Heb. 11, 6), diciendo: El que se ha de juntar con Dios, conviéndole crea, esto es: que vaya por fe caminando a él, lo cual ha de ser el entendimiento ciego y a oscuras en fe sólo, porque debajo de esta niebla se junta con Dios el entendimiento, y debajo de ella está Dios escondido”¹³⁰⁰.

y al carmelita en lo alto del Monte de Dios, que es el fin último de este libro y de la vida interior, el estado más alto de perfección, la unión del alma con Dios.

¹²⁹⁸ *Cuentas de Conciencia* 4. *Id.*, p. 595.

¹²⁹⁹ *Moradas* 5^a, 4, 3. *Id.*, p. 520.

¹³⁰⁰ *Subida al Monte Carmelo* Libro II, 9, 1. JUAN DE LA CRUZ, *Subida al Monte Carmelo*, s. l., Ediciones Monte Carmelo, s. a., p. 71.



Fig. 590. *Tentaciones. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.



Fig. 591. *Desposorio espiritual. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.



Fig. 592. *Matrimonio espiritual. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.



Fig. 593. *Entrada en la niebla divina. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.



Fig. 594. *Monte de Dios. Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa.* 1686-1689.

6. CONCLUSIONES

La impresión simultánea en Roma y Lyon de dos libros con un gran número de ilustraciones sobre Santa Teresa de Jesús revela un renovado interés por su iconografía en las últimas décadas del siglo XVII. Quizás este interés surgiese al hilo de la canonización en 1669 de la María Magdalena de Pazzi -carmelita y mística, al igual que Teresa de Ávila- y Pedro de Alcántara, que no sólo tuvo trato personal y espiritual con Teresa sino que contribuyó a la vuelta a la observancia de la Orden del Carmelo. La canonización propiciaría la revisión de la iconografía teresiana en la búsqueda de modelos para representar a la nueva santa florentina y al asociar frecuentemente al franciscano con Teresa de Jesús. Precisamente la iconografía que comparten Pedro de Alcántara y Teresa de Ávila fue una de las novedades de mayor fortuna en la pintura

madrileña de este periodo, que dejó obras tan sobresalientes como el lienzo de Juan Martín Cabezalero del Museo Lázaro Galdiano.

Volviendo a las series de grabados de 1670, para la edición de la romana *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù*, se utilizaron las planchas de 1655 y se abrieron 36 nuevas, lo que indica la voluntad de ampliar el número de aspectos de la vida teresiana que se debía dar a conocer y explicar. Entre ellos destacaría la formación espiritual de Teresa desde su infancia y en los primeros años de su vida religiosa, con cuestiones tan relevantes como sus lecturas y el arrepentimiento que llevaron a su definitiva conversión. En estos grabados, en algún estado previo a su estampación para ser para ser precisos, se basó Claudine Brunand para *La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Iésus*. Aunque no hizo ninguna aportación iconográfica desde el punto de vista de la forma, proporcionó un significado claro y profundamente justificado a las imágenes a través de los textos que las acompañaban, redactados por un carmelita. No se trata de una cuestión anecdótica porque estos textos indican lo que se debía entender al observar cada uno de los temas, aspecto muy interesante para el iconógrafo, y cuál era la finalidad de su representación en el ámbito moral.

Si las obras que acabamos de mencionar se situaban en una vía narrativo-descriptiva de la iconografía teresiana, los otros dos conjuntos de grabados estudiados se ubicaban en una vía emblemático-alegórica. *Representaciones de la verdad vestida* de Juan de Roxas era un tratado que pretendía exponer el camino espiritual hacia la perfección a través de las *Moradas* de Santa Teresa. La representación del Castillo Interior nos parece un hito desde el punto de vista iconográfico, ya que anteriormente sólo había sido incluido como un elemento secundario en representaciones más amplias y no se había emprendido una interpretación plástica tan analítica como ésta. Los emblemas que ilustran el libro, si bien no se refieren a Santa Teresa sino a los conceptos por ella vertidos en su obra literaria cumbre, son interesantes porque señalan la necesidad de ilustrar la mística teresiana y porque algunos de esos conceptos serán puestos en relación con la imagen de la carmelita a mediados del siglo XVIII, en el conjunto realizado por Juan Bernabé Palomino. Otro libro de teología de la perfección es *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*. A pesar de este nexo era por lo demás una obra muy diferente. En primer lugar estaba estructurado de manera muy clara porque pretendía ser un instrumento útil para los novicios de la orden de los carmelitas. Por ello planteaba el camino de perfección a través del conocimiento de uno mismo, la mortificación de las pasiones, la adquisición y práctica de las virtudes y la oración,

teniendo como fin la unión con Dios. La diferencia más importante en el contexto de nuestra Tesis, es que contenía 101 alegorías, muchas de ellas bien conocidas, que se representaban a través de la figura de Teresa de Jesús y en algunos casos a través de la figura de San Juan de la Cruz, incluyendo algunas imágenes que pertenecen al *corpus* iconográfico de la carmelita. Significaba la instrumentalización, en un sentido positivo, de la imagen de Santa Teresa para ilustrar conceptos, lo que a nuestro juicio, es una muestra más de la extensión simbólica y prestigio que había alcanzado la imagen de la carmelita a finales del siglo XVII.



CAPÍTULO VII:
LA ÚLTIMA ICONOGRAFÍA BARROCA

CAPÍTULO VII: LA ÚLTIMA ICONOGRAFÍA TERESIANA BARROCA

1. INTRODUCCIÓN

En la primera mitad del siglo XVIII la escisión entre las vías narrativo-descriptiva y emblemático-alegórica de la iconografía teresiana se hizo más profunda pero ambas vías alcanzaron su punto culminante. La primera de ellas está representada por *Vita effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, la serie de grabados que ponía el broche de oro a la saga iniciada en Roma en 1655 y la más conocida de todo el conjunto. La aproximación integral a la vida de Santa Teresa, insertando nuevos temas en los ámbitos más carentes, la independencia del texto escrito y su carácter elegante y homogéneo, son algunas de sus aportaciones. La segunda vía es la más rica en contenidos y la más original. Hay dos conjuntos fundamentales, impresos a mediados de siglo en Augsburgo y Madrid: *Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis Zodiaco Parallela*, de los hermanos Klauber, y los grabados realizados por el excelente grabador Juan Bernabé Palomino para una nueva edición de las obras literarias de Santa Teresa. *Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis Zodiaco Parallela* es una obra única en la iconografía teresiana por su planteamiento inicial -adscribir episodios y facetas teresianas a los signos del zodiaco- y el desarrollo del mismo, dando lugar a un complejo sistema en el que se funden diferentes saberes. El conjunto de ocho grabados de Palomino es una obra impregnada del dominio de la literatura emblemática del siglo anterior, así como del conocimiento crítico de los escritos de Teresa de Jesús. Además de su gran personalidad, es una obra magnífica desde el punto de vista técnico.

La pintura contribuyó también al desarrollo de la iconografía teresiana. En el ámbito español destaca Juan García de Miranda con varias obras que siguen la línea marcada por Westerhout en cuanto a proporcionar temas de aspectos cuya representación no se había producido. En la pintura italiana, sin embargo, destaca la imagen apoteósica de la gloria de Teresa y de su tema más conocido, la *Transverberación*.

2. LA SERIE DE ARNOLD VAN WESTERHOUT: LA MÁS COMPLETA DE LAS VIDAS GRÁFICAS TERESIANAS

2.1. PLANTEAMIENTOS INICIALES

Arnold van Westerhout fue el autor de las 71 planchas grabadas a buril que componen *Vita effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*. Los dos grabados corresponden a la portada y la dedicatoria, mientras que los 69 restantes muestran escenas de la vida Santa Teresa. La obra fue estampada en Roma en 1716 y dedicada por la Orden del Carmen Descalzo a Ippolita Ludovisi, Princesa de Piombino. Este amplio conjunto de estampas es una versión de *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù, Maestra di Celeste Dottrina*, impresa en Roma en 1670, cuyas características estudiamos en el capítulo anterior. La serie de Westerhout plasmó una serie de cambios formales e iconográficos que traslucen una evolución de la iconografía teresiana, fijó su *corpus* definitivo y se convirtió en una de las series de grabados sobre Santa Teresa más difundidas.

2.2. VITA EFFIGIATA DELLA SERAFICA VERGINE S. TERESA DI GESÙ

El título completo de la obra según consta en su portada (fig. 595) es *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù. Fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo*. La portada también indica a que la obra estaba dedicada a Ippolita Ludovisi y que el autor de las planchas fue Arnold van Westerhout, grabador de Francesco Farnese, duque de Parma y Piacenza.

A diferencia de los grabados de las *Vita effigiata* romanas de 1655 y 1670 y de *La Vie lionesa* de 1670, no se trata de un libro ilustrado sino de una serie de 71 estampas sueltas, todas ellas firmadas por el mismo grabador y con un resultado homogéneo. Las medidas de las láminas son 26 x 34'5 cm. y las de la huella de la plancha 17 x 12 cm.

El segundo grabado de la serie (fig. 596) consiste en la dedicatoria de la Orden de los Carmelitas Descalzos a Ippolita Ludovisi:

Ill.ma et Ecc.ma Sig.ra / L'Eroiche Gesta della Serafica Vergine S. Teresa / di Gesu in diuote Immagini incise, sono quelle istes/se che dal Vaticano furono proposte a' Fedeli

per Idea / d'imitazione sublime dalla S. Memoria di Gregorio XV dal quale L'Ecc. V. ha'la Gloria di essere ben De/gna Pronipote; Perché se ne rincontri la somiglianza più uiua si offeriscono à V. Ecc. che co' tratti di Ere/ditaria Pietà le conserua espresse nel Generoso / suo Cuore; ed affinché si contesti la Gratitudine / più douuta dalle Figlie, e Figli di questa Gran / Santa co' sensi di oblig.mo e profondissimo rispetto si dedicano./ A.V. Ecc. / Dalla Religione de Carmini e Carmelitane Scalze

La dedicatoria indica varios datos importantes: se trata de imágenes en todo punto devotas, pues siguen los dictados oficiales. Tienen un carácter de *exempla*, un interés por plasmar las virtudes que llevaron a la canonización de Teresa casi un siglo después de ésta. Se apela a la vinculación de la princesa del Piombino con su antepasado Gregorio XV, pontífice que canonizó a la santa abulense, de cuyas virtudes debía ser heredera. Se expresa, por último, el agradecimiento de los carmelitas descalzos y descalzas, que le muestran de esa manera sus respetos. Al igual que Claudine Brunand en *La Vie*, esta serie también se dedicó a una mujer de gran relevancia, que podía favorecer o proteger alguna empresa, más que artística, religiosa.

La comisión de la obra por parte de la Orden de los Carmelitas Descalzos fue una puesta al día consciente de las ilustraciones de la edición de 1670 de la obra de Alessio della Passione, en la que fueron incorporados algunos temas nuevos y otros fueron suprimidos.



Fig. 595. Portada. *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 596. Dedicatoria. *Vita Effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid

2.3. DIBUJANTES Y GRABADOR

Arnold van Westerhout nació en febrero de 1666 en Amberes¹³⁰¹, donde recibió una formación inicial como grabador. Viajó a Italia para completar su educación y allí trabajó primero en Florencia para el Gran Duque Fernando y a partir de 1700 en Roma, donde trabajó hasta su muerte en 1725¹³⁰².

Se trata de una obra de gran calidad cuyo resultado formal es homogéneo. Esta uniformidad se debe a que todas las planchas fueron abiertas por Westerhout, que firmó cada una de ellas como “Arnold V. Westerhout Scul.”, expresando de este modo su participación pero también el grado de la misma: ni como autor intelectual ni como autor del dibujo, sino como grabador.

En contraste con la insistencia de Westerhout por distinguirse como el autor de las planchas, desconocemos quién realizó los dibujos preparatorios, que se basaban en los grabados de la *Vita effigiata* de 1670. Casale, gran conocedor del panorama romano, apuntó su cercanía a diferentes artistas que en otras ocasiones se dirigieron a Westerhout para que grabase sus dibujos. Algunos grabados son cercanos al *barocchetto romano* de Michelangelo Cerrutti y otros al protoneoclasicismo de los seguidores de Carlo Maratti, como Agostino Masucci¹³⁰³.

Se puede constatar cambios formales respecto a las ilustraciones en que se basa esta serie, referentes al estilo *-ductus* más flexible, fino y elegante-, la recreación más verosímil del espacio, la equilibrada relación entre los personajes representados y su entorno. La maestría de Westerhout se dejó notar en la unificación de estilo, detallismo, tratamiento de calidades, cadencia del movimiento, nobleza de los personajes y gracia en sus actitudes, luminosidad y composición. Corrigió, por tanto, todos los errores que se pueden atribuir en las obras que la precedieron: falta de uniformidad en calidad y estilo en el caso de la serie romana, composiciones abigarradas en las francesas.

2.4. TEMAS

La *Vita effigiata* grabada por Arnold van Westerhout introduce varias novedades en cuanto a la temática, que consisten básicamente en la introducción de seis nuevas

¹³⁰¹ MILESI, G., *Dizionario degli incisori*, Legatoria Ferrari, Bergamo, 1989, p. 343.

¹³⁰² BÉNÉZIT, E., *ob. cit.*, vol. 14, p. 564.

¹³⁰³ CASALE, V., *ob. cit.*, pp. 774-775.

imágenes, la reelaboración de algunos temas, la supresión de otros y las variaciones en el orden de los temas.

La primera de las nuevas imágenes corresponde a un retrato de Teresa de Jesús, basado en la *vera effigies*, como indica la propia inscripción. Es interesante la recuperación del tipo original, que había caído en desuso en la segunda mitad del siglo XVII. Westerhout incorporó además dos temas de la infancia -*Teresa y su hermano leen vidas de santos* y *Ante la imposibilidad de recibir martirio, da limosna a los pobres*- que completaron y reforzaron el tema más conocido, el de la búsqueda de martirio. Es interesante la incorporación de un tema a medio camino entre mostrar la vida conventual, la reafirmación de la reforma carmelitana y la protección de la Virgen sobre ella: *La Virgen indica a Teresa cómo debe ser el hábito de descalza*. No tuvo antecedentes ni repercusiones iconográficas y quizá por eso, por su carácter único, nos parece particularmente interesante. Por último hay dos novedades que vienen a corregir llamativas ausencias en las series de 1655 y 1670: se trata de sendas representaciones de Santa Teresa con San Juan de la Cruz y San Pedro de Alcántara. Aunque se había tratado un encuentro en Duruelo entre Teresa y Juan en la serie de Adriaen Collaert y Cornelis Galle de 1613, no había encontrado eco en las series posteriores. Seguramente porque Pedro de Alcántara fue canonizado en 1669 y es entonces cuando se advierte un gran auge de la iconografía que comparte con Teresa de Jesús. Juan de la Cruz no fue beatificado hasta 1675 y su canonización es incluso posterior a la serie de Westerhout: data de 1726.

Otro de los puntos referentes a los cambios que advertimos, es la reelaboración de bastantes temas. En algunos casos es para la mejor adecuación a las fuentes, como presentar en una sola estampa la *Imposición del collar y el manto*, o presentar el modelo óptimo del tema: la *Transverberación* de Westerhout no se basa en la estampa de Guillaume Vallet de 1670, sino en la obra de Gianlorenzo Bernini. Veremos los diferentes casos en el estudio de cada estampa.

Los temas suprimidos por Westerhout pueden ser justificados por su poca concreción, como *Durante su noviciado avanza en virtud y oración*; por ser demasiado anecdóticos, por ejemplo *Recibe dones de la Duquesa de Alba*; por su relación sólo tangencial con la iconografía teresiana, en el caso de *San Luis conduce a los carmelitas a Europa* y *El Privilegio Sabatino*; por su duplicación temática en *Importancia de las órdenes mitigadas* y *Lo que yo tengo es tuyo*, y finalmente, quizás por su ausencia en los escritos teresianos, *Última comunión de Santa Teresa*.

El orden en Westerhout representa con temas es similar a la serie romana de 1670 sólo en aquellos temas biográficos inamovibles: infancia, vocación religiosa y muerte. En el resto de los temas hay diferentes circunstancias: por ejemplo, presenta temas unidos por asociaciones lógicas como la *Transverberación* y *Un ángel se lleva el corazón de Teresa*.

Por último, Las inscripciones son muy similares en general. Westerhout dispone de un mayor espacio, por lo que se prescinde de muchas abreviaturas. Hay modificaciones, siempre dirigidas a precisar mejor los significados, como en el caso del grabado de la *Transverberación*.

2.5. LOS GRABADOS

Presentamos la serie de Westerhout de manera sistemática y en comparación con la serie en la que se basa directamente: la edición de 1670 de *Vita effigiata*. Señalaremos para cada imagen el orden en que figura en su conjunto y su inscripción. No indicamos su descripción -que incluimos en el capítulo anterior- excepto en los temas novedosos que aporta Westerhout. Seguimos el orden que aparece en la obra de 1670 con el objetivo de facilitar su consulta.

1. RETRATO DE SANTA TERESA DE JESÚS (fig. 597)

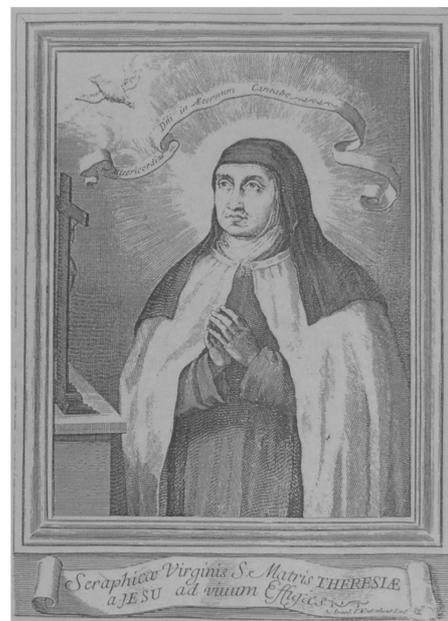
Se trata de una de las novedades respecto a la *Vita effigiata* de 1670. Es un retrato de medio cuerpo. Sigue en rasgos generales la *vera effigies*, corroborado por la inscripción a pie de estampa. Teresa de Jesús está en pie, tiene las manos unidas y observa atentamente un crucifijo que se encuentra sobre un altar. El Espíritu Santo en forma de paloma y rodeado de resplandor está junto a ella. En torno a su cabeza, una filacteria contiene el salmo *Misericordias Domini in aeternum cantabo*.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

S. n. Después de la Dedicatoria.

*Seraphica Virginis S. Matris THERESIAE a
JESU ad vivum Effigies.*



2. TERESA Y RODRIGO: PARA SIEMPRE, SIEMPRE (fig. 598)

Teresa, adolescente, se encuentra de pie en una estancia abierta a un jardín con una pequeña ermita. Está acompañada por su hermano Rodrigo, un joven vestido elegantemente. Teresa señala al cielo, donde se abre una gloria que desprende haces de luz y la palabra *semper*. Rodrigo, que sostiene un libro, señala las llamas que se encuentran en el ángulo izquierdo de la imagen, una alusión al infierno en la que de nuevo se puede leer la palabra *semper*.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº I.

S. Theresia ad huc adolescentula una cum Roderico / Germano Fratre dum acta Sanctorum per legerent, ut Be/atitudinis et poenarum aeternitatem ambo alto corde re/ponerent, sepius exclamabant: semper, semper.



3. HUIDA DE CASA CON SU HERMANO RODRIGO EN BUSCA DE MARTIRIO
(figs. 599 y 600)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 1, p. 114.

Nº II.

B. V. Teresia septem annos nata / Sancti Spiritus ductu ad Mauros pergit, / Martyrii, ac Infidelium salutis cupidissima.

S. Theresia septennis ad huc, dome aufugit, ut in / Aphricam traiceret, ubi uitam pro gloria / Jesu Christi et animarum salute profugiter et / sed a Patria reuocatur.



4. ANTE LA IMPOSIBILIDAD DE SUFRIR MARTIRIO, TERESA REPARTE LIMOSNA ENTRE LOS POBRES (fig. 601)

Teresa se encuentra ante la puerta de su casa, repartiendo limosna a algunos menesterosos, uno de ellos es una mujer con un niño. En el cielo hay tres ángeles: uno porta una espada, otro la palma y corona de flores que se debe a los mártires, el tercero unas cadenas.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº III.

Theresia Virgo ardens Martyrii desiderium elemo/synis Compensabat, iugibus lacriimis deplorans op/timam sibi sortem fuisse praereptam.



5. REFLEXIONES SOBRE EL ENCUENTRO DE CRISTO Y LA SAMARITANA
(figs. 602 y 603)

Westerhout reelaboró el tema para mejorarlo: una joven Teresa medita ante una pintura que representa a Jesús conversando con la Samaritana junto a un pozo. La escena se sitúa en un interior con un vano abierto a un jardín.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 2, p. 116.

Nº IV. Estampado VI por error.

B. Teresia sibi praerepta Sorte Martyrii ad huc / Adolescentula de eremis cogitat et uni fixa aeternitati cum Samaritana exclamat: domine da mihi hanc / aquam.

B. Theresia sibi praerepta Sorte Martyrii ad huc Adolescentula de eremis cogitat et uni fixa aeternitati cum Samaritana exclamat: / domine da mihi hanc aquam.



6. TRAS LA MUERTE DE BEATRIZ DE AHUMADA, PIDE A LA VIRGEN QUE SEA SU MADRE (figs. 604 y 605)

La Virgen cubre a Teresa, que está de espaldas al espectador, con su manto mientras señala una estancia en la que se vela el cuerpo de la madre de Teresa.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 3, p. 118.

Nº 5.

B. Teresia, piissima Parente defuncta, Deiparam / Sibi Matrem deprecans, frequenti eiusdem apparitione, Ac munifico patrocinio, Veluti filia, gaudet.

Mortua Matre, cum a Bma. Virgine peteret, ut se / Matrem esse monstraret, pii uoti compos effecta, semper per inde ac Filia patrocinio Deiparae perfuens.



7. MOVIDA POR LAS *EPÍSTOLAS* DE SAN JERÓNIMO, DECIDE ENTRAR EN EL CARMELO (figs. 606 y 607)

Westerhout reelaboró también tema, presentándolo de un modo más cercano a las fuentes literarias: Teresa lee atentamente un libro apoyada sobre una mesa con un crucifijo, en lugar de presentarlo como si fuese una visión o aparición. Con la mano izquierda se quita un collar del cuello, que seguramente acompañará a los lazos, brazaletes y demás atavíos que ha abandonado en el suelo. Una nube resplandeciente con ángeles invade la estancia e ilumina la escena.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 4, p.120.

Nº VII.

Virgo Teresia per lectis D. Hieronymi Epistolis / Mundo vale' dicere, et Carmelum petere / Daemone per strepente meditatur.

Virgo Theresia per lectis D. Hieroniimi Epistolis / Mundo Vale dicere, et Carmelum petere / Daemone per strepente meditatur.



8. INGRESA EN EL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN (figs. 608 y 609)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 5, p. 122.

Nº VI.

S. Teresia Mundi illecebris, ac Daemonis artibus / forti animo despectis Carmeli ordinem luci/dissimo sydere praesignata ingreditur.

S. Teresia Mundi illecebris, ac Daemonis / artibus forti animo despectis Carmeli ordinem / lucidissimo sydere praesignata ingreditur.



9. TOMA DE HÁBITO (figs. 610 y 611)

ROMA, 1670

Nº 6, p. 124.

S. Teresia induitur habitu monastico / Die, qua apud fideles indicitur / Commemoratio omnium Defunctorum. Inscrición en paño de altar: De morte cogitans.



ROMA, 1716

Nº VIII.

S. Teresia induitur habitu monastico / Die, qua apud fideles indicitur / Commemoratio omnium Defunctorum.



10. PROFESIÓN. RENUNCIA A SU APELLIDO PARA LLAMARSE “TERESA DE JESÚS” (figs. 612 y 613)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 7, p. 126.

Nº XXX.

*S. Teresia despecto Saeculi fastu, et /
abdicato praeclari Generis cognomento /
A IESV inscribi uoluit.*

*S. Theresia despecto Saeculi fastu, et
ab/dicato praeclari Generis cognomento A
IESV / inscribi uoluit.*



11. SEGUNDA O DEFINITIVA CONVERSIÓN DE SANTA TERESA (figs. 614 y 615)

La imagen de Teresa y Cristo es sustancialmente igual a la correspondiente en la obra romana de 1670. Sin embargo, la escena se desarrolla íntegramente en un interior: María Magdalena no se sitúa en un paisaje sino que aparece representada en una pintura, también con la cruz y calavera; la escena se abre a una nave con bóveda de cañón y lunetos.

ROMA, 1670

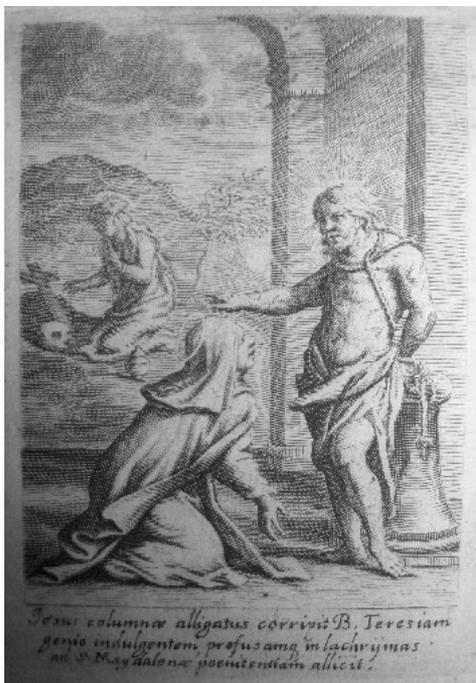
ROMA, 1716

Nº 9, p. 130.

Nº X.

Jesus columnae alligatus corripit B. Teresiam / genio indulgentem, profusamque in lachrymas / ad S. Magdalenae poenitentiam allicit.

Jesus columnae alligatus corripit B. Theresiam genio indulgentem, profusamque in lachrymas / ad S. Magdalenae poenitentiam allicit.



12. *TOLLE, LEGE*: TERESA LEE LAS *CONFESIONES* DE SAN AGUSTÍN (figs. 616 y 617)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 10, p. 132.

Nº XIII.

S. Teresia expendens D. Augustini Confessiones, / et eandem, quam ille olim in horto, vocem auscultans ad arctiorem uitam animum adiicit.

S. Theresia expendens D. Augustini Confessiones, et eam/dem, quam ille olim in horto, vocem auscultans ad arctiorem uitam animum adiicit.



13. TOMA VALOR ANTE SU ENFERMEDAD CON LA LECTURA DE LOS ESCRITOS DE SAN GREGORIO MAGNO (figs. 618 y 619)

ROMA, 1670

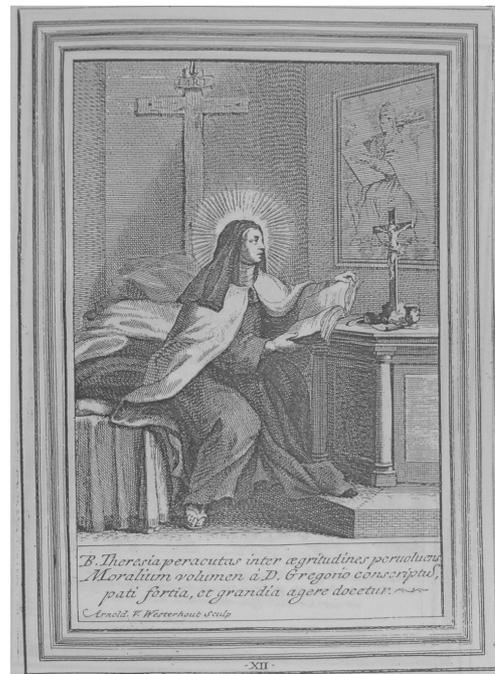
ROMA, 1716

Nº 11, p. 134.

Nº XII.

B. Theresia per acutas inter aegritudines peruoluens / Moraliū volumen a D. Gregorio conscriptus, / pati fortia, et grandia agere docetur.

B. Theresia per acutas inter aegritudines peruoluens / Moraliū volumen a D. Gregorio conscriptus, / pati fortia, et grandia agere docetur.



14. RECUPERACIÓN MILAGROSA POR INTERCESIÓN DE SAN JOSÉ (figs. 620 y 621)

En el grabado de Westerhout, Teresa de Jesús ha dejado las muletas en el suelo. Tiene las manos juntas y los brazos cerrados. San José la protege con el brazo izquierdo y con el derecho señala el cielo, indicando de donde viene el milagro. Lo acompañan muchos ángeles, uno de ellos porta la vara florida.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 12, p. 138.

Nº IX.

*B. Teresia ope S. Iosephi cui / erat
addictissima, a triennali / membrorum
contractione soluitur.*

*B. Theresia ope S. Iosephi, cui erat /
addictissima, a triennali membrorum /
contractione soluitur.*



15. REZA ANTE EL CRUCIFIJO, LLORANDO POR LOS DÍAS PERDIDOS (figs. 622 y 623)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 13, p. 140.

Nº LVII.

B. Teresia neglectos dies coram Crucifixo deplorans / S. S. Augustini, ac Magdalena patrocínio collaetantibus Angelis dimissa fuit in pace.

B. Theresia neglectos dies coram Crucifixo deplorans / S. S. Augustini, ac Magdalena patrocínio collaetan/tibus Angelis dimissa fuit in pace.



16. YA NO QUIERO QUE TENGAS CONVERSACIÓN CON HOMBRES, SINO CON
ÁNGELES (figs. 624 y 625)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 14, p. 142.

Nº XIV.

S. V. Theresia hominum consortia deuitans / Christum sibi dicentem audiuit / Post hac cum Angelis conuersaberis.

S. V. Theresia hominum consortia deuitans, Christum / sibi dicentem audiuit Post hac cum Angelis conuersaberis.



17. UN SACERDOTE CELEBRA LA EUCARISTÍA EN PECADO (figs. 626 y 627)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 15, p. 144.

Nº XXXIX.

B. Teresia sacerdoti, quem sacrilege celebrantem, / et Daemonum rabie suffocandum diuinitus inspicit / Veniam, et uitam a Deo precatur, obtinet.

B. Teresia sacerdoti, quem sacrilege celebrantem, / et Daemonum rabie suffocandum diuinitus inspicit / Veniam, et uitam a Deo precatur et obtinet.



18. MORTIFICACIÓN DE TERESA (figs. 628 y 629)

Teresa de Jesús se encuentra de pie en el centro de la celda. Sostiene en sus manos un cinturón y observa un grupo que ángeles que portan los instrumentos de la Pasión de Cristo (columna de la flagelación, corona de espinas, lanza y tenazas). En la mesa hay una calavera, ortigas y llaves. Bajo los pies de Teresa, espinas. Un diablo huye por la puerta.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 16, p. 148.

Nº XV.

S. V. Teresia coelestis sponsi uulnera / commiserans spinarum inter ac / iuniperi fasces se uolutat.

S. Theresia tam anxio castigandi Corporis desi-derio aestuabat, ut corpus ciliciis, catenis, urtica/rum manipulis saepe cruciaret, et aliquando inter / spinas uolutaret, sic Deum alloquens Domine aut / pati, aut mori.



19. IMPOSICIÓN DEL COLLAR Y EL MANTO POR LA VIRGEN Y SAN JOSÉ
(figs. 630 y 631)

A diferencia de los grabados romanos de 1670, la *Vita* de Westerhout presenta simultáneamente la imposición del collar y el manto por la Virgen y San José, tal y como describió Santa Teresa de Jesús.

La Virgen y San José imponen a Teresa el collar y el manto. La santa se sitúa entre ellos, arrodillada, con los ojos cerrados y las manos cruzadas sobre el pecho en señal de respeto. Varios ángeles asisten a la escena. En el suelo hay un gran libro abierto, seguramente se trata de la primitiva Regla del Carmelo.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 17, p. 150.

Nº XXXIII.

Maria, et Joseph Teresiam Virginem / Candida veste amiciunt, / et a lethali culpa / inscribunt immunem.

Maria, et Joseph Teresiam Virginem / Candida Veste amiciunt, et a lethali / culpa inscribunt immunem.



20. SANTA TERESA DE JESÚS CAE POR LAS ESCALERAS EMPUJADA POR UN DEMONIO (figs. 632 y 633)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 18, p. 156.

Nº XXIV.

S. Mater Teresia e graduum summitate / laruis furentibus praeceps acta, comminutis ossibus / singularis patientiae specimen exhibet.

S. Mater Teresia e graduum summitate / Laruis furentibus praeceps acta, comminutis ossibus / singularis patientiae specimen exhibet.



21. TOMA A SAN JOSÉ COMO PATRÓN DE LA ORDEN CARMELITA
DESCALZA (figs. 634 y 635)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 19, p. 158.

Debería suceder a los grabados dedicados a la imposición del collar y manto por la Virgen y San José.

Nº XXXI.

B. Teresia Deiparae Virginis monitu / S. Joseph purissimum Ipsius Sponsum / sibi, suaeque Religioni in Patronum eligit.

B. Teresia Deiparae Virginis monitu / S. Joseph purissimum Ipsius Sponsum / Sibi, suaeque Religioni in Patronum eligit.



22. LA VIRGEN INDICA A TERESA EL HÁBITO QUE DEBEN LLEVAR LAS CARMELITAS DESCALZAS (figs. 636)

La Virgen desciende del cielo sobre una nube, acompañada de dos querubes. Teresa se encuentra sentada en el interior de una celda, en sus manos sostiene un hábito, que la Virgen señala. La estancia se abre al exterior, donde se encuentran tres frailes conversando.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº XLI.

S. Theresia Deiparae illustratione edocta habitum / rudioris panni pro Carmelitis excalceatis designat / eisdemque, propriis consulum manibus tradit deferendum.



23. EN ÉXTASIS, SU CUERPO ES ELEVADO (figs. 637 y 638)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 20, p. 160.

Nº XXI.

S. Theresia Virgo Seraphica / Coelestium contemplationi uacans / in aera saepius eleuatur.

S. Theresia Virgo Seraphica / Coelestium contemplationi uacans / in aera saepius eleuatur.



24. ¿QUÉ SERÍA DEL MUNDO SI NO FUESE POR LOS RELIGIOSOS? (figs. 639 y 640)

El grabado de Westerhout es muy similar al de 1670 excepto porque Cristo porta una cruz que apoya sobre su hombro izquierdo.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 21, p. 162.

Nº XXVI.

Deus optimus Teresiam V. reformando Carmelo / intentam his uerbis excitat: / Quid de Mundo, ni forent Religiosi?

Christus Teresiam V. reformando Carmelo / intentam his uerbis excitat: / Quid de Mundo, ni forent Religiosi?



25. VOTO DE PERFECCIÓN (figs. 641 y 642)

ROMA, 1670

Nº 22, p. 166.

Una Teresia Deo consiliante maxime arduum / Votum emisit efficiendi semper quidquid / perfectius esse intelligeret.



ROMA, 1716

Nº XXIII.

Una Theresia Deo consiliante maxime arduum / Votum emisit efficiendi semper quidquid perfectius esse intelligeret.



26. TERESA ESCRITORA INSPIRADA POR EL ESPÍRITU SANTO (figs. 643 y 644)

El grabado de Westerhout es Es muy diferente al grabado romano de 1670. Teresa se encuentra en su celda, recibe la iluminación del Espíritu Santo, que sobrevuela cerca de ella entre grandes resplandores

ROMA, 1670

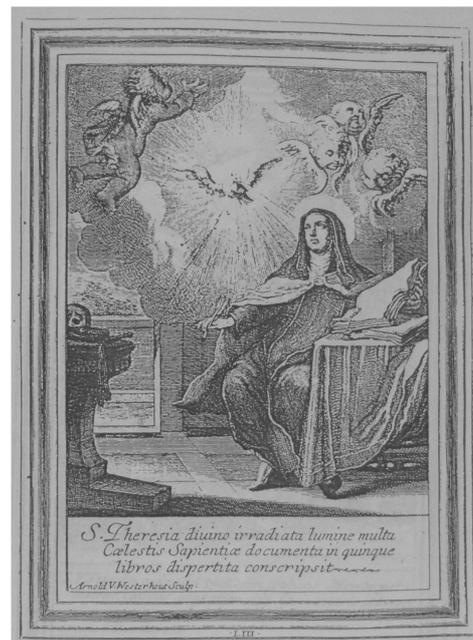
ROMA, 1716

Nº 23, p. 168.

Nº LIII.

*S. Teresia diuino irradiata lumine / multa
Coelestis sapientiae documenta / in
quinque libros dispertita conscripsit.*

*S. Teresia diuino irradiata lumine multa /
Coelestis Sapientiae documenta in
quinque / libros dispertita conscripsit.*



27. POR SUS VIRTUDES, FRECUENTEMENTE LA ACOMPAÑAN LOS
ÁNGELES (figs. 645 y 646)

ROMA, 1670

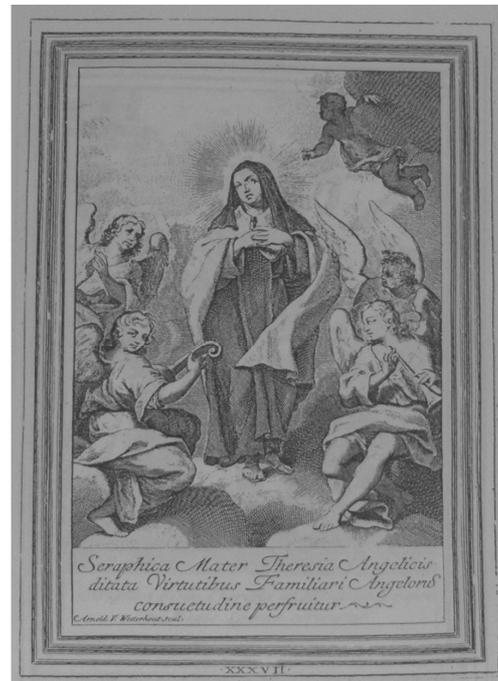
ROMA, 1716

Nº 24, p. 170.

Nº XXXVII.

*Seraphica Mater Theresia / Angelicis
ditata Virtutibus / Familiari Angelorum
consuetudine / perfruitur.*

*Seraphica Mater Theresia Angelicis /
ditata Virtutibus Familiari Angelorum /
consuetudine perfruitur.*



28. EL SEÑOR TIENE A TERESA POR AMIGA DEL CIELO COMO TUVO A MAGDALENA POR AMIGA EN LA TIERRA (figs. 647 y 648)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 25, p. 172.

Nº LX.

*Teresiae Virgini aemulanti amorem
Magdalenae / Mundi Saluator suum in
illam amorem his uerbis testatur.
Magdalenam uiuens in terris amicam /
habui; Te, in Coelis regnans.*

*Teresiae Virgini aemulanti amorem
Magdalenae Mun/di Saluator suum in
illam amorem his uerbis testatur /
Magdalenam uiuens in terris dilexi Te in
Coelis regnans.*



29. QUEMA EL MANUSCRITO DE *COMENTARIOS AL CANTAR DE LOS CANTARES* POR OBEDIENCIA (figs. 649 y 650)

ROMA, 1670

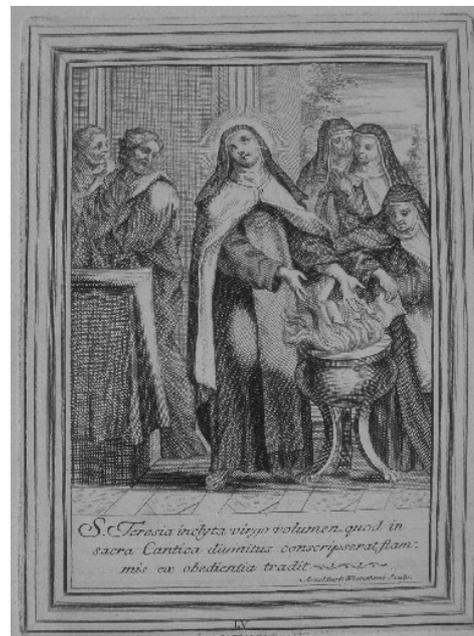
ROMA, 1716

Nº 26, p. 174.

Nº LV.

S. Teresia inclyta virgo uolumen, quod / in Sacra Cantica diuinitus conscripserat, / flammis ex obedientia tradit.

S. Teresia inclyta virgo volumen, quod in / sacra Cantica diuinitus conscripserat / flam/mis ex obedientia tradit.



30. CANTA CON DAVID: *MISERICORDIAS DOMINI IN AETERNUM CANTABO*
(figs. 651 y 652)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 28, p. 178.

Nº LIX.

B. Teresia diuinarum in se gratiarum copiam / eo Dauidis praeconio celebrat: / Misericordias Domini in aeternum cantabo.

B. Teresia diuinarum in se gratiarum copiam / eo Dauidis praeconio celebrat: / Misericordias Domini in aeternum cantabo.



31. CONTEMPLA LA GLORIA DE LOS SANTOS (figs. 653 y 654)

ROMA, 1670

Nº 29, p. 180.

*S. Teresia Coelorus ambitus mente
perlustrans / Spiritu et Corpore in aethera
sublato / Coelitum Choris meruit
interesse.*



ROMA, 1716

Nº XXII.

*S. Teresia Coelorus ambitus mente
perlustrans / Spiritu et Corpore in
aethera sublato / Coelitum Choris meruit
interesse.*



32. LA FORMA SE ELEVA DE LAS MANOS DEL SACERDOTE CUANDO TERESA SE DISPONE A COMULGAR (figs. 655 y 656)

ROMA, 1670

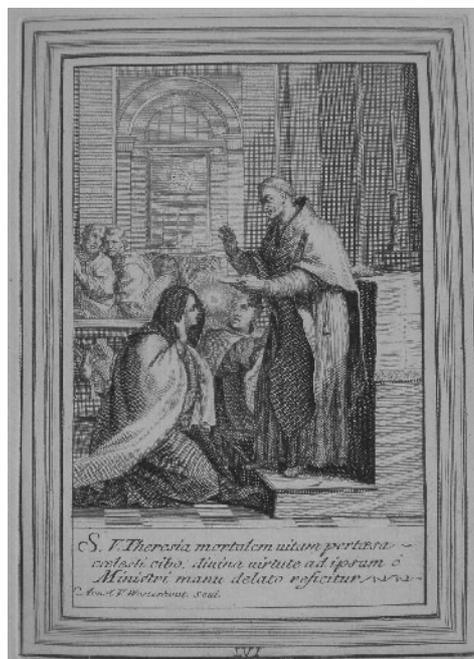
ROMA, 1716

Nº 30, p. 182.

Nº LVI.

S. V. Teresia mortalem uitam pertaesa / coelesti cibo, diuina uirtute ad ipsam / e Ministri manu delato reficitur.

S. V. Theresia mortalem uitam pertaesa / coelesti cibo, diuina uirtute ad ipsam o / Ministri manu delato reficitur.



33. CONTEMPLANDO LA BELLEZA DIVINA PASA TODO UN DÍA EN ÉXTASIS
(figs. 657 y 658)

Westerhout reelaboró el tema: Teresa se encuentra arrodillada ante un altar con un crucifijo, fuertemente iluminado y rodeado de nubes y ángeles. Desde la puerta de esta capilla, dos religiosas contemplan a Teresa, que esboza una sonrisa.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 31, p. 184.

Nº XLIX.

Virgo Teresia audito de diuina pulchritudine / Cantico, sensibus per integrum diem / ab alienata in sponsum agitur.

Virgo Theresia audito de diuina pulchritudine Cantico, / sensibus per integrum diem abalienata in / Sponsum agitur.



34. MIRA, HIJA, LO QUE SE PIERDEN LOS PECADORES (figs. 659 y 660)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 32, p. 186.

Nº XX.

S. V. Theresia spiritu in Coelum raptò / haec à Jesu percepit: vide, filia, / Quibus bonis se priuent peccatores.

S. V. Theresia spiritu in Coelum raptò / haec à Iesu percepit: / vide, filia, / Quibus bonis se priuent / peccatores.



35. CRISTO MUESTRA A TERESA LOS TRABAJOS QUE PADECIERON OTROS FUNDADORES (figs. 661 y 662)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

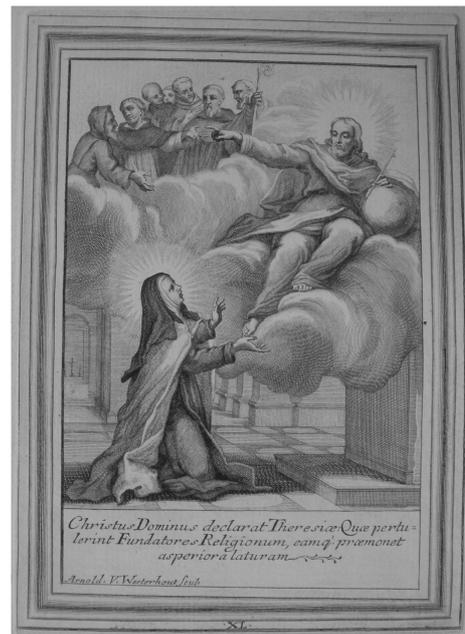
Nº 33, p. 188.

Nº XL.

Ligado temáticamente al grabado nº 44 de esta serie.

*Christus Dominus declarat Teresia Que /
pertulerint Fundatores Religionum, /
eamque praemonet asperiora laturam.*

*Christus Dominus declarat Theresiae
Quae pertulerint Fundatores
Religionum, eamque praemonet /
asperiora laturam.*



36. TERESA TOMA LA PRIMITIVA REGLA DEL CARMELO PARA SUS FUNDACIONES (figs. 663 y 664)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 34, p. 192.

Nº XXIX.

S. Teresia primaevam Carmeli Regulam / Anno 1559 amplexatur, eamque Virginibus an. 1562. / Ac viris Religiosis an. 1568 tradit observandam.

S. Theresia primaevam Carmeli Regulam Anno / 1559 amplexatur, eamque Virginibus an. 1562. Ac / viris Religiosis an. 1568 tradit observandam.



37. PREMIADA POR EL SEÑOR CON UNA CORONA A LA ENTRADA DEL CONVENTO (figs. 665 y 666)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 35, p. 194.

Nº XXXVIII.

S. V. Teresa fulgenti corona redimitur / a Domino ob reparatum purissimae suae / Matris Ordinem. *Seraphica Virgo Theresia ut dilectissima supre/mi Regis sponsa coronatur.*



38. SANTA TERESA DE JESÚS Y SAN JUAN DE LA CRUZ EN DURUELO (figs. 667 y 668)

Éste es uno de los temas novedosos introducido en la serie de Westerhout. El él se refleja un encuentro de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz en Duruelo. Un carmelita, que identificamos como Antonio de Jesús, acompaña a fray Juan. Teresa porta un bordón que hace referencia a su faceta de fundadora “andariega”.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº XLII.

Seraphica Virgo Theresia Duruelum petit inibique, in / B. Ioanne a Cruce, aliisque, duobus prima a se propagatem / in Viris Reformationis fundamenta, Deo grates / rependens demiratur.



39. COMUNICACIÓN CON SANTO DOMINGO (figs. 669 y 670)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 36, p. 198.

Nº XXXII.

Post familiare colloquium Christus Teresiae / iubet, ut sua conferat cum S. Dominico: Hic / perpetuum erga Reformationem pollicetur auxilium.

Post familiare colloquium Christus Teresiae iubet, ut sua / conferat cum S. Dominico: Hic perpetuum erga / Reformationem pollicetur auxilium.



40. APROBACIÓN DE LA REFORMA POR SAN FRANCISCO Y SANTA CLARA
(figs. 671 y 672)

ROMA, 1670

Nº 38, p. 202.

S. Franciscus ac B. Clara Teresiae V. / in Carmelo culmen perfectionis inter aduersa / molienti suam opem promittunt.



ROMA, 1716

Nº XXXIV.

S. Franciscus ac B. Clara Teresiae V. in Car/melo culmen perfectionis inter aduersa molienti su/am opem promittunt.



41. AL ÁNGEL DE LA JUSTICIA DIVINA, TERESA OPONE SUS RELIGIOSOS
(figs. 673 y 674)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 39, p. 204.

Nº XLIII.

*S. M. Teresa Angelo diuinam iustitiam /
Districto ense in Mundum proclamanti / et
vangelicos sui Ordinis alumnos obiicit.*

*S. M. Teresa Angelo diuinam iustitiam /
Districto ense in Mundum proclamanti / et
vangelicos sui Ordinis alumnos obiicit.*



42. ENTREGA DEL ESCAPULARIO A SAN SIMÓN STOCK (figs. 675 y 676)

ROMA, 1670

Nº 40, p. 208.

S. M. Teresia excalceatam familiam designat ad / propagandum Deiparae V. honorem ob sacrum Scapulare / ab eadem 1260 Ordini et Confratribus donatum.



ROMA, 1716

Nº XXV.

S. M. Theresia excalceatam familiam designat ad / propagandum Deiparae V. honorem ob sacrum Sca/pulare ab eadem anno 1260 Ordini et Confratribus do/natum.



43. IMPOSICIÓN DEL COLLAR POR LA VIRGEN Y SAN JOSÉ (figs. 677 y 678)

Westerhout presenta simultáneamente la *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José*, tal y como aparece descrito en *Vida*, enmendando el error de la estampa de 1670.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 41, p. 210.

Nº XXXIII.

Coeli terraeque Regina S. V. Teresiam de / suo Ordine optime meritam triumphali / torque circumdat.

Maria et Ioseph Theresiam Virginem / Candida Veste amictiunt et a lethali / Culpa inscribunt immunem.



44. TERESA CONTEMPLA LA ASUNCIÓN Y LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN
(figs. 679 y 680)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 42, p. 214.

Nº LXII.

S. Teresia satagens Deiparae Virgini summos / honores in Terris tribui eamdem / in Coelis coronatam digna fuit intueri.

S. Teresia satagens Deiparae Virgini summos / honores in Terris tribui, Eamdem in Coelis / coronatam digna fuit intueri.



45. EN EL CAMINO DE SUS FUNDACIONES, LE PIDEN LA BENDICIÓN (figs. 681 y 682)

ROMA, 1670

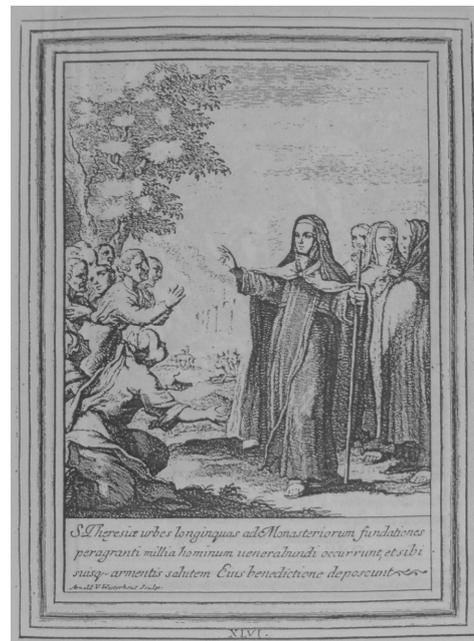
ROMA, 1716

Nº 43, p. 216.

Nº XLVI.

S. Theresiae urbes longinquas ad Monasteriorum fundationes / peragranti millia hominum uenerabundi occurrunt, et / sibi suisque salutem eius benedictione deprecantur.

S. Theresiae urbes longinquas ad Monasteriorum fundationes / peragranti millia hominum uenerabundi occurrunt, et sibi / suisque salutem Eius benedictione deprecantur.



46. VISIÓN DE LA PROTECCIÓN DE CRISTO ANTE LOS ATAQUES DE LOS HOMBRES (figs. 683 y 684)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 44, p. 220.

Nº XXXVI.

S. Teresiae feruentius oranti Procerum ac / Plebeiorum agmen Ipsi et Ordini aduersan/tium et futurum a solo Jesu auxilium demonstratur.

S. Teresiae feruentius oranti Procerum, ac / Plebeiorum agmen Ipsi, et Ordini aduersan/tium et futurum a solo Jesu auxilium demonstratur.



47. TERESA INTERCEDE POR LA SALVACIÓN DE SU SOBRINO (figs. 685 y 686)

Westerhout plantea una composición diferente: Teresa se encuentra en el centro de la escena, tiene al niño en sus brazos y dirige su mirada al cielo. Dos mujeres lloran junto a ella, dos hombres miran expectantes. Un demonio alado acaba de lanzar una piedra y se dispone a tirar otra.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 45, p. 222.

Nº XXVII.

Suffocatum Daemonis artem Nepotem / Virgo Theresia fidei imperio / vitae incolumem restituit.

Suffocatum Daemonis arte Nepotem sub primi / Monasterii ruinis Virgo Theresia Fidei imperio / Vitae incolumem Matri restituit.



48. SAN PEDRO DE ALCÁNTARA SE APARECE A SANTA TERESA (fig. 687)

Se trata de otra de las novedades introducidas en la serie de 1716. San Pedro de Alcántara aparece sobre una nube y señala un convento, aludiendo a la reforma de la Orden del Carmelo. Teresa de Jesús escucha atentamente y, con una mano en el pecho, señala ese punto.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº XXVIII.

D. Petrus de Alcantara, qui adhuc in terris degens S. Theresiae / spiritum probauerat, eidem in Coelis regnans apparet, / ac ad promouendam Carmelitarum Reformationem cohortatur.



49. PERDIDA EN EL CAMINO A MEDINA DEL CAMPO, ES ILUMINADA POR
ÁNGELES (figs. 688 y 689)

La reelaboración realizada por Westerhout es mucho más rica desde el punto de vista del tratamiento de la luz y las sombras: es noche cerrada y dos ángeles gráciles y ligeros iluminan los pasos de Teresa y sus dos monjas con antorchas.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 46, p. 226.

Nº XLVII.

Angelici Spiritus B. Theresiae V. intempesta nocte / pro Carmeli instauratione iter agenti / facibus accensis praecurrentes famulantur.

Angelici Spiritus B. Theresiae V. intempesta nocte / pro Carmeli instauratione iter agenti facibus accensis / praecurrentes famulantur.



50. SANTA TERESA ESCRIBIENDO CARTAS (figs. 690 y 691)

Teresa de Jesús se concentra en escribir una carta. Un haz de luz que proviene de una pequeña gloria con tres querubes la ilumina. Un mensajero con un caballo espera a pocos pasos de ella. Al fondo se ve una pequeña población al pie de una montaña.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 48, p. 232.

Nº L.

S. Teresia molestas absentium cogitationes / Coelitus agnoscit, eorumque mentem / piis exhilarat epistolis.

S. Teresia molestas absentium cogitationes / Coelitus agnoscit, eorumque mentem piis exhilarat epistolis.



51. EL SEÑOR LE ENTREGA UNA CRUZ DE MADERA Y PIEDRAS PRECIOSAS
(figs. 692 y 693)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 49, p. 234.

Nº XVII.

*Amabilis Jesus Crucem, quam a V. Teresia
/ Ligneam ceperat, eidem gemmeam
suique / Corporis cicatricum notis
insignitam reddit.*

*Amabilis Jesus Crucem, quam a V.
Teresia / Ligneam ceperat, Eidem
gemmeam, sui que / Corporis cicatricum
notis insignitam reddit.*



52. CRISTO LE ENSEÑA LOS MISTERIOS DIVINOS (figs. 694 y 695)

Cristo y Teresa tienen las mismas actitudes en ambos grabados, la principal diferencia radica en el espacio físico en que se sitúa la escena: se trata de una iglesia, se observa una hornacina entre dos pilastras jónicas.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 51, p. 240.

Nº LII.

Coelestis Magister Teresiam Sponsam / frequenti sui apparitione dignatus / eam de humanis ac diuinis erudit.

Coelestis Magister Teresiam Sponsam / frequenti sui apparitione dignatus / eam de humanis ac diuinis erudit.



53. ENCUENTRA ESCRITO DE SU MANO LAS VISIONES QUE HABÍA EXPERIMENTADO (figs. 696 y 697)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 52, p. 244.

Nº LIV.

*S. V. Teresia, quicquid ecstasim patiens
Mente / perlustrat coelitus exaratum sui
characteris / Ad exemplar inuenit.*

*S. V. Teresia, quicquid ecstasim patiens
Mente per/lustrat coelitus exaratum sui
characteris Ad exem/plar inuenit.*



54. DESPOSORIOS MÍSTICOS (figs. 698 y 699)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 53, p. 246.

Nº XLV.

Jesus Dei filius Teresiam Virginem / Cruci perpetuo mancipatam / Clavo per amantem sibi despondet.

Jesus Dei filius Teresiam Virginem / Cruci perpetuo mancipatam / Clavo per amantem sibi despondet.



55. CRISTO LE ENCOMIENDA GUIAR A LOS PECADORES (figs. 700 y 701)

Muy similar al grabado de 1670, sólo cambia el pequeño paisaje que se sitúa en la lejanía, que en lugar de representar la Jerusalén Celeste, es completamente natural.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 54, p. 250.

Nº LI.

Mundi Reparator Teresiae V. signanter imperat / Ne cesset, de quibus fuerat in Empireo / Edocta monere peccatores.

Mundi Reparator Teresiae V. signanter imperat / Ne cesset, de quibus fuerat in Empireo / Edocta monere peccatores.



56. NO SIENTAS LÁSTIMA POR ESTAS HERIDAS (figs. 702 y 703)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 55, p. 252.

Nº XI.

Christus spinis confixus ait ad Theresiam: Non / Vulnerum, quae mihi olim Judaei, sed eorum, quae nunc / Mortales Ecclesiae infligunt, commiseraris.

Christus spinis confixus ait ad Theresiam: Non / Vulnerum, quae mihi olim Judaei, sed eorum, quae / nunc Mortales Ecclesiae infligunt, commiseraris.



57. CRISTO ACOMPAÑA A TERESA SIEMPRE (figs. 704 y 705)

Westerhout presenta una disposición similar de las figuras de Teresa y de Cristo pero cambia el contexto: se trata de un paisaje completamente que sugiere que la acompaña en cualquier circunstancia.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 57, p. 256.

Nº XVI.

Sponsus electus ex millibus Teresiam sponsam, / Domi. forisque comitem se ipsi adiungens, suo / quam saepissime recreat aspectu.

Sponsus electus ex millibus Teresiam sponsam, / Domi. forisque comitem se ipsi adiungens, suo / quam saepissimo recreat aspectu.



58. CONFORTADA EN EL CAMINO (fig. 706 y 707)

Sustancialmente igual a la estampa de 1670, cambia algunos detalles del paisaje, entre ellos la situación del árbol junto al camino.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 58, p. 258.

Nº XXXV.

*S. V. Teresia, hominum inter Ludibria / S. V. Theresia, hominum inter Ludibria
pro Carmeli instauratione desudans / pro Carmeli instauratione desudans
Angelico cantu collaudatur. Angelico cantu collaudatur.*



59. EL SEÑOR LE INVITA A TOCAR LA LLAGA DEL COSTADO (figs. 708 y 709)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 59, p. 260.

Nº LXIII.

S. Teresiae Sponsae Amantissimus Dominus / Sacri Lateris Vulnus Conspiciendum / Ac Palpandum tradit.

S. Teresiae Sponsae Amantissimus Dominus / Sacri Lateris Vulnus Conspiciendum / Ac Palpandum tradit.



60. LIBERA DEL PURGATORIO A UN BENEFACTOR DEL CARMELO (figs. 710 y 711)

Westerhout realizó una composición diferente a la estampa de 1670. Teresa se encuentra arrodillada frente a un altar y observa cómo un ángel porta al cielo la figura de un joven. No hay, sin embargo, ninguna referencia al Purgatorio.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 60, p. 262.

Nº LVIII.

Praepotens Vir ab Inferis praeservatur / ob hortum Theresiae donatum ibi / S. Virgini per orante e Purgatorio eripitur.

Praepotens Vir ab Inferis praeservatur / ob hortum Theresiae donatum ibi S. Virgini per orante e Purgatorio / eripitur.



61. LA TRANSVERBERACIÓN (figs. 712-714)

Arnold van Westerhout tomó el modelo creado por Gianlorenzo Bernini para representar la *Transverberación* y lo introdujo en un espacio celestial.

ROMA, 1670

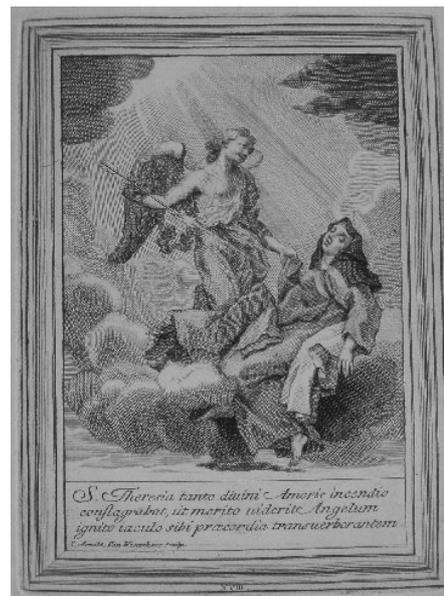
ROMA, 1716

Nº 61, p. 264.

Nº XVIII.

B. Teresia diuino amore aestuans, et aureo, / ignitoque spiculo pluris transuerberata / Seraphicas inter acies e languet.

S. Theresia tanto diuini Amoris incendio / conflagrabit, ut merito uiderit Angelum / ignito iaculo sibi praecordia transuerberantem.



62. TERESA ANTE CRISTO EN LA CRUZ (figs. 715 y 716)

ROMA, 1670

Nº 62, p. 268.

Humilis Teresia nil boni se fecisse reputans / ditatur a Sponso dicente: Quos exanthlauri, dolores / Tibi dono, ut ueluti proprios Aetherno Patri offeras.



ROMA, 1716

Nº LXV.

Humilis Teresia nil boni se fecisse reputans di/tatur a Sponso dicente: Quos exathlauri dolores / Tibi dono, ut ueluti proprios Aetherno Patri offeras.



63. SI NO HUBIESE CREADO EL CIELO, PARA TI SOLA LO CREARÍA (figs. 717 y 718)

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 63, p. 270.

Nº XLIV.

*Diivinus sponsus Teresiam V. terrena / Diivinus sponsus Teresiam V. terrena
calcantem sic alloquitur: Coelum nisi / calcantem / sic alloquitur: Coelum, nisi
creassem, ob te, solam crearem.*



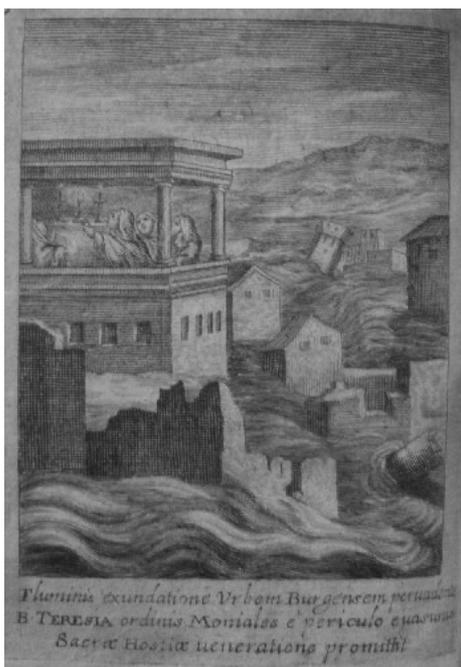
64. FUNDACIÓN DEL CONVENTO DE BURGOS (figs. 719 y 720)

Es muy similar al grabado de 1670 en disposición del convento y concepto. Westerhout introdujo una ciudad más definida y detallada.

ROMA, 1670

Nº 64, p. 272.

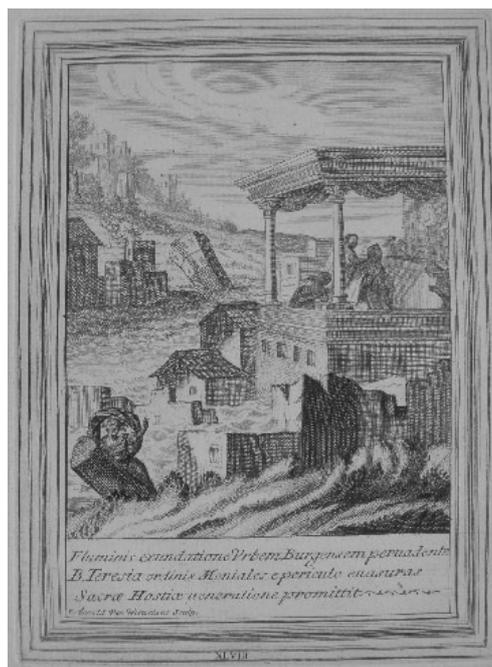
Fluminis exundatione urbem Burgensem peruadente / B.TERESIA ordinis Moniales e periculo euasuras / Sacrae Hostiae ueneratione promittit.



ROMA, 1716

Nº XLVIII.

Fluminis exundatione Urbem Burgensem peruadente / B.Teresia ordinis Moniales e periculo euasuras / Sacrae Hostiae ueneratione promittit.



65. EL AMOR DIVINO SE LE APARECE COMO BELLÍSIMO NIÑO (figs. 721 y 722)

Teresa, arrodillada y con los brazos abiertos en el interior de una estancia, observa la imagen de un niño que desprende llamas. El tratamiento de las figuras es mejor que el realizado en el grabado de 1670.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 65, p. 274.

Nº LXI.

Diuinus Amor sub imagine speciosissimi, / ac flammigeri Pueri quams saepius / Teresiae sponsae blanditur.

Diuinus Amor sub imagine Speciosissimi, / ac flammigeri Pueri quams saepius / Theresiae Sponsae / blanditur.



66. *SUM TOTUS TUUS* (figs. 723 y 724)

ROMA, 1670

Nº 66, p. 278.

Coeli Terraeque Opifex Teresiam V. / Summe dilectam Saepius uisitans / ita Solatur: Sum totus tuus.



ROMA, 1716

Nº LXIV.

Coeli Terraeque Opifex Teresiam V. / Summe dilectam / Saepius uisitans ita Solatur: Sum totus tuus.



67. UN ÁNGEL PORTA CONSIGO EL CORAZÓN DE TERESA (725 y 726)

ROMA, 1670

Nº 68, p. 284.

*Teresia Virgo dissolui et esse cupiens cum
/ Christo, Cor a Seraphico Spiritu sibi
discerpi / placidissimo cruciatu experitur.*



ROMA, 1716

Nº XIX, tras la Transverberación.

*Theresia Virgo dissolui, et esse cupiens
cum / Christo, Cor a Seraphico Spiritu
sibi discerpi / placidissimo cruciatu
experitur.*



68. MUERTE DE SANTA TERESA DE JESÚS (figs. 727 y 728)

Westerhout prolongó visualmente el espacio introduciendo una galería porticada abierta al exterior en vez de una puerta cerrada.

ROMA, 1670

ROMA, 1716

Nº 69, p. 286.

Nº LXVI.

S. Teresia Diuini amoris incendio aestuans / quum in adstantem sponsum feruentius raperetur / Animam sub specie candidissimae columbae efflauit.

S. Teresia Diuini amoris incendio aestuans, quum in / adstantem sponsum feruentius raperetur Animam / sub specie candidissimae columbae efflauit.



69. SANA AL CARMELITA P. DOMINGO PARA QUE PROMUEVA SU
CANONIZACIÓN (figs. 729 y 730)

ROMA, 1670

Nº 70, p. 292.

S. M. Teresia Ven. Dominicum pestem laborantem / sanat, eique iniungit ut Ordinem, ac suam / Canonizationem in urbe promoueat.



ROMA, 1716

Nº LXVII.

S. M. Teresia Ven. Dominicum peste laborantem / sanat, eique iniungit ut Ordinem, ac suam / Canonizationem in urbe promoueat.



2.6. CONCLUSIONES

Vita effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù es sencillamente la culminación de la saga de grabados sobre Santa Teresa de Jesús que tuvo su origen en Roma en el año 1655. Sus 71 grabados se desprenden de la sumisión al texto de las obras anteriores, puesto que están planteados de una manera independiente, vertiendo en ellos la responsabilidad de transmitir un significado total acerca de la vida de la ilustre santa carmelita.

Desde el punto de vista formal, es el más homogéneo de los conjuntos. En las precedentes series romanas hay buenos grabadores, alguno incluso podría ser considerado mejor que Arnold van Westerhout, pero también participaron buriles que dejaron resultados mediocres. La uniformidad estaba presente en la obra de Claudine Brunand, sin embargo, a pesar de la dignidad del resultado, no alcanzó cotas artísticas tan altas como Westerhout. El grabador antuerpiense establecido en Roma, tenía un estilo delicado, cadencioso y preciso, con un interés muy claro en la contextualización de los personajes tanto en ambientes naturales como en construcciones arquitectónicas, aspectos muy cuidados y que incluso adquirieron protagonismo. Dominaba la plasmación de la atmósfera y el manejo de la luz, aspectos nunca fáciles en el arte del grabado. Supo reproducir las imágenes más solventes de las ilustraciones anteriores, pero también reelaborarlas con éxito para aproximarlas a las fuentes o para facilitar su comprensión. Asimismo, afrontó con éxito los nuevos temas indicados por los comitentes y supo insertarlos con éxito en el conjunto de la obra.

Aunque desde el punto de vista iconográfico sea menos relevante -prácticamente todos los temas proceden de la obra romana de 1670- la *Vita Effigiata* de Westerhout es con gran diferencia la más conocida de las obras que conforman esta saga. Seguramente el hecho de que a diferencia de las series precedentes se indicase de un modo tan claro el artífice material, unido al mérito del resultado, contribuyeron a otorgar a Westerhout una mayor visibilidad y fama.

2.7. VALORACIÓN GLOBAL DE LA SAGA

El origen de este conjunto de obras que tienen como protagonista a Santa Teresa de Jesús, se encuentra en la hagiografía de 1655 escrita por el carmelita descalzo Alessio della Passione, *Vita effigiata et essercitii affettiui della Serafica Vergine S.*

Teresa di Giesù. Estaba ilustrada por 36 grabados que recogían diez temas presentados en la primera y entonces más importante vida gráfica teresiana, la *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* de Adriaen Collaert y Cornelis Galle, del año 1613. Los restantes temas y el modo de tratarlos, representaban una profundización sobre la vida teresiana y también marcaban cierta distancia con los presupuestos artísticos dominantes tras el Concilio de Trento. Desde el punto de vista estilístico, se trataba de una necesaria actualización al barroco del tardo manierismo de la edición de Collaert y Galle, en la que se contó con artistas de la talla de Lazzaro Bardi y Ciro Ferri, discípulos de Pietro da Cortona. La función de las imágenes, sin embargo, fue la de acompañar el texto, por lo que se dispusieron con mayor o menor acierto a lo largo de éste. En 1670 se editó en Roma *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù, Maestra di Celeste Dottrina*, que constaba de 72 grabados. Es decir, doblaba exactamente el número de grabados de su antecesora. Desde el punto de vista cuantitativo era un avance sustancial pero también desde el punto de vista cualitativo, pues corregía ausencias notables y resaltaba más facetas de Teresa de Jesús. Aunque aún pertenecía a un volumen con diversos textos sobre Santa Teresa, las imágenes aparecían en páginas sucesivas, lo que facilitaba su discurso y comprensión. La falta de homogeneidad formal fue su punto débil, pero no significó un problema para su consecuencia más inmediata: ese mismo año de 1670 se imprimió en Lyon un libro que contenía 56 imágenes basadas en los grabados de la obra romana, seguramente en sus estadios iniciales. Su impulsora y la autora de los grabados fue Claudine Brunand, que gestó una obra de estilo uniforme, digna aunque no excelente, y en la que eran los textos los que acompañaban y reforzaban la imagen. Estuvo muy bien asesorada en materia teresiana por un carmelita cuyo nombre desconocemos. Dedicó su obra a la reina de Francia, María Teresa de Austria, española devota de la santa abulense. A otra mujer dama, Ippolita Ludovisi, Princesa del Piombino, se dedicó el último exponente de la saga: *Vita effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, promovida por la Orden del Carmen Descalzo. No se trataba de un libro ilustrado por grabados, sino de láminas sueltas cuyo único texto era la inscripción contenida en el cartucho a pie de estampa. Las planchas de sus 71 grabados fueron abiertas por Arnold van Westerhout. Su adaptación de las obras precedentes fue ejemplar: desde el punto de vista formal les restó barroquismo, traduciéndolas a un delicado rococó más adecuado a los gustos del momento y las adaptó a las características de un soporte de mayores dimensiones; desde el punto de

vista temático, actualizó muchos temas, los hizo más precisos en cuanto a su relación de las fuentes y sustituyó temas repetitivos o poco claros por temas de mayor interés.

Este amplio recorrido fue por tanto estilístico -del barroco a las puertas del neoclasicismo- también conceptual -de la imagen subordinada al texto a la imagen valiosa en sí- y por supuesto iconográfico. Ése es sin duda el aspecto más relevante para nuestra Tesis, pues supuso en gran medida la configuración del *corpus iconográfico* teresiano. Su amplitud, su vocación de no olvidar ningún episodio ni ninguna faceta de la vida y de la vida espiritual de Santa Teresa, su estrecha relación con más fuentes hagiográficas, hacen de este conjunto de obras un elemento imprescindible para el estudio de la iconografía teresiana.

Su fortuna fue considerable pero es necesario matizar: no se llevaron a cabo demasiadas reestampaciones pero hay muchas obras que toman como modelo algunos de los grabados. En el siguiente punto, presentamos algunos ejemplos.

2.7.1. Influencia en otras obras

La obra de Claudine Brunand fue reestampada muy temprano, ya en 1678, en Burdeos. Es igual a la *editio princeps* excepto en la dedicatoria, que se dedica a la propia santa en vez de a la Reina¹³⁰⁴. Ese mismo año hubo otra reestampación en Grenoble en 1678, por el impresor, Laurens Gilibert (fig. 731).



Fig. 731. Portada de *La Vie de la Seraphique Mère Sainte Thérèse*, edición de Grenoble. 1678.

¹³⁰⁴ CASALE, V., *ob. cit.*, p. 771.

Nueve de los once grabados que ilustran *Mistico ritratto della serafica Vergine Santa Teresa di Giesù*, proceden de la *Vita effigiata* de 1670. La obra fue escrita por el carmelita Ambrosio María de Santa Bárbara y se estampó en por primera vez Módena en 1697, aunque hubo más ediciones en el siglo XVIII. Su calidad formal es muy inferior, lo que se explica por su carácter meramente devocional (figs. 747 y 757).

En siglo XX se edita, con un carácter pedagógico, una serie de ilustraciones llamada sencillamente *Sainte Thérèse*. Aunque francesa, curiosamente no sigue la obra de Lyon sino la obra romana de 1670. Cada página tiene cuatro imágenes, debajo de las que hay un texto explicativo, indicamos sólo dos ejemplos (figs. 732 y 733).



Figs. 732 y 733.
Sainte Thérèse.
Siglo XX.
Archivo del
Convento
Carmelita. Reims
(Francia).

A continuación, presentamos varias obras junto a sus correspondientes modelos.



Fig. 734. *Reza ante el crucifijo. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù. 1670.*

Fig. 735. *S. Virgo et Mater Teresa.* Finales del siglo XVII. Colección particular.

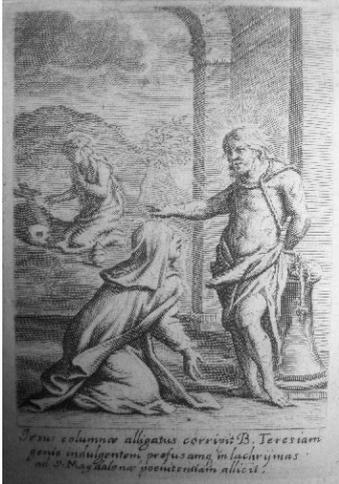


Fig. 736. *Segunda conversión. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù.* 1670.

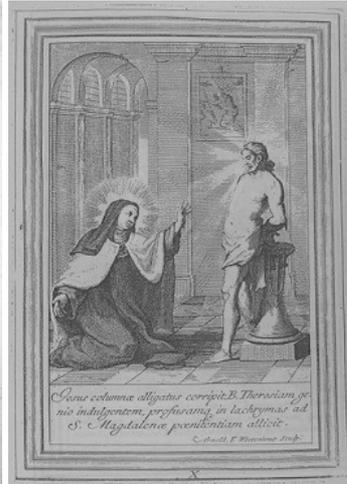


Fig. 737. *Segunda conversión.* Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).



Fig. 738. *Segunda conversión.* Siglo XVIII (después de 1716). Convento de Carmelitas Descalzos de Santa Ana. Génova (Italia).



Fig. 739. *Por sus virtudes frecuentemente la acompañan los ángeles. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù.* 1655.



Fig. 740. *Santa Teresa.* Finales del siglo XVII. Bérgamo (Italia).



Fig. 741. *Santa Teresa en éxtasis. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù.* 1655.



Fig. 742. *Santa Teresa.* Siglo XVIII. Convento de Carmelitas. Brujas (Bélgica).



Fig. 743. *Santa Teresa renuncia a su apellido.* Arnold van Westerhout. 1716.



Fig. 744. *Transverberación.* Juan Bernabé Palomino. 1752. Biblioteca Nacional. Madrid (España).



Fig. 745. *Transverberación.* P. Albern. Segundo tercio del siglo XIX.



Fig. 746. *Quema el manuscrito de Comentarios. Vita effigiata et essercizi affettivi.* 1655.



Fig. 747. *Quema el manuscrito de Comentarios al Cantar de los Cantares. Místico retratto della serafica Vergine Santa Teresa di Giesù.* 1697.



Fig. 748. *Quema el manuscrito de Comentarios al Cantar de los Cantares.* Siglo XVIII (después de 1716). Convento de Carmelitas Descalzos de Santa Ana. Génova (Italia).



Fig. 749. *Visión de Santo Domingo. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù.* Guillaume Vallet (atrib.). 1670.



Fig. 750. *Visión de Santo Domingo.* Finales del siglo XVII.



Fig. 751. *Visión de Santo Domingo.* 1681.



Fig. 752. *La Forma se eleva de las manos del sacerdote.* Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).



Fig. 753. *La Forma se eleva de las manos del sacerdote.* Siglo XVIII (después de 1716). Convento de de Santa Ana. Génova (Italia).



Fig. 754. *Tras la Transverberación, un ángel se lleva consigo el corazón de Teresa.* Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù. 1655.

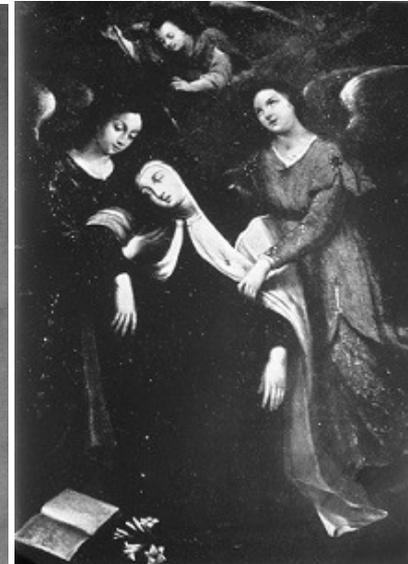


Fig. 755. *Transverberación.* Finales del siglo XVIII. Colección particular.



Fig. 756. *Tránsito de Santa Teresa.* Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù. 1655.



Fig. 757. *Tránsito de Santa Teresa.* Mistico ritratto della serafica Vergine Santa Teresa di Giesù. 1737.

3. VITA S. V. ET M. THERESIAE A JESU SOLIS ZODIACO PARALLELA

A mediados del siglo XVIII fue editada en Augsburgo *Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis Zodiaco Parallela*, un conjunto de trece grabados sobre la vida de Santa Teresa, cuya novedad radicaba en que en que cada una de las escenas representadas, a excepción de la portada, se relacionaba con uno de los signos del zodiaco.

3.1. LA OBRA

Esta singular serie procede del mundo germánico, en concreto fue grabada en el prolífico taller de los Klauber, que exportó imágenes religiosas por toda Europa¹³⁰⁵. Su editor y, lo más importante, su autor intelectual fue Anastasio de la Cruz, Benedikt Falck en el siglo. Este carmelita descalzo de la Provincia de Baviera¹³⁰⁶, nació en Münster en 1706 y murió en Augsburgo en 1761. Fue teólogo y escritor, entre sus obras destaca *Sancta Theologia Universa*, de 1751¹³⁰⁷. Anastasio de la Cruz ejerció un fuerte control en la gestación de la obra y su desarrollo, rasgo que se puede observar en la complejidad que presentan los grabados.

Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis Zodiaco Parallela consta de una portada frontispicio y doce estampas que corresponden a los signos del zodiaco que conocemos, que fueron sistematizados y fijados ya a principios del siglo V a. C.¹³⁰⁸. Asociado a cada signo se presenta un tema de la vida de Santa Teresa de Jesús. La vinculación entre ambas estructuras se realiza a través de analogías más o menos acertadas y evidentes, y de las abundantes inscripciones en latín de procedencia bíblica.

La obra estaría dirigida a los carmelitas descalzos y su fin, en nuestra opinión, no tendría un fin didáctico ni pretendería dar a conocer diferentes facetas de la vida de Santa Teresa, sino que trataría de ensalzar la figura de la carmelita y sus virtudes mediante complejas comparaciones.

El carácter único de esta obra impide establecer su estudio dentro de un contexto artístico propio. No existen más representaciones teresianas vinculadas al zodiaco. Sólo encontramos una alusión en el grabado nº 63 de la *Vita effigiata* de 1655, que

¹³⁰⁵ JUAN BOSCO DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 373.

¹³⁰⁶ *Nel terzo centenario della canonizzazione della Santa Madre Teresa di Gesù, Riformatrice del Carmelo*, Roma, 1922, p. 9.

¹³⁰⁷ <http://www.treccani.it/enciclopedia/anastasio-della-croce/>

¹³⁰⁸ FISHOF, I., *Written in the stars: art and symbolism of the zodiac*, Jerusalén, Israel Museum, 2001, p. 29.

corresponde con el tema “Si no hubiese creado el cielo, para ti sola lo crearía”: Cristo, sentado sobre una nube, señala a Teresa un arco con los signos del zodiaco. Sin embargo, se trata tan solo de una representación del cosmos.

3.2. GRABADORES

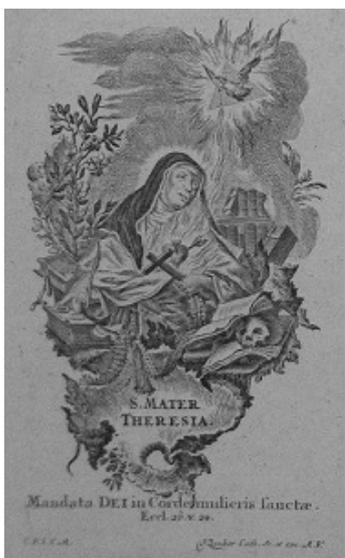


Fig. 758. *S. Mater Theresia*. Hermanos Klauber. Medios del siglo XVIII. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).



Fig. 759. *S. Mater Theresia*. Hermanos Klauber. Medios del siglo XVIII. Colección particular.



Fig. 760. *S. Mater Theresia*. Hermanos Klauber. Medios del siglo XVIII. Metropolitan Museum. Nueva York (Estados Unidos).



Fig. 761. *S. Mater Theresia*. Joseph Wolfgang Klauber. Finales del siglo XVIII. British Museum. Londres (Gran Bretaña).

Los hermanos Joseph Sebastian y Johan Baptist Klauber fueron grabadores y, desde 1748, editores de sus propias estampas. Tuvieron un taller muy activo y prolífico cuyas obras tuvieron gran éxito no sólo en el ámbito centroeuropeo, sino en el resto de Europa

y desde 1760 también en América¹³⁰⁹. Joseph Sebastian, nacido en 1700 y fallecido en 1768, destacó sobre su hermano desde el punto de vista artístico, quizá por su formación con Anton Birkhart en Praga¹³¹⁰. Su taller continuó con sus respectivos hijos, Joseph Wolfgang e Ignaz Sebastian. El último trabajó en Roma, París, Nuremberg y finalmente San Petersburgo, llamado por Catalina II de Rusia¹³¹¹.

Esta obra fue realizada por la primera generación de Klauber. Firmaban sus obras conjuntas como “Fratres Klauber Catholici” o “Klauber Cath.”, señalando su carácter católico. Entre sus obras destacan *Historiae Veteris et Novis Testamentae*, de 1748¹³¹² y *Sacra Jesu Christi evangelia in singulas anni dominicas* divisa, impresa hacia 1750. En su producción hay al menos 30 grabados en formato de estampa suelta acerca de Santa Teresa, diseñados y grabados por ellos¹³¹³ (figs. 758-760), también hay obras de Joseph Wolfgang (fig. 761).

El conjunto de su obra, y especialmente la que nos ocupa, se debe enmarcar dentro del rococó, tanto formalmente como por su carácter. El estilo es artificioso, escenográfico, a veces confuso y desordenado. Frecuentemente sitúan a los personajes en espacios abiertos, enmarcados con rocalla y elementos vegetales estilizados. Predominan las formas curvilíneas e irregulares y las composiciones asimétricas. En sus obras proponen un juego intelectual, factible gracias a la unión de la imagen y la literatura. Se percibe una complicación inicial pero tras una cuidadosa observación de todos los elementos que componen cada grabado y su visión de conjunto, es posible resolver el juego propuesto. En esta obra en concreto se ofrece un compendio de elementos diversos: signos zodiacales y citas bíblicas en torno a la representación de la vida de una mujer del siglo XVI canonizada en el XVII. La apariencia era por tanto compleja, pero proporcionaba el placer de descubrir su significado. Este tipo de imágenes, permitían aunar los dos sistemas o niveles didácticos-propagandísticos del Barroco: uno claro y directo, y otro enigmático y conceptual¹³¹⁴. Los Klauber ya habían participado en un

¹³⁰⁹ NIETO, V., y CÁMARA, A., “Los grabados y la difusión de los modelos”, en <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/4815.htm>

¹³¹⁰ BÉNÉZIT, E., *ob. cit.*, vol. 7, p. 835.

¹³¹¹ *Id.*, p. 834.

¹³¹² ALEJOS MORÁN, A., “Jeroglíficos, símbolos, alegorías y dioses en la Biblia ilustrada de Klauber”, *Ars Longa*, nº 9-10 (2000), p. 52.

¹³¹³ JUAN BOSCO DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 373.

¹³¹⁴ MONTEROSO MONTERO, J.M., “Mitología y emblemática en la iconografía mariana”, en SANCHES MARTINS, F. (coord.), *Barroco: Actas do II Congresso Internacional*, Oporto, Universidade do Porto, 2003, pp. 366-367. Cit. en PÉREZ-MALUMBRES LANDA, A., y HEREDIA FLORES, V. M., “Apuntes para la interpretación iconográfica de la capilla del Hospital de la Inmaculada Concepción y de San Juan Bautista de Tarifa”, *Patrimonio monumental Aljaranda* nº 82 (2011), p. 22.

proyecto semejante: habían ilustrado una edición de las letanías lauretanas del predicador Francisco Javier Dornn, con grabados en los que los signos zodiacales aparecían vinculados a las letanías. Esta obra fue impresa en 1750 en Augsburgo¹³¹⁵ y, bajo nuestro punto de vista, pudo inspirar en Anastasio de la Cruz la idea de hacer algo similar teniendo como protagonista a Santa Teresa.

3.3. LOS GRABADOS

Los grabados que conforman la serie miden 15 x 9 cm. Todos ellos -a excepción de la portada, algo diferente- tienen exactamente la misma estructura. En la parte superior está grabado el número que indica el orden de la estampa en la serie, que es el que nosotros seguimos. Hay que tener en cuenta que la numeración comienza en la portada. Después del número correspondiente se presenta una breve cita bíblica, casi todas son veterotestamentarias, que expresa un concepto que muestra la relación del signo del zodiaco con el momento de la vida de Santa Teresa representado. Anastasio de la Cruz hizo indicar con precisión a qué libro, capítulo y versículo pertenecía cada cita. La escena representada tiene también una disposición que siempre se repite: en la parte superior de la imagen hay una representación de la rueda astral con el símbolo del signo del zodiaco con el que se relaciona la imagen. Debajo se encuentra la imagen en sí, delimitada lateralmente por algún elemento arquitectónico, natural, algún objeto o alguna fantástica estructura. En los márgenes laterales hay sendas inscripciones, que pueden ser independientes o formar parte de una misma cita bíblica. Aluden a los elementos simbólicos presentes en el grabado. Debajo de la escena representada hay un breve título a la imagen, basado siempre en las obras teresianas, y después una exclamación que explica el tema. A pie de estampa, todas tienen la inscripción *C. P. S. C. M. -Cum Privilegio Sacrae Caesarum Majestatis-* y están firmadas como *Klauber Cath.*

Las citas proceden de la Biblia, específicamente de los siguientes libros: del Antiguo Testamento, *Éxodo, Reyes, Ester, Salmos, Proverbios, Eclesiastés, Cantar de los Cantares, Eclesiástico, Isaías, Jeremías, Ezequiel*; del Nuevo Testamento, *Evangelios,*

¹³¹⁵ FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Algunas representaciones inmaculistas hispanas del siglo XVII. Fuentes gráficas y literarias de los defensores del misterio concepcionista”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, nº 13 (2004), p. 47.

Epístolas a los Corintios, Epístola a los Filipenses, Epístola a los Hebreos y por último Apocalipsis.

De esta descripción se desprende que las imágenes y los textos son inseparables y su estudio conjunto es imprescindible para comprender el significado concreto de las imágenes. Por este motivo, transcribimos todas las inscripciones.

Con respecto a los temas, señalamos que no suponen ninguna novedad en el conjunto de la iconografía teresiana. Esto sin embargo no nos parece negativo: Anastasio de la Cruz tenía un rico y amplio *corpus* temático definido a lo largo de todo el siglo XVII que abarcaba cada faceta y cada episodio importante de la vida de Santa Teresa. La elección, a nuestro parecer, se basó en dos criterios: por una parte, temas imprescindibles para dotar de un cierto discurso narrativo y una imagen muy reconocible de Teresa -por ejemplo, *Huida de la casa paterna, Transverberación, Tránsito-* y por otra parte, temas que se podían vincular a los signos del zodiaco a través de citas bíblicas. Todo ello para crear un complejo sistema bien articulado, sistematizado y en el que nada responde al azar. Nos es llamativa la ausencia de una imagen que aluda a Teresa de Jesús como escritora mística, el tipo iconográfico más reconocible y difundido. Esto se explica por la dificultad para vincularlo con los signos zodiacales.

En cuanto a las citas bíblicas, Anastasio de la Cruz estaba muy interesado en mostrar su procedencia precisa, quizás para evitar cualquier recelo. Nosotros aportamos la numeración aceptada en la actualidad, que en algunos casos difiere ligeramente de la señalada por el autor intelectual de la obra.

1. PORTADA: SANTA TERESA – SOL (fig. 762)



Fig. 762. *Sol. Vita S. V. Et M. Theresiae A Jesu Solis Zodiaco Parallela*. Hermanos Klauber.

En la parte superior de la imagen encontramos el título de la obra, *Vita S. V. Et M. Theresiae A Jesu Solis Zodiaco Parallela*, y su subtítulo: *Parelion*, “el otro Sol”. En una obra escrita en fechas muy cercanas a nuestra obra, también perteneciente a un contexto religioso encontramos su definición:

“el *Parelion*, según le llaman los Antiguos Meteorológicos, o *Singular Phenomena* los Modernos, esto es: una semejanza del Sol, pintada en la nube, opaca en su centro, y diáfana en la exterior superficie, que suele multiplicarse en algunas, como sombras del Sol”¹³¹⁶.

Para explicarlo mejor, el autor -el agustino Fray Tomás Pérez- resumía a continuación una cita de San Juan de la Cruz que nosotros recuperamos:

¹³¹⁶ PÉREZ, T., *Vida de la Venerable Madre Sor Beatriz Ana Ruiz (...) y doctrina, o mística, símbolo-práctica que le reveló el Señor*, Valencia, Pasqual García, 1744, p. 525.

“la sombra que hace al alma la lámpara de la hermosura de Dios, será otra hermosura al talle y propiedad de aquella hermosura de Dios; y la sombra que hace la fortaleza, será otra fortaleza y talle de la de Dios; y la sombra que le hace la sabiduría de Dios, será otra sabiduría de Dios al talle de la de Dios; y así de las demás lámparas, o, por mejor decir, será la misma sabiduría y la misma hermosura y la misma fortaleza de Dios en sombra, porque el alma acá perfectamente no lo puede comprender. La cual sombra, por ser ella tan al talle y propiedad de Dios, que es el mismo Dios en sombra, conoce bien el alma la excelencia de Dios¹³¹⁷.

En el breve título de la imagen se presenta la cita del Cantar de los Cantares *Electa ut sol*¹³¹⁸ y debajo la exclamación *Ominia solis habes: plus Sole, Electa, refulges; Nam maculas nescis: caetera Solis Habes!*

En la imagen que nos ocupa, Teresa aparece representada precisamente sobre el sol, que tiene rasgos humanos y está rodeado por una banda circular con los 12 signos, habitual en la representación completa del zodiaco¹³¹⁹. Se pretendía expresar, según interpretamos en los textos, la idea de Teresa como “el otro sol”, que refleja la belleza y la sabiduría de Dios, que en definitiva “conoce bien la excelencia de Dios”. Se trata, a nuestro juicio, de una manifestación de las intenciones de la serie: mostrar el reflejo de la divinidad o del cielo en diferentes momentos de la vida de Teresa y en sus acciones.

2. HUIDA DE LA CASA PATERNA EN BUSCA DE MARTIRIO – ARIES (fig. 763)

La imagen representa el momento en que el tío de Teresa y Rodrigo, encuentra a los niños, dispuestos a ir a buscar martirio, y los devuelve a casa. Por ello, la primera de las inscripciones reza *Revertere, revertere Sulamitis*¹³²⁰. En un último plano los Klauber representaron un martirio y en el lateral izquierdo, algunos instrumentos de tortura. Junto a ellos, una cita tomada de la segunda carta de San Pablo a los Corintios: *Momentaneum et leve tribulationis, Aeternum gloriae pondos*¹³²¹ que alude al premio del martirio -representado en un ángel con una corona de flores- y en este contexto

¹³¹⁷ *Llama de Amor viva* 13, 14. JUAN DE LA CRUZ,

¹³¹⁸ *Cantar de los Cantares* 6, 9. *Biblia...*, p. 920.

¹³¹⁹ FISHOF, I., *ob. cit.*, p. 30.

¹³²⁰ *Cantar de los Cantares* 7, 1. *Biblia...*, p. 921.

¹³²¹ *2ª Epístola a los Corintios* 4,8. *Id.*, p. 1656.

también puede aludir a una frase que sobre el infierno y el cielo Teresa y sus hermanos repetían al leer las vidas de los santos:

“Espantábanos mucho el decir que pena y gloria era para siempre en lo que leíamos. Acaecíanos estar muchos ratos tratando de esto y gustábamos de decir muchas veces: ¡para siempre, siempre, siempre!”¹³²².



Fig. 763. Aries. Vita S. V. Et M. Theserae A Jesu Solis Zodiaco Parallela. Hermanos Klauber.

La primera inscripción del margen inferior alude al deseo de martirio que Teresa no pudo consumir -*Martirii percipida, revocatur*- y a que es otro tipo de martirio el que le espera: *Tela petis Mauri? Differ: te tela perurent Coelica; non irae, victima Amoris eris!* Es la idea de víctima o mártir del Amor Divino que encontramos presente en la iconografía teresiana desde su beatificación, en obras como los grabados de Anton Wierix. Este concepto se repite en la escena de la *Transverberación* de esta serie, asociada al signo sagitario.

¹³²² Vida 1, 5. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 35.

Moreno Cuadro ofrece una interpretación sobre la vinculación del episodio con aries: el carnero es el vellocino de oro con el que Frixio y Helo viajaron a la Colquide¹³²³. Es por tanto un paralelismo con el viaje de Teresa y Rodrigo.

3. INGRESO DE TERESA EN EL LA ORDEN DEL CARMELO – TAURO (fig. 764)



Fig. 764. *Tauro. Vita S. V. Et M. Theresiae A Jesu Solis Zodiaco Parallela*. Hermanos Klauber.

La primera de las inscripciones *Jugum Suave*, que procede del Evangelio de Mateo, vincula de un modo muy claro el signo tauro con el significado de seguir a Cristo:

“venid a mí todos los que estáis fatigados y sobrecargado, y yo os daré descanso. Tomad sobre vosotros mi yugo, y aprended de mí, que soy manso y humilde de corazón; y hallaréis descanso para vuestras almas. Porque mi yugo es suave y mi carga ligera”¹³²⁴.

¹³²³ MORENO CUADRO, F., “El Zodíaco Teresiano de los Klauber”, *Boletín de Arte*, nº 30-31 (2009-2010), p. 177.

¹³²⁴ *Mateo* 11, 28-30. *Biblia...*, p. 1404.

Con la inclusión de esta referencia, Anastasio de la Cruz demuestra su conocimiento de la vida de Teresa de Jesús y también de su determinación de ingresar en el Monasterio de la Encarnación de Ávila¹³²⁵.

En los laterales se lee: *Melior dies una / Super millia*, forma abreviada del Salmo “Vale más un día en tus atrios que mil en mis mansiones”¹³²⁶, que hace referencia al abandono de la vida en el siglo para entrar en la vida religiosa. Curiosamente la reciben en el convento y le entregan el hábito de la orden dos frailes carmelitas, en lugar de religiosas. Debajo de la imagen se proporciona una nota biográfica: *Carmelitana sit Abulae anno aet. 19*. La exclamación es un ruego a la Virgen para ser aceptada en una Orden que honraba especialmente la figura de María: *Matribus oh Mater mihi charior omnibus una: Filia sum; Matris tecta subiré sine!*

4. VISIÓN DE LOS SANTOS PEDRO Y PABLO – GÉMINIS (fig. 765)



Fig. 765. Géminis. *Vita S. V. Et M. Theresiae A Jesu Solis Zodiaco Parallela*. Hermanos Klauber.

¹³²⁵ *Vida* 4, 1. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 41.

¹³²⁶ Salmo 83, 11. *Biblia...*, p. 795.

La primera de las inscripciones del cuarto grabado, *Duplici contritione contere eos*, “Trae sobre ellos el día aciago, y con doble quebrantamiento quebrántalos”¹³²⁷, es el modo de asociar el signo de géminis con la protección de los santos Pedro y Pablo sobre Teresa de Jesús frente a los diablos que intentaban confundirla¹³²⁸.

Junto a un gran crucifijo, la inscripción *Omnis armatura fortium*¹³²⁹, que aludiría a la protección que proporciona la cruz, no olvidando que Teresa de Jesús oponía un crucifijo para defenderse de los engaños del demonio, de los que también la protegían Pedro y Pablo: *Ecce duo gladii*¹³³⁰. Efectivamente, Teresa aparece entre dos santos, en un lateral los demonios, aparecen derrotados por la presencia y ayuda de los santos, como indica el texto inferior: *Adjuvatur a S. S. Petro e Paulo adversus Daemones*. Justo debajo hay una nueva referencia al mundo clásico y a la victoria sin armas de la doncella Teresa: *Hercule sis ficto ter forrtior hostis, Averno: Te Virgo imbellis conteret Ecce Duos!*

5. TERESA PROTECTORA DEL CARMELO – CÁNCER (fig. 766)

Anastasio de la Cruz recuperó en este grabado la iconografía de Teresa de Jesús como protectora de la Orden del Carmelo que había reformado. Eligió el signo de cáncer o el cangrejo precisamente por la vuelta a la Regla Primitiva buscada en la reforma teresiana, a lo que hacen referencia las dos inscripciones superiores: *Ascendit per desertum*¹³³¹ y *Ad sublimia retrosum*. Entre nubes se puede observar a Elías con un libro, en el que se lee *Regula primitiva*, que presenta a la Virgen, que porta el hábito de las carmelitas descalzas.

Enmarcan la escena dos elementos naturales que tienen un profundo simbolismo en el contexto carmelitano: la Fuente de Elías, con la inscripción *Purior in fonte*, y el árbol o Viña del Carmelo, que señala la genealogía de la orden y sus abundantes frutos, con la inscripción *Dulcior in Stirpe*.

El texto inferior señala la reforma tanto femenina como masculina y destaca su papel como madre virgen de la Orden: *Nedum Moniales, sed et Viros reformat. Gaudia Matris habet cum Virginitatis honore: Quodque magis stupeas, fit Caput ipsa Viri.*

¹³²⁷ Jeremías 17, 18. *Id.*, p. 1152.

¹³²⁸ Vida 29, 5. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 157-158.

¹³²⁹ *Cantar de los Cantares* 4, 4. *Biblia...*, p. 916.

¹³³⁰ Lucas 22, 38. *Id.*, p. 1491.

¹³³¹ *Cantar de los Cantares* 3,6. *Id.*, p. 916.



Fig. 766. Cáncer. Vita S. V. Et M. Theresiae A Jesu Solis Zodiaco Parallela. Hermanos Klauber.

6. DESPOSORIOS MÍSTICOS – LEO (fig. 767)

Para mostrar el significado de la imagen de los *Desposorios místicos* asociado al signo leo, Anastasio de la Cruz recurrió al profeta Isaías con una metáfora que reitera la identificación de Cristo con el león y la identificación de Teresa con un manso cordero: *Leo et ouis morabintur simul*¹³³².

La representación de los *Desposorios místicos* o la *Merced del Clavo* no reviste ninguna novedad iconográfica respecto a sus antecesoras, excepto por la presencia de Dios Padre y el Espíritu Santo sancionando el acontecimiento. Las inscripciones en los márgenes laterales muestran tres bellas inscripciones acerca del matrimonio y sobre el dulce padecimiento que experimentaba Teresa en la unión mística: *Sponsus Sanguinum tu mihi es*¹³³³, *Non rosea est grata corolla spinae* y, por último, *Renuit consolari anima*

¹³³² Isaías 11, 6. *Id.*, p. 1071.

¹³³³ Éxodo 4, 25. *Id.*, p. 73.

*mea*¹³³⁴. Fray Anastasio incluiría este salmo porque expresa cómo se sentía Santa Teresa tras los éxtasis: “los días que duraba esto andaba como embobada. No quisiera ver ni hablar, sino abrazarme con mi pena, que para mí era mayor gloria que cuantas hay en todo lo criado”¹³³⁵.

La inscripción que se encuentra debajo de la escena reza simplemente *Clavo a Christo desponsatur*. Debajo de ella, se destaca la unión de Cristo con Teresa, como Pedro y Pablo están unidos al madero y a su espada de sus martirios -*Ut sua trabs Petro, Paulo sua haeret ut ensis, Sic Jesus clavo figitur usque tibi!*- y finaliza resumiendo esto en tres palabras: *Theresia a Iesu*.



Fig. 767. *Leo. Vita S. V. Et M. Theresiae A Jesu Solis Zodiaco Parallela*. Hermanos Klauber.

¹³³⁴ Salmo 77, 3. *Id.*, p. 785.

¹³³⁵ *Vida* 29, 14. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 158.

7. IMPOSICIÓN DEL COLLAR Y EL MANTO – VIRGO (fig. 768)

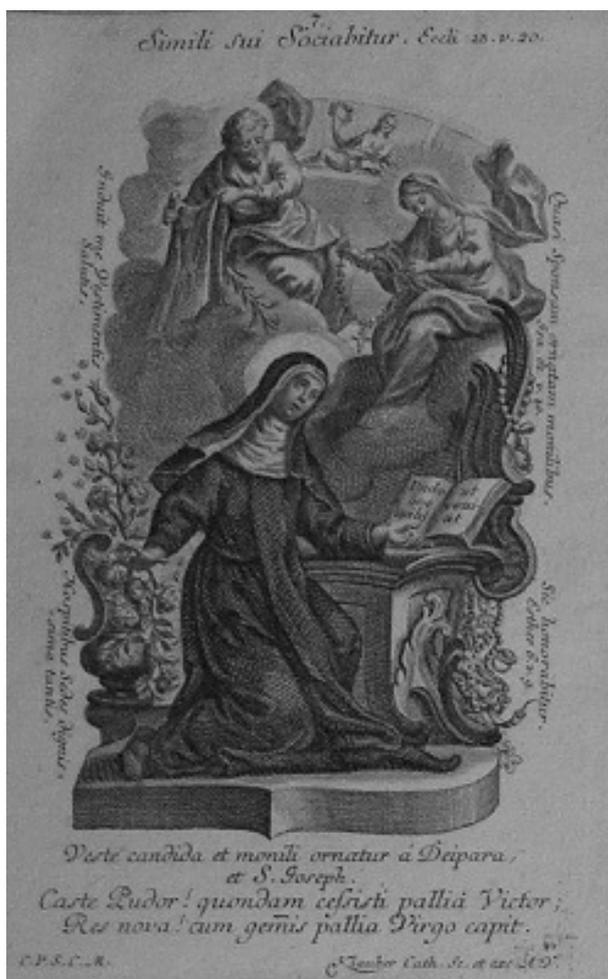


Fig. 768. *Virgo. Vita S. V. Et M. Theresiae A Jesu Solis Zodiaco Parallela*. Hermanos Klauber.

Anastasio de la Cruz vincula la imposición del collar y el manto al signo de Virgo, que se explica en la virginidad y la castidad de las que son exponentes María y San José. Se trataba de una asociación frecuente en el arte cristiano realizada bajo diferentes formas¹³³⁶. A la pureza de José y María y su cercanía a Teresa, alude la inscripción superior, *Simili sui sociabitur*, “todo animal según su especie se une, a su semejante se adhiere el hombre”¹³³⁷.

A la imposición del collar y el manto se refieren las inscripciones: *Induit me vestimentas Salutis, Hospitibus sedes dignis sima tantis Quasi Sponsam ornatam monilibus*, “me ha revestido de ropas de salvación/ en manto de justicia me ha envuelto/

¹³³⁶ FISHOF, I., *ob. cit.*, p. 119.

¹³³⁷ *Eclesiástico* 13, 16. *Biblia...*, p. 973.

como el esposo se pone una diadema/ como la novia se adorna con sus aderezos”¹³³⁸. La cita del libro de Ester *Sic honorabitur* indica cómo se debía honrar a una persona: “deben tomarse regias vestiduras que el rey haya vestido, y un caballo que el rey haya montado, y en cuya cabeza se haya puesto una diadema real”¹³³⁹, que es precisamente lo que refleja esta escena.

En el grabado, Teresa, además de recibir el collar y el manto, se encuentra leyendo un libro en cuyas páginas se lee *Unde hoc mihi ut veniat*. Moreno Cuadro indica que proviene de un texto de las Confesiones de San Agustín: “de dónde me viene esta idea, ojalá venga”¹³⁴⁰, que bajo nuestro punto de vista indica precisamente el significado de la imposición del collar y el manto en el contexto de la vida teresiana: la protección de la Virgen y San José sobre la reforma que Teresa estaba meditando.

Bajo la sencilla explicación *Veste candida et monili ornatu a Deipara et S. Joseph*, la inscripción inferior hace referencia de nuevo a la castidad: *Caste Pudor! Quomdam cessisti pallia Victor, Rex nova! Cum gemis pallia Virgo capit*.

8. MORTIFICACIÓN – LIBRA (fig. 769)

Statera Justa, “usad balanzas justas”¹³⁴¹, es la cita con que comienza el grabado y que alude al equilibrio de la balanza que corresponde al signo libra. En los platillos de esta balanza se encontrarían las dos opciones que presenta la conocida frase que Teresa de Jesús repetía con frecuencia “o padecer o morir”.

A “morir” Anastasio de la Cruz adjudicó la cita *Mihi vivere Christus est, et mori lucrum*¹³⁴² y los hermanos Klauber la representación de un cráneo coronado de flores; mientras que a “padecer”, se vinculó *Defecit in dolore Vita mea*¹³⁴³ y una cabeza coronada de espinos, así como cadenas y otros instrumentos de mortificación y un crucifijo. Entre estas dos posibilidades, se encuentra Santa Teresa en pie, mirando al cielo.

El lema está muy claro *-Aut pati, aut mori ingeminat-* y la inscripción exclamativa señala la elección entre la piedad, que le ordena padecer, y el amor, que le ordena morir:

¹³³⁸ *Isaías* 61, 10. *Id.*, p. 1124.

¹³³⁹ *Ester* 6, 9. *Id.*, p. 572.

¹³⁴⁰ MORENO CUADRO, F., “El Zodíaco Teresiano...”, p. 180.

¹³⁴¹ *Ezequiel* 45, 10. *Biblia...*, p. 1270.

¹³⁴² *Filipenses* 1, 21. *Id.*, p. 1681.

¹³⁴³ *Salmo* 30, 12. *Id.*, p. 738.

O amor, o pietas! Inter tota acerba, tot ictus, Summa pati Pietas mandat, amorque mori. La vinculación con el signo de libra nos parece, por todo esto, lograda.



Fig. 769. *Libra. Vita S. V. Et M. Theresiae A Jesu Solis Zodiaco Parallela.* Hermanos Klauber.

9. TERESA PERSEGUIDA POR LOS HOMBRES – ESCORPIO (fig. 770)

Ut cruciatus scorpii, “como cuando el escorpión pica a alguien”¹³⁴⁴, es la inscripción que vincula el signo escorpio con los ataques de los hombres a Teresa de Jesús.

Los Klauber plasmaron literalmente el salmo *Acuerunt linguas suas sicut serpentis*¹³⁴⁵ en una cabeza que profiere insultos a Teresa. Esta figura, indica Moreno Cuadro, está basada en la alegoría de la injuria de la *Iconología* de Cesare Ripa¹³⁴⁶: “...con la lengua fuera de la boca, siendo ésta simiar a la de las serpientes y derramando por todas partes su saliva”¹³⁴⁷. Debajo de ella se encuentran varias personas con actitudes violentas.

¹³⁴⁴ *Apocalipsis* 9, 5. *Id.*, p. 1776.

¹³⁴⁵ *Salmo* 139, 4. *Id.*, p. 845.

¹³⁴⁶ MORENO CUADRO, F., “El Zodiaco Teresiano...”, p. 180.

¹³⁴⁷ RIPA, C., *ob. cit.*, t. I, pp. 226-227.

En oposición a lo anterior, los Klauber representaron a una serena Teresa junto a otra carmelita y un instrumento musical de cuerda, acompañada por las citas *Ferienti responde tamice Coram tondente se obmutescet*, “como oveja ante los que la trasquilan, está muda”¹³⁴⁸ y *Contumelias ac probra cum Gaudio accipit*.



Fig. 770. Escorpio. Vita S. V. Et M. Theresiae A Jesu Solis Zodiaco Parallela. Hermanos Klauber.

Por último la exclamación expresa la actitud paciente y silenciosa de la carmelita: *Disce silere! Theresa docet praecepta silendi. Vindictam patiens quam bene damnet Amor!*

10. TRANSVERBERACIÓN – SAGITARIO (fig. 771)

La identificación de Sagitario con la *Transverberación* no supuso una novedad de *Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis Zodiaco Parallela* en el conjunto de la iconografía teresiana: estudiamos un grabado de Anton Wierix de hacia 1622 en el que el Niño

¹³⁴⁸ *Isaías 53, 7. Biblia...*, p. 1116.

Jesús, *Vitae Sagittarium*, lanzaba una flecha a Teresa. A esto alude la primera de las inscripciones: *Sagittae tuae infixae sunt mihi*, “en mí se ha clavado tus saetas”¹³⁴⁹.

La Transverberación sigue la iconografía habitual del tema, acompañada por cuatro citas bíblicas, referentes a la preparación del alma para unirse con Dios, al momento de la unión y al propio amor: *Diligentes me diligo*¹³⁵⁰, *Tempus tuum, tempos amantium*¹³⁵¹, *Paratum cor meum*¹³⁵² y *Cor meum cum corde tuo*¹³⁵³.



Fig. 771. Sagitario. Vita S. V. Et M. Theresiae A Jesu Solis Zodiaco Parallela. Hermanos Klauber.

Las dos inscripciones inferiores son más largas de lo habitual. La primera de ellas describe el tema a partir de los escritos de Teresa de Jesús -*Ignito jaculo Cor Ejus a Seraphino non semel transverberatur, non minori dolore, quam suavitate*- mientras que la segunda reflexiona sobre lo que la propia santa denominaba “una muerte sabrosa”¹³⁵⁴:

¹³⁴⁹ Salmo 38, 3. *Id.*, p. 747.

¹³⁵⁰ Proverbios 8, 17. *Id.*, p. 866.

¹³⁵¹ Ezequiel 16, 8. *Id.*, p. 1231.

¹³⁵² Salmo 57, 8. *Id.*, p. 766.

¹³⁵³ Reyes 2º, 10, 15. *Id.*, p. 408.

¹³⁵⁴ *Moradas* 5ª, 1, 4. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 509.

Iam plagarum hora est! Non est Amor absque dolore; spinis juncta Rosa est. Vulnera adauget amor.

11. VISIÓN DE CRISTO – CAPRICORNIO (fig. 772)



Fig. 772. Capricornio. Vita S. V. Et M. Theresiae A Jesu Solis Zodiaco Parallela. Hermanos Klauber.

La undécima estampa de *S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis Zodiaco Parallela* es quizá la más compleja de explicar de la serie. Esto se debe a la exposición de diferentes conceptos y a que no presenta ningún tema particular de la iconografía teresiana sino una visión de Cristo con un carácter general. Observamos estas dificultades desde el inicio: se asimila Capricornio, en vez de a un macho cabrío, a un corzo (*capreolus capreolus*), con una cita del Cantar de los Cantares: *Assimilare Caprae*. Relaciona estos versos -¡Huye, amado mío, / sé como el corzo / o sé el joven cervatillo / por los montes de las balsameras!¹³⁵⁵- con la elevación espiritual de Santa Teresa y la búsqueda de

¹³⁵⁵ *Cantar de los Cantares* 8, 14. *Biblia...*, p. 924.

perfección. Estos conceptos son patentes en las inscripciones *Ascensiones in corde suo disposuit*¹³⁵⁶, *In omnibus operibus precellens*¹³⁵⁷ y *Statura tua assimilata est palmae*¹³⁵⁸. La carmelita se encuentra arrodillada y mira a Cristo, elevado sobre una nube, dirigiéndole las palabras *Deus cordis miei*¹³⁵⁹. Efectivamente, los Klauber representan la palmera mencionada. Detrás de Teresa hay un girasol, al que se refieren las frases *Adme conversio eius*¹³⁶⁰ y *Oculus simplex, Corpus lucidum*¹³⁶¹.

Las inscripciones del margen inferior señalan que Santa Teresa hizo voto de perfección, que el amor no conoce facilidades, y que ese voto la lleva a ascender espiritualmente: *Votum angelicum anno aet. 45 emitit, perfectiora semper exequendi. Otia nescit amor: Semper festines ad alta ut currat, Voti sponsio calcar erit*. En las escasas representaciones acerca del voto de perfección, el tema se trata de un modo más convencional: Santa Teresa arrodillada frente a un altar.

12. REFLEXIONES SOBRE LA SAMARITANA – ACUARIO (fig. 773)

La asociación de acuario con Teresa de Jesús se realizó a través del episodio evangélico de la Samaritana -*Da mihi hanc aquam*¹³⁶²- muy querido por Teresa desde que era niña¹³⁶³. No se trata de un tema frecuente y conocemos sólo representaciones que se ubican en el ciclo que representa la infancia, por lo que en esta serie apreciamos un desfase cronológico debido al necesario orden que debían respetar en la colocación de los signos del zodiaco.

Teresa de Jesús lee el Evangelio en un reclinatorio, ante una imagen que muestra en encuentro de Cristo con la Samaritana¹³⁶⁴, que recoge una de las inscripciones del margen inferior del grabado: *Samaritanae exemplo Aquam Vitae aeternae celeberrime a Domino rogitat*.

Al fondo, se observa una iglesia en llamas, avivadas por el viento, junto a la que aparece la inscripción *Ignem veni mittere*, que proviene del Evangelio según San Lucas¹³⁶⁵. Al

¹³⁵⁶ *Salmos* 38, 6. *Id.*, p. 746.

¹³⁵⁷ *Eclesiástico* 33, 23. *Id.*, p.

¹³⁵⁸ *Cantar de los Cantares* 7, 8. *Id.*, p. 922.

¹³⁵⁹ *Salmos* 73, 26. *Id.*, p. 782.

¹³⁶⁰ *Cantar de los Cantares* 7, 10. *Id.*, p. 922.

¹³⁶¹ *Lucas* 11, 34. *Id.*, p. 1476.

¹³⁶² *Juan* 4, 15. *Id.*, p. 1511.

¹³⁶³ *Vida* 30, 19. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 164.

¹³⁶⁴ *Juan* 4, 7-15. *Biblia...*, pp. 1510-1511.

¹³⁶⁵ *Lucas* 12, 49-50. *Id.*, p. 1479.

fuego también se refiere la exclamación final: *Ignis consumens Deus est*¹³⁶⁶, *hinc lingua palato aestuat, in potum dum detur ipse Deus*.



Fig. 773. Acuario. Vita S. V. Et M. Theresiae A Jesu Solis Zodiaco Parallela. Hermanos Klauber.

Fig. 774. Deseo de unión con la divinidad. Iconología. Cesare Ripa.

En un plano intermedio del grabado, se encuentra un ciervo bebiendo en un arroyo y a él se refieren las citas *Ita desiderat anima mea*¹³⁶⁷ e *Insanabilis est dolor tuus*¹³⁶⁸. Moreno Cuadro indicó que el ciervo aparecía mencionado en la alegoría del *Deseo de unión con la divinidad* en *Iconología*, de Cesare Ripa¹³⁶⁹. Nosotros, partiendo de esta idea, consideramos que Anastasio de la Cruz y los Klauber tomaron tanto el concepto, como el salmo al que se asocia y la propia imagen del ciervo (fig. 774):

¹³⁶⁶ *Hebreos 12, 29. Id.*, p. 1726.

¹³⁶⁷ *Salmos 41, 2. Id.*, p. 751.

¹³⁶⁸ *Jeremías 30, 15. Id.*, p. 1167.

¹³⁶⁹ MORENO CUADRO, F., “El Zodíaco Teresiano...”, p. 182.

“...viéndose a su lado un ciervo que bebe agua de un manantial. Así nos lo pinta David en el Salmo XLI, en el que asimila el deseo que al alma siente respecto de la divinidad, con el que siente el ciervo, cuando está sediento de acercarse a un límpida fontana”¹³⁷⁰.

Ripa también explicó en relación con esto el significado del fuego: “del pecho ha de salirse una llama, que es la que cristo Nuestro Señor vino a traer a la tierra”¹³⁷¹.

13. TRÁNSITO – PISCIS (fig. 775)



Fig. 775. *Piscis. Vita S. V. Et M. Theresiae A Jesu Solis Zodiaco Parallela*. Hermanos Klauber.

Piscis, el último signo del zodiaco, es el signo con el que se asocia también la muerte de Teresa de Jesús: *Consummatum est*¹³⁷².

¹³⁷⁰ RIPA, C., *ob. cit.*, t. I, p. 270.

¹³⁷¹ *Ibid.*

¹³⁷² Juan 19, 30. *Biblia...*, p. 1538.

El título señala que *Aquae multae non potuerum extinguere Charitatem*¹³⁷³ y todo el grabado refleja el tema de la regeneración y de una nueva vida. En este sentido, se representa la oruga que renace en forma de mariposa que Santa Teresa menciona en las *Moradas del Castillo Interior*¹³⁷⁴, el Ave Fénix al que se refieren las inscripciones *Post funera vivo* y *Ardor me duxit in altum*, y el almendro seco que floreció en el momento del tránsito de Teresa de Jesús¹³⁷⁵, al que acompaña la cita *Frondere feci lignum aridum*¹³⁷⁶ y al que se refiere una de las inscripciones inferiores: *Amoris, non morbi, vi expirata anno Ch. 1582 aet 68. Et arbor arida, cellae proxima, statim effloruit.*

Los Klauber muestran a Santa Terea reclinada en un lecho, sostenida por varios ángeles y acompañada por Jesucristo. De la boca de Teresa surge una paloma que vuela hacia lo alto, donde la esperan la Virgen, que porta unos lirios en alusión a la virginidad de la carmelita, y varios santos que no portan atributos.

Cierra el grabado y la serie una referencia al triunfo del Amor de Teresa por Cristo, el mismo del que era mártir: *Mortis tela procul! Mortem vel parvula vicit; unus Amor vincet, cordeque vivet amor.*

3.4. CONCLUSIONES

Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis Zodiaco Parallela supuso una visión renovada y de gran riqueza simbólica del grabado teresiano. Se trató de una solución de compromiso entre la tradición gráfica teresiana, puesto que todos los temas tratados ya existían, y la novedad que suponía la relación de las facetas y los momentos más destacados de la vida de Santa Teresa con los signos del zodiaco.

La obra es compleja porque cada estampa aglutina elementos muy diferentes. En primer lugar, la combinación de imagen y texto, que son inseparables. Cada imagen muestra una escena de la vida de Santa Teresa acompañada por referencias al zodiaco, alegorías de carácter religioso y profano y citas del Antiguo y Nuevo Testamento, aglutinadas según el parecer de un teólogo carmelita de mediados del siglo XVIII. La clave, en nuestra opinión, está en interpretar correctamente la primera de las inscripciones, que es el vínculo con el signo del zodiaco y continuar a partir de ella. El resultado es

¹³⁷³ *Cantar de los Cantares* 8, 7. *Id.*, p. 923.

¹³⁷⁴ *Moradas* 5ª, 2, 2. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 512.

¹³⁷⁵ Bula de Canonización de Teresa de Jesús. SILVERIO DE SANTA TERESA (Ed.), *Obras de Santa Teresa...*, t. II, p. 424.

¹³⁷⁶ *Ezequiel* 17, 24. *Biblia...*, p. 1235.

sorprendente y, en general, bastante coherente, a pesar de la saturación de citas bíblicas, la frecuente descontextualización de las mismas y a la asociación no siempre bien argumentada de los signos del zodiaco con las escenas. La adaptación de la vida al orden del Zodiaco implicó cambios en la secuencia lógica de las escenas y también la omisión de un tipo iconográfico fundamental, el más reconocible, el tipo *Escritora*.

En nuestra opinión el propósito de esta obra no era en ningún caso plantear la influencia de los astros sobre la vida de Teresa de Jesús, su temperamento o los rasgos que habrían determinado su destino, sino mostrar el reflejo de Dios en Teresa. Tal y como se presenta en la portada de la obra, Teresa era un reflejo del sol, un reflejo de Dios y en su vida se advertía la presencia divina o celestial.

4. LOS GRABADOS DE JUAN BERBABÉ PALOMINO

4.1. PRESENTACIÓN

En el año 1752, el grabador Juan Bernabé Palomino abrió ocho planchas para ilustrar las obras *Cartas de Santa Teresa de Jesús, madre y fundadora de la Reforma de la Orden de N^a S^a del Carmen* y *Obras de la Gloriosa madre Santa Terea de Jesús*, impresas en Madrid por José Orga en la Imprenta del Mercurio. Son estampas de gran calidad técnica, con un contenido que bebe de la literatura emblemática del siglo XVII, pero además tienen otro valor: es el primer conjunto de grabados sobre Santa Teresa estampado en España

4.2. EL GRABADOR

Juan Bernabé Palomino -que nació en Córdoba en 1692 y falleció en Madrid en 1777- fue un respetado artista¹³⁷⁷. En 1736 recibió el título de Grabador de Cámara de Felipe V y en 1752 fue nombrado el primer Director de la Sección de Grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cargo que desempeñó hasta su muerte.

¹³⁷⁷ CARRETE PARRONDO, J., *Maestros del grabado. Siglo XVIII. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, p. 3.

Era sobrino de Antonio Acisclo Palomino, que le encargó abrir las planchas de la portada del segundo tomo de *El Museo Pictórico* en el año 1724¹³⁷⁸.

Fue un grabador prolífico, muy solicitado por su estilo depurado, su facilidad para recrear texturas y su capacidad retratística. En efecto, buena parte de su producción está formada por retratos de reyes, nobles y artistas, aunque también grabó estampas devocionales, arquitecturas y alegorías de las artes (figs. 776-779).

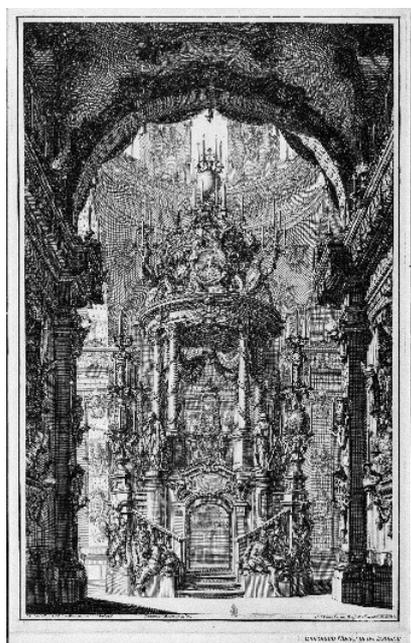
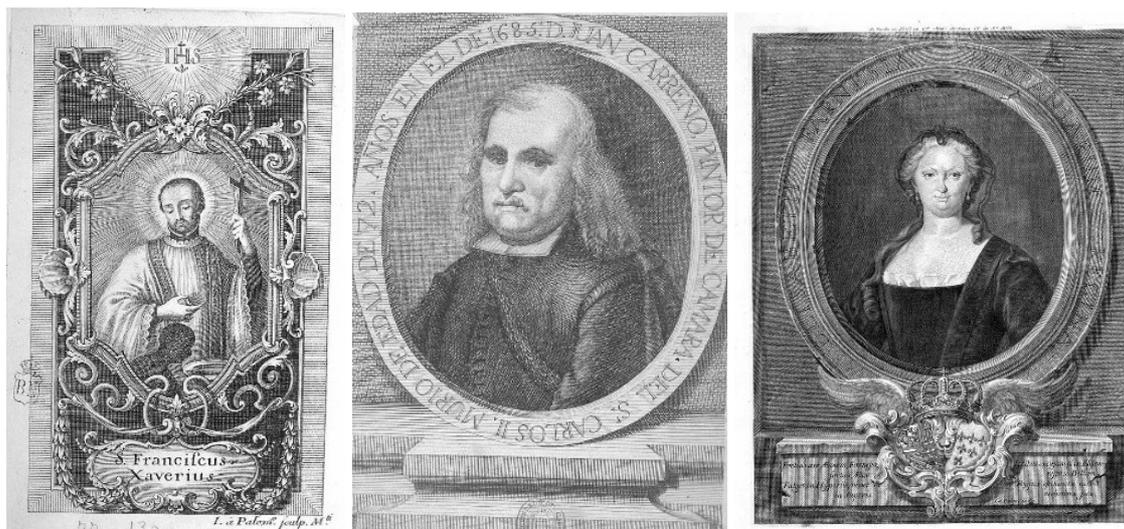


Fig. 776. *Retrato de S. Francisco Javier*. Juan Bernabé Palomino. 1712. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 777. *Retrato de Juan Carreño de Miranda*. Juan Bernabé Palomino. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 778. *Retrato de la reina Isabel de Farnesio*. Juan Bernabé Palomino. 1764. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 779. Túmulo erigido con motivo de las honras fúnebres de Felipe V en la iglesia del Convento de la Encarnación de Madrid. 1748. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

¹³⁷⁸ GALINDO, N., “Algunas noticias sobre Juan Bernabé Palomino”, *Academia*, nº 69 (1989), pp. 240-241.

Su importancia en la historia del grabado español fue plasmada en la necrológica que la Real Academia de Bellas Artes le dedicó: "...digno de memoria y quien se puede reputar como el primero que estableció en España el buen gusto de grabar en láminas y que abrió el camino hasta llegar al estado en que hoy lo vemos"¹³⁷⁹.

4.3. LOS GRABADOS

Las ocho estampas que ocupan nuestro estudio se encuentran en *Cartas de Santa Teresa de Jesús, madre y fundadora de la Reforma de la Orden de N^a S^a del Carmen* y repartidas en los dos volúmenes de *Obras de la Gloriosa madre Santa Tereza de Jesús*. Los tres libros se estamparon en el mismo año de 1652 en la Imprenta del Mercurio bajo la dirección de José de Orga. Eran obras muy cuidadas, con una encuadernación excelente, tapas de cuero repujado y dorado y papel de gran calidad. *Cartas* estaba además prologada y comentada por Juan de Palafox y Mendoza.

A pesar de que forman parte de un libro, las estampas no lo ilustran, en el sentido de que no guardan una relación directa con el contenido del texto más allá del protagonismo de Teresa de Ávila. Tampoco tienen un carácter narrativo ni siguen una secuencia determinada, de hecho su orden es diferente en las obras citadas. Cinco de los grabados se estructuran a partir de un marco de líneas sinuosas que separa la escena central de los cuatro ángulos, dedicados a la representación de elementos de carácter simbólico. Los tres grabados restantes presentan una configuración formal más simple, aunque su contenido también es complejo. Asimismo, poseen una temática heterogénea, ya que se muestra un episodio de la vida, las facetas de escritora, reformadora, fundadora y guía hacia el Monte Carmelo, y tres alegorías de las virtudes de Teresa de Jesús.

La técnica utilizada por Palomino, que firma todas las planchas, es aguafuerte y buril. Son grabados de una gran calidad técnica, de trazo preciso y primoroso y además fueron estampados cuidadosamente, como corresponde a una edición de calidad. La cuestión más compleja para afrontar su estudio es determinar las fuentes. Respecto a las fuentes gráficas, es muy clara en la imagen principal de la la mitad de los grabados: la *Vita effigiata* de Westerhout. La dificultad se presenta en las pequeñas representaciones angulares, que sugerían la utilización de libros de emblemas por sus características

¹³⁷⁹ CARRETE PARRONDO, J., *Maestros del grabado...*, p. 5.

formales y de contenido. En efecto, hemos concluido que se basan en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias. Esta obra del conocido autor de *Tesoro de la lengua castellana*, fue publicada por primera vez en Madrid en el año 1610. Consta de 300 emblemas, divididos en tres “centurias”, que tratan temas variados acerca de las buenas costumbres, las malas acciones, etc. Se puede hallar su influencia en diferentes manifestaciones literarias y artísticas de diferentes periodos históricos, como en las comedias de Lope de Vega¹³⁸⁰ o en el último cuarto del siglo XVIII en algunas obras de Goya¹³⁸¹. En los grabados que contienen una única escena, se utilizan fuentes bíblicas, en concreto el Evangelio según San Mateo, y referencias extraídas de los escritos de Teresa de Jesús.

1. SANTA TERESA ESCRITORA (fig. 780)



Fig. 780. *Santa Teresa escritora*. Juan Bernabé Palomino. 1752. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 781. *Santa Teresa escritora*. Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

¹³⁸⁰ DIXON, V., “Los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias y las comedias de Lope”, en GARCÍA MARTÍN, M. (Coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, vol. 1, pp. 299-306.

¹³⁸¹ MOFFIT, J. F., “Francisco de Goya and Sebastian de Covarrubias Orozco (More on Goya’s *Moral Emblemes*)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 53 (1987), pp. 271-300.

El primero de los grabados muestra a Santa Teresa como escritora inspirada por el Espíritu Santo. Probablemente tomó como modelo el grabado LIII de la *Vita* de Arnold van Westerhout (fig. 781). En principio es una representación convencional del tipo iconográfico pero hay dos novedades: la presencia de dos seres monstruosos que escapan de debajo del escritorio de Teresa, alusión a la huida de los demonios ante la sabiduría de las letras teresianas, y cuatro aves representadas en los ángulos. Éstas son el águila, el ave fénix, el pelícano y la paloma.

Sebastián de Covarrubias utilizó el pelícano y el águila para explicar la necesidad de hacer complementarias la vida activa y la vida contemplativa, la acción y la oración, la visión de conjunto y la visión de lo particular: en el caso del pelícano “si está la vida activa reposando / tiende sus alas la contemplativa...”¹³⁸², en el caso del águila

“el águila caudal de vista larga, / no sólo mira al sol, de hito en hito / más desde la alta cumbre, abajo, alarga / a ver con su agudeza el más chiquito / conejo o sabandija. El que se encarga / de cargo pastoral haze delito / si junto con el ser contemplativo / también no es en el gobierno actiuo”¹³⁸³,

en palabras de Santa Teresa “nunca dejen de obrar casi juntas Marta y María, porque en lo activo y que parece exterior, obra lo interior, y cuando las obras activas salen de esta raíz, son admirables y olorosísimas flores”¹³⁸⁴.

El ave fénix simboliza la inmortalidad del alma y a la paloma se refiere la carmelita en relación con esto:

“tengo para mí que un alma que allega a este estado, que ya ella no habla ni hace cosa por sí, sino que de todo lo que ha de hacer tiene cuidado este soberano Rey. ¡Oh, válgame Dios, qué claro se ve aquí la declaración del verso, y cómo se entiende tenía razón y la tendrán todos de pedir alas de paloma!”¹³⁸⁵ Entiéndese claro es vuelo el que da

¹³⁸² COVARRUBIAS OROZCO, S., *Emblemas Morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610. Centuria II, emblema 92.

¹³⁸³ *Id.*, Centuria I, emblema 15.

¹³⁸⁴ *Meditaciones sobre los Cantares* 7, 3. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 465.

¹³⁸⁵ Se refiere al *Salmo* 55, 7: “Y digo: ¡quién me diera alas como a la paloma para volar y reposar!”. *Biblia...*, p. 763.

el espíritu para levantarse de todo lo criado, y de sí mismo el primero; mas es vuelo suave, es vuelo deleitoso, vuelo sin ruido”¹³⁸⁶.

Partiendo de una representación generalizada en el arte y con un significado preciso en la iconografía teresiana -el Espíritu Santo representado como una paloma- Palomino introdujo otras cuatro aves que simbolizan la perfección del alma y su búsqueda de Dios así como la necesidad de conjugar vida activa y contemplativa.

La inscripción *Aestuat ut ruptis vivax fornacibus ignis, / Aestuat haec flammis pagina parva suis. / Flammis hic etenim vero rediviva colore / Offertur propria picta Teresa manu* hace referencia a la inspiración del Espíritu Santo sobre sus escritos y los efectos de los mismos.

2. SANTA TERESA MÍSTICA: LA TRANSVERBERACIÓN (fig. 782)



Fig. 782. *Transverberación*. Juan Bernabé Palomino. 1752. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 783. *Transverberación*. Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

La segunda estampa es similar a la anterior en intención. Muestra la faceta mística de Santa Teresa a través de su iconografía más difundida: la *Transverberación*. La escena

¹³⁸⁶ *Vida* 20, 24. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 115.

tiene lugar en una capilla, lo que de manera consciente o inconsciente recupera la primera imagen de este tema, que ilustraba la hagiografía escrita por Fray Juan de Jesús María. Sobre el altar aparece una imagen de un Niño Jesús, inspirada seguramente en la estampa XXX de la obra de Westerhout (fig. 783), que representa la profesión de la carmelita, aunque su origen se remonta a la *Vita effigiata* romana de 1670. Las novedades son los cuatro elementos que aparecen en los ángulos: un corazón transverberado que constituye una alusión directa al tema, una salamandra entre llamas, un girasol y una brújula. El girasol -identificado incorrectamente con el heliotropo- representaría el alma que busca a Dios:

“el heliotropio en la ribera umbrosa / del río Éufrates, cuando el sol envía / los claros rayos de su faz hermosa, / con que hinche este mundo de alegría, / levanta su cabeza y flor llorosa, / y vuelvela a esconder pasado el día. / Tal es el alma, que por su desgracia, / del verdadero sol perdió la gracia”¹³⁸⁷.

Atribuimos similar significado a la brújula, que señala la estrella polar, es decir, el norte.

La salamandra aparece representada sobre llamas, de acuerdo a la extendida creencia de que este batracio resistía el fuego¹³⁸⁸. Covarrubias adjudica a la salamandra el lema “Donde tú vives, yo muero” y su epigrama termina de este modo: “al vil abrase el fuego de la dama / y al bueno ilustra su amorosa llama”¹³⁸⁹. Hace referencia al amor de Teresa por Cristo y a el hecho de que la doncella lance también dardos, que serían las “dulces palabras escritas por su ardiente mano” a las que se refiere la segunda parte de la inscripción del grabado de Palomino: *Igneus tela Puer jaculat Teresia corde / Accipit, et tanto vulnere victa jacet. / Ignea sed jaculat tibi tela simillima Virgo. / Accipe flammigera dulcia scripta manum.*

3. SANTA TERESA FUNDADORA (fig. 784)

El tercer grabado muestra una iconografía muy poco habitual: Santa Teresa deja el Monasterio de la Encarnación -donde había experimentado su conversión ante el *Ecce Homo*, que se observa a través de una ventana- para fundar el primer convento de la

¹³⁸⁷ COVARRUBIAS OROZCO, S., *Emblemas...*, Centuria II, emblema 12.

¹³⁸⁸ REVILLA, F., *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 387.

¹³⁸⁹ COVARRUBIAS OROZCO, S., *Emblemas...*, Centuria I, emblema 63.

reforma carmelitana, el Convento de San José de Ávila. Porta una campanilla y una escultura de San José, a quien dedicó buena parte de los conventos que fundó. En los ángulos de nuevo encontramos representaciones. Las dos superiores muestran conventos, con la característica fachada carmelitana de Francisco de Mora, en los inferiores Palomino representa una paloma en medio del océano y orugas que se convierten en mariposas.

Sobre los conventos hay nidos de cigüeñas. Para Covarrubias, que se basó en el emblema correspondiente de Alciato y recogió el mismo concepto en *Tesoro de la lengua castellana*¹³⁹⁰,

“sustenta la cigüeña a sus viejos padres, pagando la solicitud y cuidado que ellos tuvieron en cuidarla; tráeles al nido la comida y sácalos sobre sus espaldas a espaciar por el aire sereno”¹³⁹¹.



Fig. 784. *Santa Teresa fundadora*. Juan Bernabé Palomino. 1752. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 785. Centuria III, emblema 59. *Emblemas Morales*. 1610. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

¹³⁹⁰ ZAFRA, R., “Las verdaderas imágenes de Alciato de Daza: el caso de la cigüeña”, *Pliegos Volanderos* (2002), p. 2.

¹³⁹¹ COVARRUBIAS OROZCO, S., *Emblemas...*, Centuria II, emblema 89.

Sería a nuestro juicio, la dedicación de las fundaciones teresianas a su “padre San José” -“Hice oración suplicando al Señor me favoreciese, y a mi padre San José que me trajese a su casa, y ofrecíle lo que había de pasar y, muy contenta se ofreciese algo en que yo padeciese por él y le pudiese servir¹³⁹²”- y a la Virgen, a quien se alude en la inscripción comparando la buena construcción con tres denominaciones de la Virgen en la letanía lauretana: *Ut bene fundetur praebent animacula normam / Ut melius praestat sedula fabra modum. / Nil mirum: nam gestat fabram Virgo Magistram. / Quae templum, turris, dicitur, atque domus.* En este sentido se enmarca la presencia de la paloma que se encuentra en el océano: la Virgen cuida de los “palomarcitos” o conventos, cuyo objetivo era apartarse del siglo:

“pues comenzando a poblarse estos palomarcitos de la Virgen nuestra Señora, comenzó la divina Majestad a mostrar sus grandezas en esta mujercitas flacas, aunque fuertes en los deseos y en el desasirse de todo lo criado”¹³⁹³.

Las mariposas, cuyo significado en la obra teresiana hemos comentado¹³⁹⁴, simbolizarían aquí un segundo nacimiento de la Orden, la vuelta a la Regla primitiva a la que alude también la inscripción.

4. REFORMADORA (fig. 786)

La cuarta estampa muestra a Teresa de Jesús entregando un libro a un fraile carmelita. No sabemos de quién se trata pero no representa la fisionomía atribuida a San Juan de la Cruz en el siglo XVIII. El libro sería las *Constituciones* redactadas por la santa abulense o su obrita *Visita de Descalzas*, a la que de una manera indirecta se refiere la última frase de la inscripción inferior, como veremos.

En el ángulo superior de nuestra izquierda se representa el ojo sobre el cetro que alude a la vigilancia, significado al que también remiten el resto de imágenes angulares. Éstas representan a un labrador, un pastor cuidando de sus ovejas y un apicultor: “no rehúsa el trabajo ni el cuidado / de cultivar la tierra agradecida / el labrador molido y fatigado...” (fig. 787)¹³⁹⁵, “cuando el pastor experto y cuidadoso / de negras nubes vee cubrirse el

¹³⁹² *Vida* 36, 11. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 198.

¹³⁹³ *Fundaciones* 4, 5. *Id.*, p. 687.

¹³⁹⁴ *Moradas* 5^a, 2, 2. *Id.*, p. 512.

¹³⁹⁵ COVARRUBIAS OROZCO, S., *Emblemas...*, Centuria I, emblema 33.

cielo / de lo que le amenazan rezeloso / recoge su ganado en presto vuelo...” (fig. 788)¹³⁹⁶.

A la necesidad de cuidado y vigilancia de la Orden y su regla, comparadas con un pequeño huerto, alude la inscripción que aparece a pie de estampa: *Parvum Caelesti Sponso plantaverat hortum, / Quem coluit vigili magna Teresa manu: / Sed plantasse parum fuerat, nisi visitet ipsa / Visendi normam Patribus atque redat.*



Fig. 786. *Santa Teresa reformadora*. Juan Bernabé Palomino. 1752. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

¹³⁹⁶ *Id.*, Centuria III, emblema 65.



Fig. 787. Centuria I, emblema 33. *Emblemas Morales*. 1610. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 788. Centuria III, emblema 65. *Emblemas Morales*. 1610. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

5. GUÍA ESPIRITUAL (fig. 789)

El quinto grabado muestra a Santa Teresa guiando a las carmelitas hacia Dios, representado como un triángulo equilátero en lo alto de una escarpada montaña. Con esta estampa comienza la obra *Camino de Perfección en Obras de la Gloriosa madre Santa Tereza de Jesús*, así que su lugar dentro del libro no podría ser más adecuado. Sin embargo, en el volumen que corresponde a *Cartas de Santa Teresa de Jesús* se encuentra inserta de un modo que nos parece aleatorio.



Fig. 789. *Santa Teresa como guía espiritual*. Juan Bernabé Palomino. 1752. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

En este caso, las escenas angulares no provienen de la obra de Sebastián de Covarrubias: las dos inferiores muestran a un pastor guiado por un ángel y a los Magos de Oriente guiados por la estrella hacia Belén, con las que se establece una comparación con Teresa de Jesús. Ésta guía a dos monjas hacia una escarpada montaña en cuya cima se representa a la Trinidad a través del frecuente triángulo equilátero. Un grupo de carmelitas descalzos ya ha emprendido el ascenso. Se trata de la subida al Monte Carmelo o Monte de Dios que, según la mística de San Juan de la Cruz en *Subida al Monte Carmelo*, es el alto estado de perfección, la unión del alma con Dios.

El significado de Teresa como guía hacia Dios queda confirmado en la inscripción, que la compara con la luz, el camino, la estrella y el faro representados en los ángulos superiores, marcando el punto al que dirigirse: *Agminis invicti Ductrix ad sidera signis / Explicitis, tutum Teresa monstrat iter. / Indefessa iubar Solis quod respicit unum, / Est in idem dulcis lux, via, stella, Pharus.*

6. Y 7. LAS VIRTUDES DE SANTA TERESA (figs. 790 y 791)



Fig. 790. *Las virtudes de Santa Teresa*. Juan Bernabé Palomino. 1752. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 791. *Los frutos de Santa Teresa y la Orden de los Carmelitas*. Juan Bernabé Palomino. 1752. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Estos dos grabados hacen referencia a las virtudes que posee y reparte Santa Teresa de Jesús. En el primer grabado, Teresa es representada elevada en el aire, levantando hacia el cielo, donde se encuentra el Espíritu Santo, la pluma con la que escribe sus obras. Expresa, por tanto, de dónde provenía la inspiración de sus escritos. Está acompañada de las virtudes teologales y las virtudes cardinales. Las teologales, que son las virtudes superiores, se encuentran en el nivel celestial, junto a la carmelita. Siguen representaciones convencionales: la Fe porta un cáliz, la Esperanza un ancla y la Caridad un niño. Las virtudes cardinales son las “cuatro virtudes principales que regulan todas las acciones del hombre”¹³⁹⁷, por lo que Juan Bernabé Palomino las representó en el nivel terrenal. La Prudencia tiene como atributo un espejo, la Justicia una espada y un haz de flechas, la Fortaleza una columna y la Templanza vierte agua en un ánfora. La inscripción es un tanto oscura pero podría hacer referencia a una cita del Evangelio según San Mateo¹³⁹⁸: *Virtutum tuatrix ambit commertia corde; / Merces sub Chartis,*

¹³⁹⁷ JUAN DE JESÚS MARÍA, *Instrucción...*, p. 105.

¹³⁹⁸ “El que fue sembrado en tierra buena, es el que oye la Palabra y la comprende: éste sí que da fruto y produce, uno ciento, otro sesenta, otro treinta”. *Mateo* 13, 23. *Biblia...*, p. 1407.

datque Teresa lucris. / Lepido subscriptis bexamine jura reposcit: / sed quaestus sponso, perdita sibi refert.

En el segundo grabado Teresa está flanqueada por el profeta Elías, que porta la espada de fuego, y Santo Domingo de Guzmán, que porta el báculo flordelisado. Los santos portan cestos con flores y frutas que ayudan a repartir a un grupo de frailes y monjas carmelitas descalzos. Uno de estos frailes está coronado por un nimbo, se trata lógicamente de Fray Juan de la Cruz, canonizado un cuarto de siglo antes. La inscripción es muy interesante: *Virtutum innumeris fulget Teresa talentis, / quae tamquam flores suscipit á Patribus; / multiplicat vero lucrum, dum serva fidelis: / dat sponso fructus pluribus in fratribus.* Plantea la parábola de los talentos¹³⁹⁹ y compara a Santa Teresa con el siervo fiel que multiplica su ganancia para su señor. Las virtudes que se habían atribuido a Teresa en el grabado anterior son aquí repartidas entre sus carmelitas.

8. LA ORACIÓN (fig. 792)

El último de los grabados se refiere a la oración tal y como Teresa de Jesús la describe en *Vida*: la compara con un huerto, que hay que cuidar y regar para hacer crecer las virtudes:

“así se venga a deleitar muchas veces a esta huerta y a holgarse entre estas virtudes. [...] Paréceme a mí que se puede regar de cuatro maneras: sacar el agua de un pozo, que es a nuestro gran trabajo; con noria y arcaduces, que se saca con un torno; yo lo he sacado algunas veces: es a menos trabajo que estotro y sácase más agua; de un río o arroyo: esto se riega muy mejor, que queda más harta la tierra de agua y no se ha menester regar tan a menudo y es a menos trabajo mucho del hortelano; con llover mucho, que lo riega el Señor sin trabajo ninguno nuestro, y es muy sin comparación mejor que todo lo que queda dicho”¹⁴⁰⁰.

¹³⁹⁹ *Mateo* 25, 14-30. *Id.*, p. 1425.

¹⁴⁰⁰ *Vida* 11, 6-7. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 71-72.



Fig. 792. *La oración*. Juan Bernabé Palomino. 1752. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

En consonancia con el texto, Palomino representa un bello jardín y los cuatro modos de regarlo. El pozo, aparece en último término y con la representación del encuentro de Jesús con la Samaritana¹⁴⁰¹, en referencia al primer grado de oración, en el que hay que estar en soledad, arrepentirse de la vida pasada y tratar de la vida de Cristo¹⁴⁰². La noria que representa el segundo grado de oración, oración de quietud, está accionada por el propio Cristo. Se trataba de obtener más agua con menos esfuerzo porque “la gracia dáse más claramente en conocer el alma”¹⁴⁰³ y “dásele ya un poco de noticias de los gustos de la gloria”¹⁴⁰⁴. El río que recorre el grabado tiene por manantial las llagas de Cristo crucificado, pues en el tercer grado de oración “quiere el Señor ayudar a el hortolano de manera que casi Él es el hortolano y el que lo hace todo”¹⁴⁰⁵. Es “gusto y suavidad y deleite”¹⁴⁰⁶ para el alma y “ya se abren las flores, ya comienzan a dar

¹⁴⁰¹ Juan 4, 15. *Biblia...*, p. 1511.

¹⁴⁰² *Vida* 11, 9. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 72.

¹⁴⁰³ *Vida* 14, 2. *Id.*, p. 84.

¹⁴⁰⁴ *Vida* 14, 5. *Id.*, p. 84.

¹⁴⁰⁵ *Vida* 16, 1. *Id.*, p. 93.

¹⁴⁰⁶ *Vida* 16, 1. *Ibid.*

olor”¹⁴⁰⁷. El cuarto estado es la unión mística. No se representa a través de la lluvia que menciona Teresa de Jesús sino a través del Castillo Interior, representado como un castillo de siete torres que corresponden a las siete moradas. En el exterior se representa varias alimañas, “hay almas tan enfermas y mostradas a estarse en cosas exteriores (...) ya la costumbre la tienen tal de haber siempre tratado con las sabandijas y bestias que están en el cerco del castillo”¹⁴⁰⁸. En la última y séptima morada, la principal y más alta, el alma se une con Dios: “sólo podré decir que se representa estar junto con Dios, y queda una incertidumbre que en ninguna manera se puede dejar de creer”¹⁴⁰⁹. La figura de Teresa que está en primer plano y porta un libro, seguramente *Moradas del Castillo Interior*, señala el castillo, en el que entran un grupo de carmelitas.

La inscripción indica que en el castillo se reúnen todas estas aguas, los tipos de oración, y que Teresa invita a entrar en él: *Cursibus undarum profert Teresia merces, / Cordis quas castro congregat ipse Deus./ Et famulas, parvos tenerosque invitat ad arcem,/ Exhibet et Sophiae Diva Teresa dapes.*

4.4. CONCLUSIONES

Los ocho grabados de Juan Bernabé Palomino fueron una importante aportación a la iconografía teresiana: fue el primer conjunto de grabados sobre la carmelita abulense realizados en España. Saldaba, por tanto, una deuda artística pendiente con la santa española cuya devoción era sin duda de las más queridas y extendidas.

A pesar de una aparente falta de cohesión respecto a los contenidos, encontramos un sustrato común: mostrar los frutos espirituales -vida contemplativa, guía hacia la unión con Dios, virtudes, oración- de la carmelita, profundizando en el significado de las facetas bien conocidas de su vida. Es decir, hay una aportación muy rica en el plano del contenido. Que estas novedades provengan de la combinación de conceptos de diferente procedencia, entre los que destaca la literatura emblemática, es otra de las novedades que presentan los grabados. Por su dificultad, estos grabados quedaron en un ámbito restringido, lo que plantea también su relación con el aspecto material: se trataba de una edición excelente, al alcance de muy pocos.

¹⁴⁰⁷ *Vida* 16, 3. *Ibid.*

¹⁴⁰⁸ *Moradas* 1^a, 1, 6. *Id.*, p. 474.

¹⁴⁰⁹ *Vida* 18, 14. TERESA DE JESÚS, *Id.*, p. 102.

Disfrutaron de cierta fortuna, lo que no debe sorprender pues sin duda eran los mejores realizados en España, y las planchas fueron utilizadas de nuevo en las ediciones de las mismas obras en los años 1777, 1778 y 1793¹⁴¹⁰.

5. PINTURA

5.1. JUAN GARCÍA DE MIRANDA

Se ha atribuido con bastante certeza a Juan García de Miranda una serie de al menos cuatro pinturas acerca de la infancia y juventud de Teresa de Jesús. De ellas sólo se han conservado tres, que se hallan actualmente en diferentes lugares: *Educación de Santa Teresa* (fig. 793) en el Museo del Prado, *Santa Teresa construyendo ermitas* (fig. 794) en la Capitanía General de La Coruña¹⁴¹¹ y *Paroxismo de Santa Teresa* (fig. 795), en el Convento de la Anunciación de Alba de Tormes¹⁴¹². La cuarta pintura, *Teresa llorando ante la Virgen por la muerte de su madre*, fue destruida en 1934¹⁴¹³.

Pérez Sánchez data estas obras en torno al año 1735¹⁴¹⁴. Se desconoce cuál era el destino de las obras, quizás el Convento de San Hermenegildo en Madrid, hoy parroquia de San José, según Jiménez Priego¹⁴¹⁵.

Las dos primeras obras tienen un brillante y cálido colorido, un buen tratamiento del paisaje y de la luz, el interés por representar detalladamente a los personajes y sus vestidos, que han sido algunas de las razones de la atribución a Juan García de Miranda. En ambas los personajes los personajes y en cierta medida los objetos y elementos vegetales, se disponen en torno a un círculo invisible, que sugiere una sensación de recogimiento e intimismo. Pérez Sánchez destacó los ecos velazqueños de *Educación de Santa Teresa*, la mejor de las tres obras conservadas¹⁴¹⁶. La tercera pintura es más oscura, quizás por el tema que representa.

¹⁴¹⁰ JUAN BOSCO DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 373.

¹⁴¹¹ JIMÉNEZ PRIEGO, T., "Juan García de Miranda: pinturas religiosas en conventos madrileños I", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 7 (1994), p. 129.

¹⁴¹² MONTANER LÓPEZ, E., *La pintura barroca...*, pp. 188-189.

¹⁴¹³ JIMÉNEZ PRIEGO, T., *ob. cit.*, p. 129.

¹⁴¹⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca...*, p. 410.

¹⁴¹⁵ JIMÉNEZ PRIEGO, T., *ob. cit.*, p. 130.

¹⁴¹⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca...*, p. 410.



Fig. 793. *Educación de Santa Teresa*. Juan García de Miranda. Ca. 1735. Museo del Prado. Madrid (España).



Fig. 794. *Santa Teresa construyendo ermitas*. Juan García de Miranda. Ca. 1735. Capitanía General. La Coruña (España).



Fig. 795. *Paroxismo de Santa Teresa*. Juan García de Miranda. Ca. 1735. Monasterio de la Anunciación. Alba de Tormes (España).

La gran novedad de estas obras reside en su iconografía. *Educación de Santa Teresa* muestra a Beatriz de Ahumada, la madre de la carmelita, leyendo un libro a sus hijos. Seguramente se trataría de un libro piadoso¹⁴¹⁷. Como hemos observado, Westerhout había representado unos 30 años antes a Teresa y su hermano Rodrigo leyendo juntos las vidas de los santos, pero no se había representado una escena en que estuvieran presentes la madre y los demás hermanos de Teresa. La identificación de la temática ha sido muy discutida y se le han atribuido temas como *Educación de la Virgen* o, de manera general, *Educación de una santa*¹⁴¹⁸. En cuanto al episodio del juego de construir ermitas que narra la propia Teresa¹⁴¹⁹, es de destacar su absoluta novedad. Teresa amontona ordenadamente las piedras que su hermano le lleva. No hemos encontrado obras anteriores que lo presenten, a diferencia de la escena en que se muestra la enfermedad juvenil de Teresa, a quien dieron por muerta¹⁴²⁰. Este tema apareció por primera vez en 1613 en *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, de Adriaen Collaert y Cornelis Galle.

5.2. SEBASTIANO RICCI

Sebastiano Ricci realizó *Estasi di Santa Teresa* (fig. 796) cuando estaba en el mejor momento de su producción artística y en lo más alto de su fama. Era el artista veneciano de mayor prestigio, cuyos servicios habían sido requeridos por el Gran Príncipe Ferdinando di Tostana, Vittorio Amedeo di Savoia o el emperador Carlos VI¹⁴²¹. La obra, que mide 370 x 185 cm., debe datarse en torno al año 1725, cuando se consagró la iglesia de San Girolamo degli Scalzi¹⁴²².

En esta pintura se aprecian los rasgos de su obra: invención y fantasía incluso llegando al exceso y no obstante armonía, fuerza cromática basada en la primacía del color sobre la línea y la amplia paleta utilizada, búsqueda de la gracia y el refinamiento.

Desde el punto de vista iconográfico, la figura de Teresa remite a la *Transverberación* de Gianlorenzo Bernini, realizada ocho décadas antes. Sin embargo, los ángeles y la fantasía pertenecen a Ricci. Éste ubica la escena en un contexto muy escenográfico, una

¹⁴¹⁷ *Vida* 1, 5. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 35.

¹⁴¹⁸ JIMÉNEZ PRIEGO, T., *ob. cit.*, p. 132.

¹⁴¹⁹ *Vida* 1, 6. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 35.

¹⁴²⁰ *Vida* 6, 5-6, *Id.*, p. 50.

¹⁴²¹ MARIUZ, A., "Il rinnovamento della pittura veneziana. Il primato di Sebastiano Ricci (1659-1734)", en *Sebastiano Ricci: il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, Venecia, Marsilio, 2010, p. 29.

¹⁴²² *Id.*, p. 86.

construcción de la que sólo apreciamos unas columnas jónicas de orden gigante. Con la composición en zigzag logra introducir en la obra la fuerza que eleva a Teresa en el aire durante el éxtasis, abandonando en el suelo un libro y un gran crucifijo.



Fig. 796. *Estasi di Santa Teresa*. Sebastiano Ricci. 1627. Iglesia de San Marco in San Girolamo degli Scalzi. Vicenza (Italia).

Fig. 797. *Estasi di Santa Teresa*. Sebastiano Ricci. 1627. Kunsthistorisches Museum. Viena (Austria).

Se conservan varios dibujos preparatorios y copias en pequeño formato seguramente destinadas al coleccionismo privado. Entre ellos destaca el lienzo de pequeño formato que se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena (fig. 797) muy similar a la obra de Vicenza, de la que se diferencia en pequeños matices: por ejemplo, el ángel apoyado en el suelo no se recoge las vestiduras.

5.3. GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

El artista veneciano recibió varios encargos de temática carmelitana, entre ellos varias obras en las que se representa, sola o acompañada por otros carmelitas, a Santa Teresa de Jesús: *Apoteosi di Santa Teresa*, *Madonna del Carmelo* y *Madonna del Carmelo con sei santi*.



Fig. 798. *Apoteosi di Santa Teresa*. Giambattista Tiepolo. 1720-1725. Iglesia de Santa María de Nazareth. Venecia (Italia).

Apoteosi di Santa Teresa (fig. 798) fue realizada en hacia 1720-1725¹⁴²³, ya que es citada en 1733 por Anton Maria Zanetti en *Descrizione dei tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*¹⁴²⁴. Se trataba de una fase inicial de la producción de Tiepolo, pero en la que ya muestra una renovación de la concepción del espacio, cada vez más libre¹⁴²⁵.

Es un fresco que se encuentra en la bóveda de la segunda capilla del lado de la epístola de la iglesia de Santa María de Nazareth de los Carmelitas Descalzos en Venecia. Tiene gran luminosidad y en ella destaca la puesta en escena tardobarroca y el complejo *sottinsù*.

¹⁴²³ MORASSI, A., *A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo*, Londres, Phaidon Press, 1962, p. 57.

¹⁴²⁴ GEMIN, M., y PEDROCCO, F., *Giambattista Tiepolo*, Venecia, Arsenale Editrice, 1993, p. 233.

¹⁴²⁵ *Id.*, p. 56.

Desde el punto de vista iconográfico se trata de una *Apoteosis* o *Santa Teresa en gloria*. La carmelita, con las manos unidas, es elevada al cielo por varios ángeles, tratados por Tiepolo con un elegante dinamismo. En el cielo la espera otro ángel, dispuesto a coronarla con flores, es por tanto, una exaltación de la santidad de Teresa.

La *Madonna del Carmelo* (fig. 799) fue un encargo realizado a Tiepolo en 1721 que no fue terminado hasta 1727, según se ha probado documentalmente¹⁴²⁶. Mide 210 x 650 cm. y es un trabajo muy importante de una etapa temprana de Giambattista¹⁴²⁷. Se encontraba en la Capilla del Sufragio del Carmen de la iglesia de Sant'Aponal en Venecia, de donde salió algunos años antes de que se cerrara la iglesia en 1810. Fue vendida y considerada perdida hasta que en 1925 Amadeo Modigliani la encontró en un anticuario de París, dividida en dos partes. Entonces fue comprada por la familia Chiesa y donada a la Pinacoteca de Brera¹⁴²⁸.

En ella, Tiepolo recoge las influencias de la pintura veneciana: el grupo de personajes remite a la *Pala di San Zaccaria* de Veronés -el pintor veneciano más admirado por los artistas de principios del XVIII¹⁴²⁹- y a la pala de Tiziano para el altar de los Pesaro en la Basílica dei Frari de Tiziano, la figura de Santa Teresa remite a la representada por Carlo Cignani hacia 1690¹⁴³⁰ en un altar para la iglesia de Santa Lucia en Bolonia y que hoy se encuentra en la Pinacoteca Nazionale¹⁴³¹.

En este lienzo se representa la imposición del escapulario a San Simón Stock, pero también están representados San Alberto Vercelli, que dio la primera Regla a los carmelitas y Santa Teresa, que la recuperó. A la derecha, se observa al profeta Elías en oración, mientras que a la izquierda un ángel señala las almas del Purgatorio que serían rescatadas gracias al escapulario.

La última de las pinturas, *La Virgen con seis santos* (fig. 800), se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Budapest. Mide 73 x 65 cm. y fue realizada en la década de 1750¹⁴³². Fue una donación del Patriarca de Venecia al Museo de Budapest en el año 1836¹⁴³³.

Es una pintura de composición equilibrada, muy luminosa, con un cromatismo rico y vibrante. El tema ha sido identificado por Moreno Cuadro como *La Virgen exhortando*

¹⁴²⁶ *Ibid.*

¹⁴²⁷ MORASSI, A., *ob. cit.*, p. 24.

¹⁴²⁸ GEMIN, M., y PEDROCCO, F., *ob. cit.*, p. 233.

¹⁴²⁹ MARIUZ, A., *ob. cit.*, p. 29.

¹⁴³⁰ GARCÍA CUETO, D., *ob. cit.*, p. 90.

¹⁴³¹ GEMIN, M., y PEDROCCO, F., *ob. cit.*, p. 241.

¹⁴³² MORASSI, A., *ob. cit.*, p. 7.

¹⁴³³ MORENO CUADRO, F., "En torno a las fuentes iconográficas de Tiepolo para la Visión teresiana de Budapest", *Archivo Español de Arte*, nº 327 (2009), p. 244.

a Santa Teresa para que nombre a San José patrón de la Orden del Carmen¹⁴³⁴. La carmelita abulense aparece representada junto a la Virgen y San José, elevados en una nube. La acompañan San Pedro de Alcántara, que había aconsejado a Teresa de Jesús en los momentos previos a la reforma del Carmelo, y San Luis, rey de Francia, que había introducido la Orden en Europa. Más alejados se encuentran Simón Stock, organizador de la Orden en occidente, y San Juan de la Cruz, el mayor exponente de los descalzos.



Fig. 799. *Madonna del Carmelo*. Giambattista Tiepolo. 1721-1727. Pinacoteca de Brera. Milán (Italia).



Fig. 800. *La Virgen con seis santos*. Giovanni Battista Tiepolo. 1737-1740. Museo de Bellas Artes. Budapest (Hungria).

¹⁴³⁴ *Id.*, p. 247.

6. LA ESCULTURA DE SANTA TERESA EN LA BASÍLICA VATICANA: UNA SÍNTEISIS ICONOGRÁFICA

La obra con la que cerramos nuestra Tesis es les escultura de Santa Teresa de Jesús que se encuentra en la primera hornacina de nuestra derecha en la nave central de la Basílica de San Pedro del Vaticano. Fue realizada por el escultor florentino Filippo della Valle en el año 1754, que participó plenamente en la escultura romana del Setecientos con obras como con las esculturas de la Fertilidad y la Salubridad en la Fontana di Trevi o con el magnífico relieve de la Anunciación en la iglesia de Sant' Ignazio (fig. 802).



Fig. 801. *San Giovanni di Dio*. Filippo della Valle. 1745. Basílica de San Pedro. Estado de la Ciudad del Vaticano.

Fig. 802. *Annunciazione*. Filippo della Valle. 1750. Iglesia de Sant' Ignazio. Roma (Italia).

La escultura de Santa Teresa en la basílica del Vaticano se incluye dentro de un proyecto mucho más amplio iniciado en el año 1668. Aquel año, la congregación de la Fábrica de San Pedro, presidida por el cardenal Francesco Barberini, decidió que las hornacinas de los gruesos pilares de la nave fueran ocupadas por esculturas de los fundadores de las órdenes religiosas. Las órdenes que estuvieran interesadas en ello debían solicitarlo, proporcionar el escultor y aportar un modelo en estuco de las mismas dimensiones que tendría la escultura definitiva, que sería realizada en mármol de Carrara¹⁴³⁵. La escultura de Santa Teresa fue encargada a Filippo della Valle, que ya había realizado la estatua de San Juan de Dios (fig. 801), en la que también había mostrado su impecable técnica. Se colocó enfrente de la escultura de San Pedro de

¹⁴³⁵ ANDRÉS ORDAX, S., *Arte e iconografía...*, p. 307.

Alcántara, que, como hemos mencionado, trató a Santa Teresa y animó su reforma de la orden de los Carmelitas.



Fig. 803. *Santa Teresa di Gesù*. Filippo della Valle. 1754. Basílica de San Pedro. Estado de la Ciudad del Vaticano.

En la escultura de Filippo della Valle, la carmelita tiene una expresión absorta y algo distante, debido a que está recibiendo la inspiración del Espíritu Santo. Con la mano derecha sostiene la pluma y con la izquierda un libro que apoya sobre la cadera. Junto a ella se encuentra un delicado ángel que porta un corazón con llamas en la mano. La escultura que se encargó a della Valle es una suerte de síntesis de las dos imágenes más reconocibles de Teresa de Jesús, el tipo *Escritora* y el tema de la *Transverberación*.

7. CONCLUSIONES

Vita effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù recogía los aspectos y episodios más relevantes de la vida de la carmelita abulense bajo una óptica que oscila entre la descripción y la narración. Aunque debe su originalidad iconográfica a la *Vita effigiata* de 1670, es junto con *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* de Collaert y Galle, la “vida gráfica” más difundida y probablemente la obra más conocida de la iconografía teresiana del siglo XVIII. A esta fortuna contribuyeron varios factores: su aspecto cuidado y homogéneo, el hecho de que fuera editada como una serie de grabados en vez de como un conjunto de ilustraciones de un libro y también que los únicos textos fueran las inscripciones y estuvieran escritas en latín, lo que posibilitaba su comprensión y difusión en toda Europa. Pero sobre todo, su éxito radicó en que fijaba la práctica totalidad del *corpus* iconográfico teresiano. Para quienes no conociesen las obras que la precedieron, la serie de Westerhout sería la recopilación perfecta para conocer los momentos más importantes de la vida de Teresa de Ávila, meditar sobre ella, utilizarla como ejemplo en los sermones o inspirarse en ella para realizar otras obras de arte. Una de esas obras fue el conjunto de ocho grabados realizado por Juan Bernabé Palomino para ilustrar una edición de las obras teresianas en 1752, aunque los aspectos formales eran en realidad lo único que compartían ambas obras.

Los grabados de Palomino pertenecían a una vía emblemático-alegórica ligada a los gustos del momento en los círculos intelectuales. En primer lugar, ante la exuberancia que había alcanzado la iconografía teresiana, proponía una síntesis de las facetas más importantes de Teresa de Jesús: escritora, mística, reformadora y fundadora. Asimismo, proponía profundizar en su significado a través de conceptos que procedían de la literatura emblemática, en concreto de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias. Lo complementaba con cuatro imágenes cuyo contenido versaba en torno a tres temas: la práctica de la virtud y sus frutos en la orden, la práctica de la oración y el camino hacia la perfección o unión con Dios. Estos tres temas habían sido anticipados en la década de 1670 en *Idea Vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa* pero habían sido tratados con un matiz distinto. En la obra del XVII las virtudes tomaban la forma de Teresa pero no dejaban de ser alegorías; en los grabados de Palomino, sin embargo, las virtudes son los atributos de Teresa y la alegoría su modo de expresión.

Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis Zodiaco Parallela es artificio en estado puro. El difícil equilibrio que propone entre elementos dispares -abundancia de citas bíblicas, zodiaco, algunos matices mitológicos y la vida de Santa Teresa- era una excusa para proponer agudizar el ingenio, deleitar a la vez que formar y presentar una imagen triunfal de Teresa de Jesús, como reflejo de la belleza celeste. Es una obra muy original que tuvo relevancia en su contexto pero que, debido a su complejidad, no tuvo transcendencia más allá de la copia de sus formas (figs. 804 y 805).



Fig. 804. *Santa Teresa protectora de la Orden del Carmen, Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis zodiaco parallela*. Klauber. Medios del siglo XVIII.

Fig. 805. *Santa Teresa*. Siglo XVII. Convento de Sant'Egidio (actualmente Museo di Roma in Trastevere). Roma (Italia).

En cuanto a la pintura y escultura, por una parte apreciamos el interés por algunos temas, como la importancia determinante de la educación y formación de Teresa, por otra parte, observamos una vocación de síntesis. La *Transverberación* que propuso Sebastiano Ricci se basó claramente en el modelo de Bernini pero incluía dos elementos que no eran en absoluto superfluos: cuando Teresa se ve transportada por el éxtasis quedan abandonados en el suelo el libro que estaba escribiendo y el crucifijo ante el que oraba. Semejante carácter encontramos en la magnífica escultura realizada por Filippo della Valle para la Basílica de San Pedro del Vaticano: presentaba a Teresa de Jesús como escritora pero inevitablemente tenía que aludir a la *Transverberación*. Esta imagen, que sintetizó de modo mucho más efectivo que el grabado Mattheo Greuter la complejidad de la figura de Santa Teresa, viene a cerrar el proceso de configuración de la imagen teresiana.

PARTE II

INTRODUCCIÓN

La clasificación de las imágenes es uno de los cometidos esenciales de todo estudio iconográfico. Se basa en la descripción de las imágenes, su adscripción a un determinado grupo y la determinación de sus fuentes literarias, permitiendo advertir las transformaciones y las variantes que surgieron a lo largo del tiempo. La primera de las clasificaciones se debe hacer en base a dos conceptos: tipos y temas iconográficos.

Los tipos iconográficos, citando a Andrés Ordax, constituyen una imagen sintética del personaje representado, que “con caracterización apropiada y el mínimo de atributos personales, selecciona un aspecto notable bien identificado”¹⁴³⁶. Por otra parte, los temas “recogen escenas de carácter analítico-descriptivo seleccionadas de lo que sobre él cuentan las hagiografías”¹⁴³⁷. Los tipos son limitados, a diferencia de los temas, cuya variedad “está en relación con los recursos literarios de su vida y milagros, y con los modos plásticos del momento histórico o el medio social en que brota”¹⁴³⁸. Como juzga Andrés Ordax, esta primera clasificación puede ser un “artificio convencional”¹⁴³⁹ que además a veces tiene límites difusos, pero es realmente un modo operativo para ordenar las imágenes.

Nuestro propósito es establecer una clasificación razonada y sobre todo práctica, que permita una visualización rápida de los puntos fundamentales que se deben estudiar en cada tipo o tema: la denominación más adecuada, una breve descripción, las fuentes literarias, el origen o la primera representación que conocemos, las variantes y, si es posible, su evolución. Determinar estos aspectos depende de la extensión de cada tipo o tema, de la cantidad de obras conservadas y de las propias posibilidades de cada caso.

La clasificación que proponemos no debe ser considerada inamovible, puesto que hay tipos y temas que representan simultáneamente diferentes facetas y momentos de la vida de Santa Teresa y que por tanto se podrían incluir en diferentes grupos. Nosotros los clasificamos en aquellos que consideramos más adecuados según su motivación y contexto, pero es necesario afrontarlos con una cierta flexibilidad. El orden que proponemos en el estudio de los temas responde a la cronología teresiana en la medida de lo posible para preservar el sentido narrativo que presenta buena parte de la iconografía teresiana, aunque la agrupación por áreas temáticas en ocasiones lo impide.

¹⁴³⁶ ANDRÉS ORDAX, S., *Arte e iconografía...*, p. 95.

¹⁴³⁷ *Ibid.*

¹⁴³⁸ *Id.*, p. 151.

¹⁴³⁹ *Ibid.*

Por otra parte, debido al enorme número de representaciones teresiana, hemos hecho una selección de imágenes basada en los criterios de transcendencia iconográfica y representatividad del momento histórico.



CAPÍTULO I:
TIPOS ICONOGRÁFICOS

CAPÍTULO I: TIPOS ICONOGRÁFICOS

En el *corpus* de la iconografía teresiana, la representación de tipos representa un volumen muy inferior a aquel de los temas: no se trata de un escaso número de tipos, sino de un número de temas extremadamente amplio.

Los tipos recogen las facetas más destacadas de la carmelita abulense -escritora, fundadora, reformadora- y las sintetizan, haciéndolas fácilmente reconocibles y, por tanto, con la capacidad de transmitir un mensaje directo. En los primeros años de la iconografía teresiana el tipo más representado es sin duda es el retrato de Teresa de Jesús basado en la *vera effigies*. Como señalamos en los primeros capítulos de la Parte I de esta Tesis, progresivamente se enriqueció con algunos atributos, llegando a conformar un nuevo tipo iconográfico: el tipo escritora. Éste predominará sobre los otros tipos de una manera abrumadora, desarrollando diferentes matices y variantes que explicaremos.

1. RETRATO: LA *VERA EFFIGIES*

La *vera effigies* de Santa Teresa tuvo un origen bien conocido: el retrato *in vivo* realizado por fray Juan de la Miseria en el convento de carmelitas descalzas de Sevilla en los primeros días de junio de 1576 (fig. 806). Se trataba de la imagen más autorizada de la reformadora de la Orden del Carmen, a pesar de la discutible calidad como pintor de fray Juan. Su veloz difusión fue realizada a partir de un gran número de copias en pintura y grabado (figs. 807 y 808). Aunque inicialmente sólo se mostraba a Santa Teresa, el añadido de la paloma como representación del Espíritu Santo se incorporó muy temprano a la imagen más reconocible de la carmelita.

La influencia de la *vera effigies*, tanto en los retratos como en los rasgos con que se presentaba a Santa Teresa en otro tipo de tipos y temas, decayó tras la canonización y prácticamente desapareció a mediados del siglo XVII, seguramente por dos motivos: las personas que la habían conocido y tratado habían desaparecido y la imagen física de la carmelita se diluía en favor de su imagen más espiritual. Fue recuperada sólo a finales del siglo XIX, con un afán a medio camino entre lo devocional y lo historicista (figs. 813 y 814).



Fig. 806. *Teresa de Jesús*. Fray Juan de la Miseria. 1576. Convento de San José. Sevilla (España).
 Fig. 807. *Retrato de Santa Teresa de Jesús*. Casa de Santa Teresa. Salamanca (España).
 Fig. 808. *Teresa de Jesús*. Jehan Wierix. 1608. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).



Fig. 809. *Santa Teresa*. Anónimo flamenco. Principios del siglo XVII. Coro de la iglesia del Convento Real. Bruselas (Bélgica).
 Fig. 810. *Retrato de Teresa de Jesús*. Convento de Santa Ana. Génova (Italia).
 Fig. 811. *Teresa de Jesús*. Francisco de Moure. 1624. Sillería de coro. Catedral. Lugo (España).



Fig. 812. *Retrato de Teresa de Jesús*. Cornelis y Theodor Galle. Ca. 1622. Gabinetto Stampe, Istituto Nazionale per la Grafica. Roma (Italia).
 Fig. 813. *Retrato de Teresa de Jesús*. Bartolomé Maura. 1882. Biblioteca Nacional. Madrid (España).
 Fig. 814. *Retrato de Teresa de Jesús*. Valentini. 1882. Biblioteca Apostólica Vaticana. Estado de la Ciudad del Vaticano.

2. ESCRITORA

“Moviendo el Espíritu Santo su pluma (como piadosamente creemos y se experimenta por los efectos) para que sin estudio humano (porque todo su saber era divino) escribiese libros llenos de celestial doctrina”¹⁴⁴⁰

Este tipo, sin duda el más conocido de la iconografía teresiana, surgió a partir de la incorporación de los útiles de escritora -pluma, tintero y libro- a la *vera effigies*. Muy pronto se configuró como un tipo específico que inicialmente fue difundido a través de las numerosas ediciones de los escritos de Santa Teresa, considerándose como un retrato de autor¹⁴⁴¹, aunque más tarde logró una entidad propia.



Fig. 815. *Teresa de Jesús escritora*. 1599.



Fig. 816. *Beata Virgo Theresia de Iesu*. Francisco Villamena. 1614. Cabinet des Estampes, Bibliothèque National. París (Francia).



Fig. 817. *Basílica de San Pedro del Vaticano el 12 de marzo de 1622 (detalle)*. Mattheo Greuter. 1622.

El primero de los ejemplos es el retrato de Teresa de Jesús en la primera edición italiana de *Vida*, en el año 1599 (fig. 815). Presenta los rasgos y la disposición de la *vera effigies* y, aunque aún no se la representaba en la acción de escribir, tiene junto a sí los instrumentos propios de los escritores. Se trata de una representación como escritora inspirada por el Espíritu Santo, que la acompaña en forma de paloma. La consolidación del tipo se puede observar en la vigésimo tercera estampa de *Vita B. Virginis Theresiae a Iesu* de Collaert y Galle, y su oficialidad en los grabados oficiales de la beatificación y

¹⁴⁴⁰ Dedicatoria de fray Diego de Yepes al Papa Pablo V. YEPES, D. de, *ob. cit.*, s. p.

¹⁴⁴¹ PINILLA, María José: “La ilustración de los escritos teresianos: grabados de las primeras ediciones”, *Boletín el Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* - Sección Arte, nº LXXIV (2008), p. 199.

canonización, en éste fusionado con el tema de la *Transverberación* (figs. 816 y 817). Los grandes pintores españoles del siglo XVII prefirieron también esta representación (figs. 819, 821 y 824).



Fig. 818. *Santa Teresa*. Pedro Pablo Rubens (atrib.). Colección particular (Argentina).



Fig. 819. *Santa Teresa*. José Ribera (atrib.). Museo de Bellas Artes. Valencia (España).



Fig. 820. Portada de *Avisos Espirituales*. 1647. Colección particular.



Fig. 821. *Santa Teresa de Jesús*. Francisco Zurbarán. Ca. 1645-1650. Sacristía Mayor. Catedral. Sevilla (España).

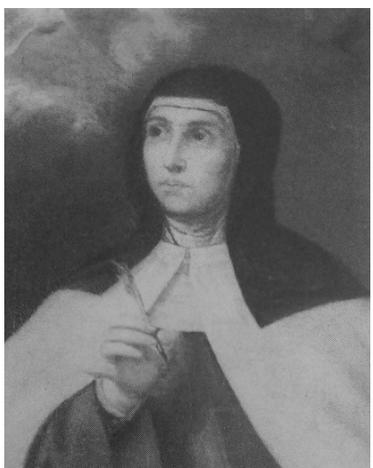


Fig. 822. *Santa Teresa de Jesús*. Anónimo de la escuela madrileña. Último tercio del siglo XVII. Palacio de Carvajal (Depósito del Museo del Prado). Cáceres (España).



Fig. 823. *Santa Teresa inspirada por el Espíritu Santo*. Anónimo madrileño. Segunda mitad del siglo XVII. Convento de Carmelitas. Plasencia (España).



Fig. 824. *Santa Teresa*.
Francisco de Herrera el Mozo. Década de 1670.
Museo de Bellas Artes
(Depósito del Museo del Prado). Gerona (España).

Fig. 825. *Santa Teresa*.
Cornelio Schut. Capilla de Santa Teresa. Catedral.
Cádiz (España).

En cuanto a la escultura, uno de los mejores intérpretes del tema fue Gregorio Fernández, que no era sino la trasposición escultórica del tema surgido en el grabado. De hecho ese modelo -sosteniendo la pluma con la mano derecha y el libro con la mano izquierda mientras recibe la inspiración del Espíritu Santo- fue el más utilizado en la escultura de los siglos XVII y XVIII (figs. 826-835) e incluso en representaciones del siglo XX (figs. 836 y 837). Aunque se represente habitualmente en pie, también hay ejemplos en los que se encuentra sentada en su escritorio (fig. 834). Destacamos un medallón en la fachada de la Biblioteca Nacional, no porta ninguno de los atributos pero lo que es verdaderamente determinante es el hecho de que aparezca en un edificio dedicado al saber y a la escritura (fig. 838).



Fig. 826. Busto – relicario de Santa Teresa. Segundo cuarto del siglo XVII. Museo de Santa Cruz. Toledo (España).

Fig. 827. *Santa Teresa*.
Antonio de Paz. Segundo cuarto del siglo XVII. Museo Nacional de Escultura. Valladolid (España).



Figs. 828 y 829. *Santa Teresa*. Jacinto y Pedro de Sierra. 1735. Sillería de coro procedente del desaparecido Convento de San Francisco. Museo Nacional de Escultura. Valladolid (España).



Fig. 830. *Santa Teresa*. Gregorio Fernández. 1622. Museo Nacional de Escultura. Valladolid (España).

Fig. 831. *Santa Teresa*. Alonso Cano. Ca. 1630. Convento de Carmelitas Calzados del Buen Suceso. Sevilla (España).

Fig. 832. *Santa Teresa*. Pedro de Mena. Ca. 1658. Sillería de coro. Catedral. Málaga (España).

Fig. 833. *Santa Teresa*. José de Mora Expósito. 1705. Capilla de Santa Teresa, Mezquita-Catedral. Córdoba (España).



Fig. 834. *Santa Teresa*. Ca. 1730. Sillería de coro. Catedral. Jaén (España).

Fig. 835. *Santa Teresa*. Filippo della Valle. 1754. Basílica de San Pedro. Estado de la Ciudad del Vaticano.



Fig. 836. *Santa Teresa*. Pierre Raamakers. 1968. Convento de Carmelitas. Muret (Francia).

Fig. 837. *Santa Teresa*. Venancio Blanco. 1977. Alba de Tormes. Muret (España).

Fig. 838. *Teresa de Jesús*. Segunda mitad del siglo XIX. Fachada. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Encontramos representaciones del tipo en soportes menos habituales, como la pintura sobre alabastro (fig. 839) o los escaparates (fig. 840).



Fig. 839. *Santa Teresa escritora*. Francisco Solís (atrib.). Medios del siglo XVII. Museo Nacional de Escultura. Valladolid (España).

Fig. 840. Escaparate de Santa Teresa. José Calleja. 1692. Real Monasterio de la Encarnación. Madrid. (España).

2.1. DOCTORA

“...aviendo sazonado sus doctrinas con la sal de la Doctora mystica y Seráfica Madre Teresa de Jesús”¹⁴⁴².

El tipo *Teresa de Jesús como Doctora* surgió del tipo *Escritora*. Las primeras alusiones a su doctorado surgieron a finales del siglo XVII en las inscripciones de los grabados, que se referían a ella como *Doctrix Seraphica*, en solitario (fig. 841) o en paralelo a Santo Tomás de Aquino, *Doctor Angelicus* (figs. 842 - 844) pero en los que la iconografía es la de escritora.

¹⁴⁴² ROXAS, J. de, *Representaciones...*, s. p.



Fig. 841. *Santa Teresa*. Finales del siglo XVII. Biblioteca Apostólica Vaticana. Estado de la Ciudad del Vaticano.

Figs. 842 y 843. Gottfried Eichler. *Santo Tomás de Aquino y Santa Teresa*. Inicios del siglo XVIII. Convento de Carmelitas Descalzos. Regensburg (Alemania).



Fig. 844. *Santa Teresa y Santo Tomás de Aquino*. Miguel Cabrera. Finales del siglo XVII. Antiguo Convento del Carmen. Ciudad de México (México).

Su origen como tipo iconográfico particular -que hay que situar a mediados del siglo XVIII (figs. 845-849)- es tardío en el contexto de la iconografía teresiana pero muy anterior a la concesión del título de Doctora que la Iglesia, otorgado el 27 de septiembre de 1970. Presenta a Santa Teresa como escritora con la particularidad de un nuevo atributo: el bonete de doctora, que aparece bien sobre su cabeza, bien sobre la mesa o junto a sus pies. Se difundió ampliamente en el siglo XIX sobre todo en España -aunque también en Francia e Italia- y a partir de imágenes devocionales que por lo general tenían escasa relevancia artística (figs. 850-852).

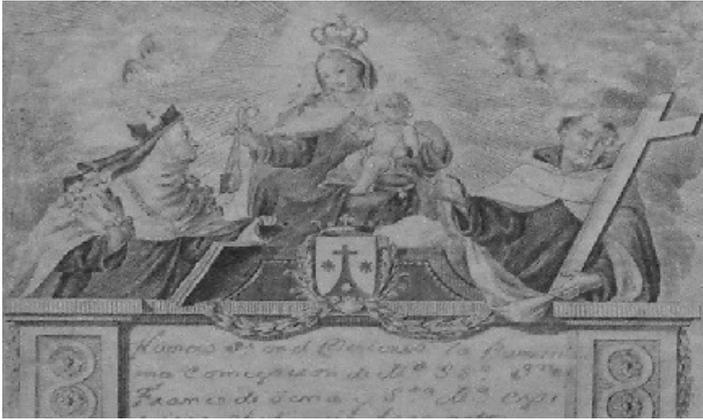


Fig. 845. *La Virgen del Carmen con Santa Teresa y San Juan de la Cruz*. Siglo XVIII.

Fig. 846. *Santa Teresa Doctora* (reproducción de escultura del Convento del Carmen de Valencia). Vicente Galcerán y Alapont y José Camarón Boronat. 1773. Biblioteca Nacional. Madrid (España).



Fig. 847. *Santa Teresa*. Convento de Santo Domingo. Plasencia (España).

Fig. 848. *Santa Teresa*. Francisco Salzillo (atrib.). Museo de Bellas Artes. Sevilla (España).

Fig. 849. *Santa Teresa*. Torcuato de Ruiz del Peral. Mediados del siglo XVIII. Iglesia de los Santos Justo y Pastor. Granada (España).



Figs. 850 y 851. *Santa Teresa Doctora*. Siglo XIX.

Fig. 852. *Santa Teresa Doctora*. Erin Corr. Siglo XIX.

Una variante de este tipo es presentar a Teresa de Jesús como *Maestra de doctores*:

“será bueno decir cuán esmerada y aprobada fue ella para maestra por los más doctos espirituales hombres que entonces había en España, para que de esa manera dé a sus avisos y preceptos el crédito y autoridad que es razón, pues ningún maestro ni docto doctor en Teología ha sido de más, y con más rigor examinado en Salamanca; ni en Alcalá; ni en París”¹⁴⁴³.

En el lienzo que se encuentra en Pastrana (fig. 853), versionado en grabado en varias ocasiones (fig. 854), Santa Teresa se encuentra en un púlpito, señalando al cielo e iluminada por el Espíritu Santo, de donde proviene su sabiduría. Junto a ella hay un bonete de doctora. La escuchan, con gestos de sorpresa, diferentes dignidades eclesiásticas y representantes de órdenes religiosas.



Fig. 853. *Santa Teresa Maestra de doctores*. Siglo XVIII. Iglesia parroquial. Pastrana (España).

Fig. 854. *Santa Teresa Maestra de doctores*. 1731. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

2.2. ESCRITORA EPISTOLAR

“Escribía a señores y a los demás que era menester, y sus cartas acababan grandes cosas”¹⁴⁴⁴.

¹⁴⁴³ RIBERA, F. de, *ob. cit.*, p. 368.

¹⁴⁴⁴ *Id.*, p. 325.

“Después de haber fundado la casa de Sevilla, vino por Toledo a Ávila, y estuvo allí dos años. En esto padeció la orden mucho, como ya queda dicho, y ella desde allí consolaba con cartas a los Monasterios”¹⁴⁴⁵.

Teresa de Jesús cultivó de un modo muy especial el género epistolar¹⁴⁴⁶. Los destinatarios de sus cartas fueron sobre todo Jerónimo Gracián de la Madre de Dios y María de San José, sus hermanos y los conventos de carmelitas. También se conservan cartas a Felipe II, fray Luis de Granada y se sabe que mantuvo correspondencia con la Duquesa de Alba, San Francisco de Borja y San Pedro de Alcántara. El arte se hizo eco de esta faceta de Teresa de Jesús aunque son muy pocos los ejemplos existentes (fig. 855).



Fig. 855. *Teresa escribiendo cartas a sus familiares. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù. 1670.*

3. SANTA TERESA EN ORACIÓN

Este tipo presenta a Teresa de Jesús orando ante un altar o, con mayor frecuencia, en su celda, un espacio de mayor recogimiento espiritual. Su representación fue abundante en Francia (figs. 858 y 859), donde se prefirió a la representación de la unión mística que suponía el éxtasis¹⁴⁴⁷. Incluso obras que representaban la *Transverberación* (fig. 856) se transformaron para dar lugar a un modelo muy difundido del tipo *Santa Teresa en oración* (fig. 857).

¹⁴⁴⁵ *Id.*, p. 447.

¹⁴⁴⁶ SANTA TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 863.

¹⁴⁴⁷ GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, p. 25.



Fig. 856. *Transverberación*. Charles Le Brun. Segunda mitad del siglo XVII. Convento Carmelita. Clamart (Francia).



Fig. 857. *Santa Teresa en oración*. Filloird. Siglo XVIII.



Fig. 858. *Santa Teresa en oración*. Siglo XIX.



Fig. 859. *Santa Teresa en oración*. Siglo XIX.

Santa Teresa ofreciendo sus padecimientos a la cruz es la variante con mayor fortuna del tipo *Santa Teresa en oración*. Muestra a la reformadora carmelita orando ante el crucifijo y acompañada por el lema “o padecer o morir”. Encontramos este lema en la *Vida* escrita por Teresa de Jesús y también en muchas de las declaraciones de los procesos de beatificación y canonización:

“me parece que nunca me vi en pena después que estoy determinada a servir con todas mis fuerzas a este Señor y consolador mío, que, aunque me dejaba un poco padecer, no me consolaba de manera que no hago nada en desear trabajos. Y así ahora no me parece

hay para qué vivir sino para esto, y lo que más de voluntad pido a Dios. Dígole algunas veces con toda ella: *Señor, o morir o padecer; no os pido otra cosa para mí*¹⁴⁴⁸.

“A su lado pintan la palma triunfadora de nuestro Salvador, que es la cruz, quien la Santa está arrimada y por el tronco della ondea esta inscripción: *aut pati, aut mori*, palabras que con afecto grande solía decir la Santa a Dios en el fervor de su oración, *Señor o salir desta vida o morir, o padecer continuamente por vos*”¹⁴⁴⁹.

El origen del tipo está en *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, de 1613 (fig. 860) y tuvo mucho éxito en los Países Bajos, donde hubo una gran producción de imágenes populares al respecto, muchas copiando éste y otro grabado (fig. 861) de Cornelis Galle. En el último tercio del siglo XVII rastreamos su huella en Bélgica y Francia, a través de un lienzo de Santa Teresa orante ante una pintura en la que se representa un crucifijo (fig. 863) en el que se basa una edición de las obras de Teresa de Jesús (fig. 864) y del conocidísimo grabado que Claude Mellan dedicó a la Reina María Teresa de Austria (fig. 865), copiado en multitud de ocasiones, de las que simplemente ofrecemos un ejemplo (fig. 866). Mostramos también su pervivencia en los siglos XVIII y XIX a través de una estampa del Zodiaco de Anastasio della Croce (fig. 869), varias estampas francesas, donde el tipo tuvo un gran éxito (figs. 870 y 871) y un ejemplo español (fig. 872).



Fig. 860. *Santa Teresa, Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*. Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 861. *Santa Teresa*. Cornelis Galle. Primer cuarto del siglo XVII.

Fig. 862. *Santa Teresa*. Jean Baptiste de Wit.

¹⁴⁴⁸ *Vida* 40, 20. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 228.

¹⁴⁴⁹ *Sermones predicados...*, p. 99.



Fig. 863. *Santa Teresa ofreciendo sus padecimientos a la cruz.* Segunda mitad del siglo XVII. Convento carmelita. Kain, Tournai (Bélgica).

Fig. 864. *Santa Teresa ofreciendo sus padecimientos a la cruz.* P. Mignard y N. Pitau. 1670. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).



Fig. 865. *Santa Teresa.* Claude Mellan. 1661. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 866. *Santa Teresa.* Copia a Claude Mellan.



Fig. 867. *S. Theresia.* François Brunet a partir de pintura de Domenico Maggiotto. Segunda mitad del siglo XVIII.

Fig. 868. *Santa Teresa d'Avila.* Francesco Trevisani. Inicios del siglo XVIII.



Fig. 869. *Aut pati, aut mori, Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis zodiaco parallela.* Klauber. Mediados del siglo XVIII.

Fig. 870. *Ste. Thérèse Religieuse.* Finales siglo XVII. Colección particular.



Fig. 871. *Ste. Thérèse.* Dopter (impresor). Siglo XIX. Colección particular.

Fig. 872. *Santa Teresa.* Pascual Serra y Mas. 1869-1875. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

4. REFORMADORA

Las representaciones de Santa Teresa como reformadora de la Orden de los Carmelitas se hicieron principalmente a través de un tema iconográfico, *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José*. Sin embargo, existe un tipo iconográfico que expresa este concepto a través de la referencia a la protección sobre los carmelitas: se trata de la representación de Santa Teresa siguiendo el tipo medieval de la *Virgen de la Misericordia*. Es decir, Teresa cobija bajo su manto a los frailes y monjas carmelitas descalzos. Aunque cuando surgió el tipo, en *Vita B. Virginis Theresiae a Iesu* en 1613 (fig. 873), ya resultaba algo anticuado, ha sido representado en diferentes momentos de la iconografía teresiana, probablemente porque resultaba muy expresivo (fig. 874).



Fig. 873. *Santa Teresa, Vita B. Virginis Theresiae a Iesu*. Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).



Fig. 874. *Santa Teresa protectora de la Orden del Carmen, Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis zodiaci parallela*. Klauber. Mediados del siglo XVIII.

Hay también algunas obras que sugieren la faceta de Santa Teresa como reformadora. Por ejemplo, en un grabado conmemorativo del tercer centenario de la fundación del Monasterio de San José de Ávila -primera fundación de la reforma teresiana- hay una alusión a la reforma a partir de una representación de Elías en el atril sobre el que escribe Teresa y un libro *Regula primitiva*, apoyado en él (figs. 875 y 876). Además, autorizan su reforma la Virgen y el Niño, San José, San Simón Stock, Elías, Eliseo y grupos de carmelitas descalzos. Algo parecido, aunque muy simplificado es lo que nos presenta un grabado del siglo XIX impreso en París (fig. 877).



Figs. 875 y 876. *Grabado conmemorativo del III centenario de la Reforma de la Orden por Santa Teresa*. A. Mögele y A. Petrak. 1862.

Fig. 877. *Sainte Thérèse*. Alcan (impresor). Siglo XIX. Roma (Italia).

5. FUNDADORA

La representación de Santa Teresa como fundadora de los nuevos conventos de la reforma de la Orden de los Carmelitas se hizo bajo dos formas: con la maqueta de una iglesia y en el camino hacia sus fundaciones, que hemos denominado “andariega”.

5.1. FUNDADORA CON LA MAQUETA DE UNA IGLESIA

El modelo más difundido de este tipo es el siguiente: Santa Teresa porta una pluma en la mano derecha y la maqueta de una iglesia en la mano izquierda, atributo habitual entre los fundadores (figs. 878-880). Se trata de un modelo muy funcional que surgió a partir del tipo *Escritora*.

En el caso de la maqueta que porta Teresa, correspondería a una iglesia de una sola nave, con una portada de gran sencillez, sólo rota por pilastras arquitectónicas y por la presencia del escudo de la Orden del Carmen sobre la puerta de ingreso, en la línea de las disposiciones marcadas desde la primera mitad del XVII, sobre todo durante los generalatos de fray Francisco de la Madre de Dios y fray Jerónimo de la Concepción. Era un modelo racional que predominó a partir la labor del Arquitecto Real Francisco de Mora y los arquitectos de la Orden, entre los que destacó fray Alberto de la Madre de Dios¹⁴⁵⁰.

Hubo diferentes modos de expresar la misma idea. Es muy interesante la *Alegoría de las fundaciones teresianas*, representadas a través que las maquetas de Duruelo -primera fundación masculina- y Pastrana, estampa en la que Teresa está acompañada por Cristo con la cruz, la Virgen y San José (fig. 881). En uno de los grabados de la serie teresiana impresa por los Herederos de Juan García Infanzón en 1731, una de las escenas representa a San José mostrando la maqueta de una iglesia a Santa Teresa (fig. 882).

En una litografía francesa del siglo XX, encontramos a Teresa mostrando a un fraile los planos de la iglesia conventual (fig. 883). Que sea una iglesia de tres naves, girola y amplio crucero destacado en planta, muestra el desconocimiento de la tónica dominante en la arquitectura carmelitana.

¹⁴⁵⁰ MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., *La arquitectura carmelitana*, Institución Gran Duque de Alba, Ávila 1990, p. 46.



Fig. 878. *Santa Teresa fundadora*. Siglo XVII. Suermondt Museum. Aachen (Alemania).

Fig. 879. *Santa Teresa fundadora*. Siglo XVII. Carmelo de Montmartre. París (Francia).

Fig. 880. *Santa Teresa fundadora*.



Fig. 881. *Alegoría de Santa Teresa como fundadora*. Chavueau de Larmessin. Anterior a 1690.

Fig. 882. *San José muestra a Santa Teresa la maqueta de una iglesia*. 1731. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 883. *Teresa muestra a un fraile los planos de una iglesia*. Siglo XIX.

5.2. “ANDARIEGA”

“No pongo en estas fundaciones los grandes trabajo de los caminos, con fríos, con soles, con nieves, que venía vez no cesarnos en todo el día de nevar, otras perder el camino, otras con hartos males y calenturas”¹⁴⁵¹.

“Íbamos en carros muy cubiertas, que siempre era esta nuestra manera de caminar; y, entradas en la posada, tomábamos un aposento, bueno o malo, como le había”¹⁴⁵².

¹⁴⁵¹ *Fundaciones* 18, 4. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 735.

¹⁴⁵² *Fundaciones* 24, 5. *Id.*, p. 760.

Este tipo hace referencia a Teresa en el camino hacia sus nuevas fundaciones. El término “andariega” proviene de la definición de Teresa de Jesús que, según fray Diego de Yepes, hizo el Nuncio Segá: “fémina inquieta y andariega”¹⁴⁵³. Aunque su origen es despectivo, con el tiempo se convirtió en un adjetivo afectuoso hacia Santa Teresa. Fue concretizado en varios temas iconográficos, que estudiaremos, que muestran sucesos ocurridos a Teresa cuando se dirigía a fundar un convento o cuando viajaba hacia ellos. Habitualmente se presenta a Teresa apoyándose en un bordón y en ocasiones también con un sombrero (figs. 884 y 885). Sólo en el siglo XX se representó a Teresa viajando en un carro (fig. 887).



Fig. 884. *Santa Teresa camino de una fundación*. Finales del siglo XVII. Convento de Santa Teresa. Ávila (España).

Fig. 885. *Santa Teresa como peregrina*. Juan Correa. Último cuarto del siglo XVII. Museo del Carmen. Ciudad de



Fig. 886. *Santa Teresa*. Pablo Sansegundo Castañeda. 1966. Casa Consistorial. Ávila (España).

Fig. 887. *Santa Teresa fundadora y andariega*. Gilbert Louage. 1974-1975. Museo de los PP. Carmelitas Descalzos. Burgos (España).

Fig. 888. *Santa Teresa*. Fernando Cruz Solís. Junto al Monasterio de la Encarnación. Ávila (España)

¹⁴⁵³ YEPES, D. de, *ob. cit.*, p. 214.

6. EN LA GLORIA



Fig. 889. *Santa Teresa en la gloria*. Primera mitad del siglo XVII. Convento carmelita. Riom (Francia).

Fig. 890. *Éxtasis de Santa Teresa*. Colegio de los Ingleses. Valladolid (España).

En la mayor parte de los casos, Teresa aparece representada en la gloria junto a otros santos carmelitas, en el tema conocido como *Cielo de los carmelitas*, que se estudiará más adelante. Sin embargo hay algunas representaciones dignas de mención en las que Teresa aparece sola. Un ejemplo sería la pequeña pintura que se encuentra en el Carmelo de Riom, en la que se muestra a Teresa junto a Cristo y la Virgen, que le impone un collar, y varios ángeles y carmelitas (fig. 889). Es similar una pintura del Colegio de los Ingleses de Valladolid, en la que tanto Cristo resucitado como la Virgen coronan a Teresa, rodeada de ángeles que portan flores, palmas y algunos de los instrumentos de la Pasión: la lanza con la esponja, la lanza de Longinos, azotes, columna, martillo y tenazas (fig. 890). Uno de los ejemplos más bellos es un fresco de Gaimbattista Tiepolo (fig. 893) y también nos parece muy interesante un boceto para un mural de Francisco Bayeu en el que la Virgen abraza a Teresa mientras le enseña las maravillas celestiales (fig. 891).



Fig. 891. *Santa Teresa en la gloria*. Francisco Bayeu. Ca. 1775. Museo del Prado. Madrid (España).



Fig. 892. *Glorificación de Santa Teresa*. Siglo XVII. Iglesia parroquial. Quevaucamps (Bélgica).

Fig. 893. *Apoteosi di Santa Teresa*. Giambattista Tiepolo. 1720-1725. Iglesia de Santa María de Nazareth. Venecia (Italia).

7. SANTA TERESA EN ÉXTASIS

“Los días que duraba esto [éxtasis] andaba como embobada; no quisiera ver ni hablar, sino abrazarme con mi pena, que para mí era mayor gloria que cuantas hay en todo lo criado. Esto tenía algunas veces, cuando quiso el Señor me viniesen estos arrobamientos tan grandes que aun estando entre gentes no los podía resistir”¹⁴⁵⁴.

“Con la eficacia del divino espíritu en tal manera era arrebatada, que no sólo el alma de esta sobredicha virgen, mas también algunas veces el cuerpo era elevado de la tierra”¹⁴⁵⁵.

Aunque son muchos los temas que representan arrobos de Santa Teresa plasmados tal y como ella los narra, es posible individuar un grupo que ofrece una imagen general de Teresa en éxtasis. Podíamos diferenciar diferentes versiones: en ocasiones es elevada o sostenida con delicadeza por ángeles (figs. 894, 896 y 897), como en una excelente obra de Andrea Vaccaro, en otras obras se prefirió la representación de primeros o medios planos que muestran el éxtasis en su rostro (figs. 898-900) y en hay también ejemplos en que aparece desmayada (fig. 895).

¹⁴⁵⁴ *Vida* 29, 14. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 158.

¹⁴⁵⁵ Artículo 15 de los Procesos Remisoriales *In Specie* (1609-1610). SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos...*, t. III, p. XVII.



Fig. 894. *Santa Teresa asistida por ángeles.* Andrea Vaccaro. Mediados del siglo XVII. Museo de Bellas Artes. Valencia (España).

Fig. 895. *H. Theresia.* Siglo XVIII. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).



Fig. 896. *Santa Teresa en éxtasis. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù.* 1655.

Fig. 897. *Santa Teresa.* Siglo XVIII. Convento de Carmelitas. Brujas (Bélgica).



Fig. 898. *Teresa pasa un día en éxtasis. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù.* 1670.

Fig. 899. *Sainte-Thérèse.* Demarteau. 1786. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).

Fig. 900. *Estasi di Santa Teresa.* Giovanni Battista Piazzetta. 1720-1794. Nationalmuseum. Estocolmo (Suecia).

8. PRIORA

En el año 1571 Teresa de Jesús fue nombrada priora del Monasterio de la Encarnación en Ávila, donde fue mal recibida por las monjas: “la mayor parte de ellas la gritaban su desconfianza, mientras que otras llegaban hasta a maldecirla”¹⁴⁵⁶. Ante esta complicada situación, Santa Teresa decidió poner en la silla prioral una imagen de la Virgen y las llaves del convento, para señalar que sólo María sería la priora. Este gesto ganó a las carmelitas.

En el último cuarto del siglo XVII, José Martínez de Salazar, Gobernador de Puigcerdá, donó al monasterio una imagen para la silla prioral, que representa a Teresa dando las señales corales sobre un breviario¹⁴⁵⁷. Se trata de una obra muy interesante, única, debido a que guarda una relación directa con el convento pero que expresa una faceta inconfundible de Teresa de Jesús (fig. 901).



Fig. 901. *Santa Teresa priora*. 1677. Coro. Monasterio de la Encarnación. Ávila (España).

9. INTERCESORA

Este tipo está asociado a un tema concreto que se estudia junto a los temas carmelitanos: el *Privilegio Sabatino*. Presenta a Teresa de Jesús en actitud orante intercediendo por la salvación de las almas que se encuentran en el Purgatorio. Hay

¹⁴⁵⁶ YEPES, D. de, *ob. cit.*, p. 106.

¹⁴⁵⁷ GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, p. 42.

ejemplos, como un lienzo de Cristóbal de Villalpando, en el que Teresa intercede ante la Santísima Trinidad (fig. 902). Se sitúa en un eje vertical marcado por San Miguel, que pesa las almas, y el Espíritu Santo. En otras ocasiones intercede ante Cristo crucificado (fig. 903). También aparece formando parte de representaciones más amplias junto a otros santos, como una obra del Museo de Bellas Artes de Jaén, en la que acompaña a los santos Francisco de Asís, Domingo de Guzmán y Pedro de Alcántara (fig. 904).

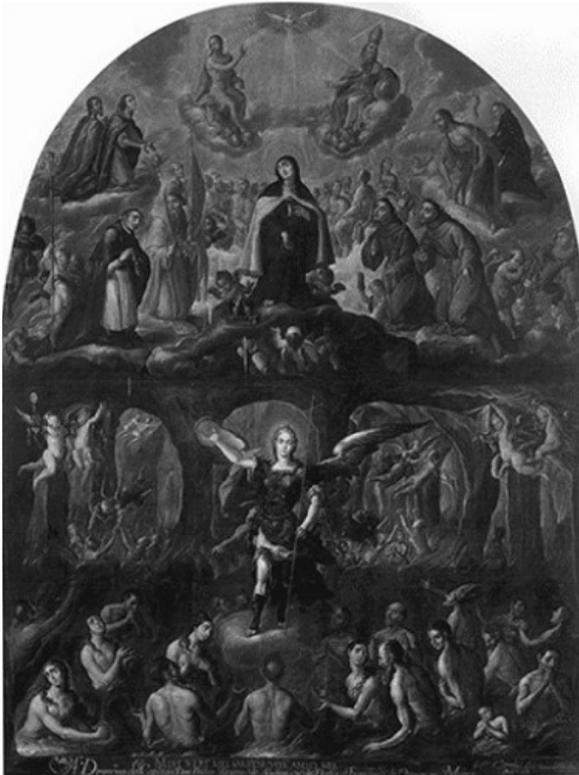


Fig. 902. *El patrocinio de Santa Teresa sobre las ánimas benditas*. Cristóbal de Villalpando. Finales del siglo XVII. Iglesia de Santiago Tuxpan, Michoacán (México).



Fig. 903. *Purgatoire*.

Fig. 904. *Ánimas del Purgatorio*. Siglo XVIII. Museo de Bellas Artes, Jaén (España).

10. PATRONA DE ESPAÑA

Como indicamos en el estudio de la polémica del patronazgo de Santa Teresa sobre España, desafortunadamente no se han conservado prácticamente imágenes del siglo XVII que presenten a Santa Teresa como patrona (fig. 905). De todas formas, es interesante valorar la propia existencia de este tipo debido a que la representación mencionada y otro ejemplo en el que Teresa se encuentra junto a San Fernando (fig. 906), muestran a Teresa con los atributos de escritora y definen el patronazgo a través de la compañía de los otros patronos de España: Santiago y Fernando III.



Fig. 905. *Santiago y Santa Teresa*. Francisco Heylan. Entre 1627 y 1630. Biblioteca Nacional. Madrid (España).



Fig. 906. *San Fernando, Rey de España, y Santa Teresa*. Pedro Nolasco Gascó. Siglo XIX. Biblioteca Nacional. Madrid (España).



CAPÍTULO II: TEMAS ICONOGRÁFICOS

CAPÍTULO II: TEMAS ICONOGRÁFICOS

Los temas iconográficos ilustran momentos concretos de la vida de Santa Teresa de Jesús. Tienen un carácter analítico, a diferencia de los tipos, y muestran un gran interés por plasmar con precisión los episodios más significativos de la vida de la carmelita abulense y destacar todo rasgo que resultase extraordinario y que justificase el reconocimiento de su santidad. Están basados de una manera muy precisa en las fuentes literarias, especialmente los escritos de Teresa de Jesús y de sus primeros hagiógrafos, sobre todo el P. Francisco Ribera y fray Diego de Yepes. Como señalamos, la utilización de esas fuentes en *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, la primera serie sobre la vida de Santa Teresa, puso de manifiesto su riqueza y determinó su uso en la configuración de la iconografía teresiana.

Los temas son muy numerosos pero tuvieron una desigual implantación en el conjunto de la iconografía teresiana: predomina la representación de las visiones y en particular, de forma abrumadora *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José y La Transverberación*. Esto está relacionado con el momento religioso en el que surgieron, en los años de aplicación en el arte de las directrices del Concilio de Tranto. La mayor parte de los temas tuvieron su origen en el siglo XVII en las series de grabados o los conjuntos de ilustraciones de libros, que son además los repertorios iconográficos más amplios e interesantes porque procuraron no pasar por alto ningún aspecto de la vida de Santa Teresa.

Para afrontar el estudio de los temas teresianos seguimos un orden biográfico en la medida de lo posible aunque no podemos evitar algunas variaciones, siempre con el objetivo de hacer entender en toda su extensión algunos de los temas. Además establecemos una serie de áreas temáticas que racionalizan la clasificación y hacen más sencilla la consulta de los temas. Algunos temas podrían clasificarse en varias categorías pero los hemos ordenado siguiendo el aspecto que consideramos predominante.

1. INFANCIA Y ADOLESCENCIA

No son muchos los temas que hacen alusión a los primeros años de vida de Teresa de Jesús antes de su ingreso en la Orden del Carmen. El episodio más representado y por ello más conocido es la huida de Teresa y su hermano Rodrigo en

busca de martirio, narrado por los primeros hagiógrafos teresianos. Fue también uno de los primeros temas en surgir: podemos afirmar con seguridad que apareció por primera vez en la *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* de Adriaen Collaert y Cornelis Galle.

1.1. HUIDA DE LA CASA PATERNA

Según relata Teresa de Ávila, cuando era niña leía vidas de santos junto con uno de sus hermanos, hacía ermitas en el jardín de su casa y “concertábamos irnos a tierra de moros, pidiendo por amor de Dios, para que allá nos descabezasen”¹⁴⁵⁸. Teresa no hizo ninguna mención específica a la escena aquí representada. La fuente es en este caso la biografía escrita por el Padre Ribera, que lo narra de este modo:

“determinaron ir los dos [Teresa y su hermano Rodrigo] a tierras de moros, donde les cortasen las cabezas por Jesucristo. Y saliendo por la puerta de Adaja, que es el río que pasa por Ávila, se fueron por el puente adelante hasta que un tío suyo los encontró y los volvió a su casa con harto contento de su madre”¹⁴⁵⁹.



Fig. 907. *Teresa y Rodrigo huyen de casa en busca de martirio. Vita B. Virginis Teresiae a Iesu.* Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 908. *Teresa y Rodrigo huyen de casa en busca de martirio. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù.* 1655.

Este tema aparece en todos los repertorios iconográficos teresianos. Fue además el origen de un atributo que acompaña a la imagen de Santa Teresa y al que se hace

¹⁴⁵⁸ *Vida* 1, 5. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 35.

¹⁴⁵⁹ RIBERA, F. de, *ob. cit.*, p. 53.

referencia en sermones y textos piadosos: una palma de mártir. Si bien no tuvo tal condición, esta singular vocación fue siempre recordada.

El origen del tema está en *Vita B. Virginis Theresiae a Iesu* de Collaert y Galle, que muestra el momento en que el tío de los niños los encuentra, ya fuera de la ciudad de Ávila (fig. 907). El grabado de *Vita effigiata et essercizi affettivi* presenta simplemente a los niños en un contexto natural amable, dirigiéndose a una exótica ciudad (fig. 908). El grabado de este tema en la serie *Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis zodiaco parallela* (fig. 909) recuperó el esquema compositivo del grabado de Collaert y Galle, que introduce al espectador mediante el escorzo del caballo del tío de Santa Teresa aunque los personajes toman como modelo aquellos de la serie editada por Alessio della Passione. La interpretación del tema que en 1974 hizo Gilbert Louage, es completamente diferente: los niños, que portan rosarios, son representados junto Cristo crucificado, planteando una analogía acerca del sacrificio (fig. 911).



Fig. 909. Teresa y Rodrigo huyen de casa en busca de martirio. *Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis zodiaco parallela*. Klauber. Medios del siglo XVIII.

Fig. 910. Teresa y Rodrigo huyen de casa en busca de martirio. Litografía Maurin. Siglo XIX.

Fig. 911. Huida de casa en busca de martirio. Gilbert Louage. 1974-1975. Museo de los PP. Carmelitas Descalzos. Burgos (España).

1.2. PARA SIEMPRE, SIEMPRE, SIEMPRE

“Tenía uno [hermano] casi de mi edad, juntábamonos entrambos a leer vidas de santos que era el que yo más quería. (...) Espantábanos mucho el decir que pena y gloria era

para siempre en lo que leíamos. Acaecíanos estar muchos ratos tratando de esto y gustábamos de decir muchas veces: ¡para siempre, siempre, siempre!”¹⁴⁶⁰.

En estas líneas se adivina el gusto por la lectura de Teresa y en particular el influjo que tuvo sobre sus acciones la lectura del *Flos Sanctorum*. La referencia a la eternidad es un rasgo habitual en los escritos de Teresa también representado iconográficamente en temas que veremos: *Cristo le muestra los misterios divinos* o *Mira, hija, lo que se pierden los pecadores*. El tema surgió tardíamente, en la primera mitad del siglo XVIII, ante la laguna existente en los temas de la infancia de Teresa, limitados a la representación de la búsqueda de martirio y la petición a la Virgen de que se convirtiese en su madre. La serie de Arnold van Westerhout introdujo este tema, en el que Teresa y su hermano, de mayor edad respecto a la que presentaban en el grabado de la infancia, leen un grueso volumen. Teresa señala al cielo, abierto en una gloria, y Rodrigo al suelo, donde se representan las llamas del infierno (fig. 912). Muy diferente fue el tratamiento del tema realizado por Juan García de Miranda: presenta una deliciosa escena doméstica, en la que también se encuentra la madre de Teresa (fig. 913).



Fig. 912. *Para siempre*. *Vita Della Seraphica Vergine Teresa di Gesù*. Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 913. *Educación de Santa Teresa*. Juan García de Miranda. Ca. 1735. Museo del Prado. Madrid (España).

¹⁴⁶⁰ *Vida* 1, 5. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 35.

1.3. TERESA CONSTRUYENDO ERMITAS Y DANDO LIMOSNA

“De que vi que era imposible ir adonde me matasen por Dios, ordenábamos ser ermitaños; y en una huerta que había en casa, procurábamos, como podíamos, hacer ermitas, puniendo unas pedrecillas que luego se nos caían, y así no hallábamos remedio en nada para nuestro deseo; que ahora me pone devoción ver cómo me daba Dios tan presto lo que yo perdí por mi culpa. Hacía limosna como podía, y podía poco”¹⁴⁶¹.

Estos temas iconográficos, que proceden de la pluma de Teresa, surgen del primero: ante la imposibilidad de sufrir martirio, Teresa daba limosna y construía pequeñas ermitas. Como el tema precedente, ambos tienen un origen tardío -primera mitad del siglo XVIII- y revelan la vocación por completar el ciclo de la infancia de Teresa. Westerhout eligió la representación de la limosna a los necesitados, mientras que García de Miranda presentó la construcción de una ermita (figs. 914 y 915).



Fig. 914 *Teresa da limosna a los necesitados. Vita Della Seraphica Vergine Teresa di Gesù.* Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 915 *Teresa y su hermano juegan a ser ermitaños.* Juan García de Miranda. Ca. 1735. Capitanía General. La Coruña (España).

1.4. PIDE A LA VIRGEN QUE SEA SU MADRE

“Acuérdome que cuando murió mi madre quedé yo de edad de doce años, poco menos. Como yo comencé a entender lo que había perdido, afligida fuime a una imagen de nuestra Señora y supliqué la fuese mi madre, con muchas lágrimas”¹⁴⁶².

¹⁴⁶¹ *Ibid.*

¹⁴⁶² *Ibid.*

Se trata de un tema sorprendentemente poco tratado teniendo en cuenta su relevancia en la vida de Teresa como primera manifestación del amor por la Virgen, considerando que pocos años más tarde entraría en una orden religiosa dedicada a María.

Las dos representaciones que incluimos pertenece a la edición de 1670 de *Vita effigiata* y a la reelaboración del mismo tema que hizo Westerhout. En ambas la Virgen cubre a Teresa con su brazo en un gesto protector (figs. 916 y 917).



Fig. 916. *Tras la muerte de Beatriz de Ahumada, Teresa pide a la Virgen que sea su madre. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù. 1670.*

Fig. 917. *Teresa pide a la Virgen que sea su madre. Vita Della Seraphica Vergine Teresa di Gesù. Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).*

1.5. RECIBE LAS ENSEÑANZAS DE MARÍA BRICEÑO

Cuando tenía dieciséis años, Teresa comenzó a tratar con una prima que resultó ser una mala influencia para ella. Su padre decidió llevarla al Convento de agustinas de Santa María de Gracia, en la misma ciudad de Ávila:

“dormía una monja [Doña María Briceño] con las que estábamos seglares, que por medio suyo parece quiso el Señor comenzar a darme luz (...) Pues comenzando a gustar de la buena y sana conversación de esta monja, holgávame de oír la cuán bien hablava de Dios porque era muy discreta y santa”¹⁴⁶³.

Conocemos una única representación de este tema, que, como no podría ser de otro modo, se encuentra en el retablo de la iglesia de Santa María de Gracia (fig. 918). Muestra a Teresa pasando las páginas de un libro que sostiene María Briceño. Detrás de

¹⁴⁶³ *Vida 2, 10 y Vida 3, 1. Id., pp. 38-39.*

Teresa hay un ángel que porta el hábito carmelitano, mientras que otro ángel porta una corona de flores, alusiones a la importancia de las enseñanzas de la religiosa agustina en la determinación futura de Teresa.



Fig. 918. *Santa Teresa con Dña. María Briceño*. Retablo. Convento de Santa María de Gracia. Ávila (España).

1.6. REFLEXIONES SOBRE EL ENCUENTRO DE CRISTO Y LA SAMARITANA

“¡Oh, qué de veces me acuerdo del agua viva que dijo el Señor a la Samaritana!, y así soy muy aficionada a aquel evangelio. Y es así, cierto, que sin entender como ahora este bien, desde muy niña lo era y suplicaba muchas veces aquel agua (...) Y la tenía dibujada adonde estaba siempre, con este letrero, cuando el Señor llegó al pozo: *Domine, da mihi aquam*”¹⁴⁶⁴.

La primera representación del tema se encuentra en la edición de 1670 de *Vita effigiata* y en *La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Jésus* (fig. 919). En ellas se representaba a Teresa contemplando la escena del episodio evangélico. La serie de Westerhout y *Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis zodiaco parallela* mostraron una interpretación más cercana a la realidad, presentando a Teresa reflexionando ante una imagen del encuentro de Cristo y la Samaritana (figs. 920 y 921).

¹⁴⁶⁴ *Vida* 30, 19. *Id.*, p. 164.



Fig. 919. *Teresa reflexiona acerca del encuentro de Jesús y la Samaritana. La vie de la séraphique Mère Sainte Tèrese de Iésus.* Claudine Brunand. 1670.

Fig. 920. *Reflexiones sobre la Samaritana. Vita Della Seraphica Vergine Teresa di Gesù.* Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 921. *Teresa reflexiona acerca del encuentro de Jesús y la Samaritana. Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis zodiaco parallela.* Klauber. Medios del siglo XVIII.

2. PRIMEROS AÑOS DE VIDA CONVENTUAL

2.1. MOVIDA POR LAS *EPÍSTOLAS* DE SAN JERÓNIMO, DECIDE ENTRAR EN EL CARMELO

“Habíanme dado, con unas calenturas, unos grandes desmayos, que siempre tenía bien poca salud. Diome la vida haber quedado ya amiga de buenos libros. Leía en las *Epístolas* de San Jerónimo, que me animaban de suerte que me determiné a decirlo a mi padre, que casi era como tomar el hábito”¹⁴⁶⁵.

Este tema tiene un carácter tan concreto que sólo aparece incluido en las series de grabados más amplias. La interpretación que se hizo del tema es análogo al del tema precedente: en las series romana y lyonesa, se representa a San Jerónimo junto a la joven Teresa (fig. 922), sin embargo Westerhout plasma una interpretación más cercana a la realidad de las fuentes y presenta a Teresa leyendo un libro (fig. 923).

¹⁴⁶⁵ *Vida* 3, 7. *Id.*, p. 40.



Fig. 922. *Movida por las Epístolas de San Jerónimo, decide ingresar en El Carmelo. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù. 1670.*



Fig. 923. *Reflexiones sobre la Samaritana. Vita Della Seraphica Vergine Teresa di Gesù. Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).*

2.2. INGRESO EN EL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN

“Poníame el demonio que no podría sufrir los trabajos de la religión, por ser tan regalada (...) Pasé hartas tentaciones estos días”¹⁴⁶⁶.

“En estos días, que andaba con estas determinaciones, había persuadido a un hermano mío a que se metiese fraile, diciéndole la vanidad del mundo; y concertamos entrambos de irnos un día muy de mañana al monasterio adonde estaba aquella mi amiga¹⁴⁶⁷, que era al que yo tenía mucha afición”¹⁴⁶⁸.

“Cuando salí de casa de mi padre, no creo será más el sentimiento cuando me muera. (...) era todo haciéndome una fuerza tan grande que, si el Señor no me ayudara, no bastaran mis consideraciones para ir adelante”¹⁴⁶⁹.

En la primera representación este tema, que pertenece a *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Teresa es acompañada por su hermano hasta las puertas del convento, donde es recibida por tres monjas carmelitas, entre ellas seguramente Dña. Francisca de Águila, priora del Monasterio de la Encarnación¹⁴⁷⁰ (fig. 924). En la *Vita effigiata* de 1670 se puso en relieve, sin embargo, la despedida de Teresa de sus seres queridos y se incluyó la huida

¹⁴⁶⁶ *Vida* 3, 6. *Ibid.*

¹⁴⁶⁷ Juana Suárez, monja del Monasterio de la Encarnación de Ávila. Nota del Editor en *Id.*, p. 39.

¹⁴⁶⁸ *Vida* 4, 1. TERESA DE JESÚS, *Id.*, p. 41.

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*

¹⁴⁷⁰ GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, p. 20.

de unos demonios ante la decisión de Teresa (fig. 925). En este grabado también hay una estrella, que aparece mencionada en la inscripción: *Nell'Ingresso al Monistero è precorsa da vna chiarissima Stella.*



Fig. 924. *Teresa ingresa en el Monasterio de la Encarnación. Vita B. Virginis Teresiae a Iesv.* Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 925. *Teresa ingresa en el Monasterio de la Encarnación. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù.* 1670.

2.3. TOMA DE HÁBITO

“Un día muy de mañana, que fue a 2 de noviembre, día de la Conmemoración de las Ánimas, año de 1535 años, siendo de edad de veinte años y siete meses, sin dar cuenta a nadie, más de a Antonio de Ahumada, su hermano, que la acompañó, sale de casa de su padre y vase derecha a meterse monja a la Encarnación, Monasterio principal de Ávila, de la Orden de Nuestra Señora del Carmen”¹⁴⁷¹.

En la primera representación que conocemos de este tema, Teresa recibe el manto de la Orden ante un altar. En las gradas del mismo la inscripción indica que se trata del día de difuntos, que aunque se equivoca en un día, muestra un claro interés por aproximarse a la realidad (fig. 926). El carmelita que proporcionó los textos a Claudine Brunand, interpretó la elección de este día de la siguiente manera: *...pour faire voir qu'en quittant le monde, elle veut entrer dans le nombre des morts*¹⁴⁷².

¹⁴⁷¹ RIBERA, F. de, *ob. cit.*, p. 59.

¹⁴⁷² *La vie de la séraphique...*, p. 35.

Hemos incluido aquí también una curiosa litografía del siglo XIX que muestra a la priora del Monasterio de la Encarnación cortando los cabellos a Teresa, poniendo fin de este modo a su vida en el siglo (fig. 927).



Fig. 926. *Toma de hábito. La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Jésus.* Claudine Brunand. 1670.

Fig. 927. *La priora de la Encarnación corta el cabello a Teresa.* Litografía de J. M. Mareu. S. XIX.

2.4. NOVICIADO

“Así pasó su año de noviciado con muchas enfermedades en el cuerpo, pero con gran contento y alegría en su alma, y al cabo de él hizo luego su profesión”¹⁴⁷³.

“Habiendo pasado con grande alegría el año de noviciado, ejercitándose después en obras de piedad y de humildad, y principalmente en la compunción de sus pecados (...) finalmente hizo profesión”¹⁴⁷⁴.

Las series más numerosas acerca de la vida de Teresa de Jesús reflejaron el año de noviciado de Teresa reflejando sus progresos en la práctica de las virtudes y de la oración (fig. 928) e incluso viendo en ellos un *Vaticinio di Santa*¹⁴⁷⁵. Sobre la importancia de la oración durante el noviciado versaba también el contenido de una litografía francesa del siglo XIX (fig. 929).

¹⁴⁷³ RIBERA, F. de, *ob. cit.*, p. 61.

¹⁴⁷⁴ Artículo 4 de los Procesos Remisoriales *In Specie* (1609-1610). SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos...*, t. III, p. XIII.

¹⁴⁷⁵ *Vita effigiata et essercizi affettivi...*, p. 128.



Fig. 928. *Noviciado. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù.* 1670.

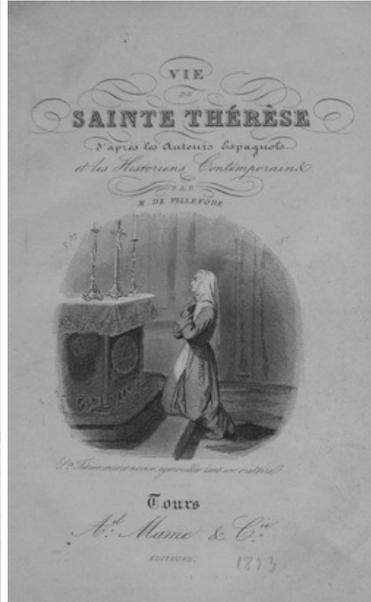


Fig. 929. *Teresa, aún novicia, arrodillada en el oratorio.* Siglo XX.

2.5. SANACIÓN POR INTERCESIÓN DE SAN JOSÉ

Poco tiempo después de haber tomado el hábito en el Monasterio de la Encarnación, una grave enfermedad postró a Teresa. Como no guardaban clausura, acompañada por una monja, su padre la llevó a una curandera en el pueblo de Becedas cuyos remedios la debilitaron en extremo:

“diome aquella noche (del 15 de agosto) un paroxismo que me duró estar sin ningún sentido cuatro días, poco menos. En esto me dieron el Sacramento de la Unción, y cada hora o momento pensaban expiraba, y no hacían sino decirme el Credo, como si alguna cosa entendiera. Teníanme a veces por tan muerta, que hasta la cera me hallé después en los ojos”¹⁴⁷⁶.

Teresa atribuía a la intercesión de San José su recuperación de esta enfermedad y desde entonces lo tomó como abogado:

“tomé por abogado y seño a el glorioso san Josef, y encomendeme mucho a él. Vi claro que así de esta necesidad, como de otras mayores de honra y pérdida de alma, este padre

¹⁴⁷⁶ *Vida* 5, 9. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 48.

y señor mío me sacó con más bien que yo le sabía pedir. No me acuerdo, hasta ahora, haverle suplicado cosas que la haya dejado de hacer”¹⁴⁷⁷.

El arte ha plasmado la enfermedad de Teresa y su curación de dos modos diferentes: bien a través de la representación del cuerpo de la joven carmelita postrado en un lecho mientras San José desde el cielo la sana (figs. 939 y 931) bien a través de la recuperación de la carmelita, que ayudada por San José se desprende de las muletas (figs. 932 y 933).

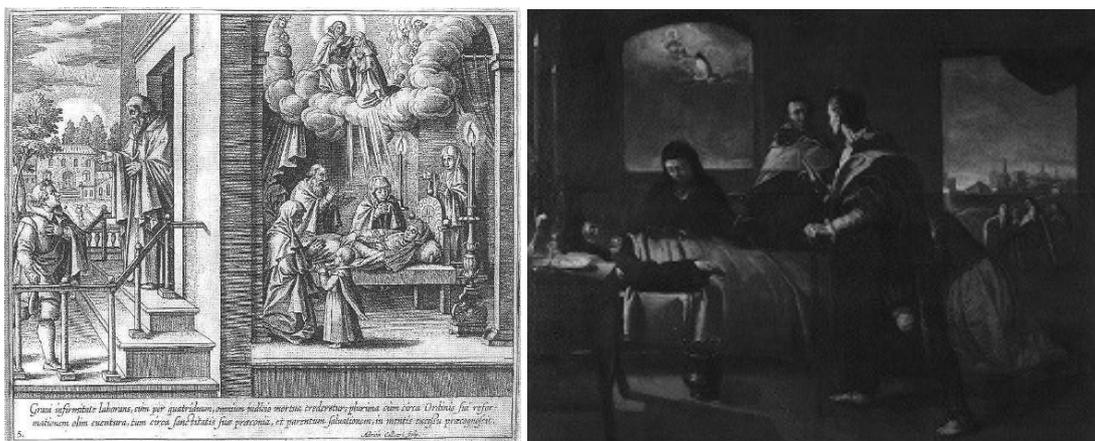


Fig. 930. *Sanación por intercesión de San José. Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*. Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 931. *Paroxismo de Teresa de Jesús*. Juan García de Miranda. Ca. 1735. Monasterio de la Anunciación. Alba de Tormes (España).



Fig. 932. *Sanación por intercesión de San José. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù*. 1670.

Fig. 933. *Sanación por intercesión de San José. Vita Della Seraphica Vergine Teresa di Gesù*. Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

¹⁴⁷⁷ *Vida* 6, 6. *Id.*, pp. 50-51.

2.6. TERESA TOMA VALOR ANTE LA ENFERMEDAD CON LOS ESCRITOS DE SAN GREGORIO MAGNO

Durante la recuperación de su enfermedad, la joven carmelita leyó varios libros que le ayudaron a sobrellevarla:

“mucho me aprovechó para tenerla [paciencia], haber leído la historia de Job en los *Morales* de San Gregorio, que parece previno el Señor con esto, y con haber comenzado a tener oración, para que yo lo pudiese llevar con tanta conformidad”¹⁴⁷⁸.

De nuevo nos encontramos ante un tema tan específico que sólo podía tratarse en series muy amplias, en las que se pudiese tratar temas secundarios como éste. Es un tema poco representado, de hecho nos atrevemos a aventurar que es privativo de las series romana y lionesa (figs. 934 y 935) de 1670.



Fig. 934. *Teresa lee los escritos de San Gregorio. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù.* 1670.



Fig. 935. *Teresa lee los escritos de San Gregorio. La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Iésus.* Claudine Brunand. 1670.

2.7. PROFESIÓN

“Así pasó su año de noviciado con muchas enfermedades en el cuerpo, pero con gran contento y alegría en su alma, y al cabo de él hizo luego su profesión. Aunque a ese tiempo fue combatida fuertemente del demonio, y sintió en hacerla una tan grande dificultad (...) Mas con toda esta contradicción de su carne, prevaleció en ella tanto la

¹⁴⁷⁸ *Vida* 5, 8. *Id.*, p. 47.

gracia, que la hizo con corazón alegre y muy determinado, entregándose con toda su alma por esposa a aquel gran Señor, que con tan poderosa mano la había sacado de las vanidades y engaños y peligros en que algún tiempo había andado”¹⁴⁷⁹.

De nuevo se trata de un tema que encontramos exclusivamente en los grandes repertorios iconográficos, que presentan a Teresa ante un altar, señalando un escudo con las armas familiares, que alude al abandono de su linaje para pertenecer a la Orden del Carmelo (fig. 936). Recogemos aquí, como rasgo anecdótico, el título de la rima de Orazio Quaranta sobre la escena: *Lascia il suo nobilissimo Cognome Ahumada, che nel idioma Spagnolo vuol dire Affumicata*¹⁴⁸⁰.



Fig. 936. *Profesión. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù. 1670.*

3. REFORMA DEL CARMELO Y VIDA CONVENTUAL

3.1. SEGUNDA CONVERSIÓN

La conversión ante el *Ecce Homo* es el más importante y difundido tema acerca de la segunda o definitiva conversión de Teresa de Jesús pero presentamos también otros dos temas con un sentido parecido, el arrepentimiento y deseo de un cambio de

¹⁴⁷⁹ RIBERA, F. de, *ob. cit.*, p. 61.

¹⁴⁸⁰ *Vita effigiata et essercizi affettivi...*, p. 126.

vida. Los mejores ejemplos fueron María Magdalena y San Agustín de Hipona, tanto para Santa Teresa como para los artistas que la representaron.

3.1.1. CONVERSIÓN ANTE EL ECCE HOMO

Este tema es conocido también como *Definitiva conversión de Teresa de Jesús*. Tuvo lugar en la fiesta de Pentecostés del año 1556, cuando contaba con 41 años de edad, en el Monasterio de la Encarnación:

“acaecióme que, entrando un día en el oratorio, vi una imagen que habían traído allá a guardar, que se había buscado para cierta fiesta que se hacía en casa. Era de Cristo muy llagado y tan devota que, en mirándola, toda me turbó de verle tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía, y arrojéme cabe Él con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle”¹⁴⁸¹



Fig. 937. *Segunda conversión. Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*. Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

No se trata de una visión sino de la impresión que suscitó en Teresa del Ecce Homo. Teresa consideraba que la imagen avivaba la devoción¹⁴⁸², era una muestra del amor a Dios¹⁴⁸³ (en ataque directo al protestantismo), significaba respeto hacia Él¹⁴⁸⁴ así como

¹⁴⁸¹ *Vida* 9, 1. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 63-64.

¹⁴⁸² *Moradas* 6^a, 9, 12. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 558.

¹⁴⁸³ *Vida* 9, 6. *Id.*, pp. 64-65.

¹⁴⁸⁴ *Fundaciones* 8, 3. *Id.*, p. 703.

recuerdo permanente o memoria¹⁴⁸⁵. De igual modo, las imágenes hacen meditar y llegar a la oración. Ella misma, siguiendo muy de cerca la *composición de lugar* de San Ignacio de Loyola, proponía meditar sobre la Pasión de Cristo, señalando expresamente la importancia de la Flagelación¹⁴⁸⁶.

La segunda conversión fue un tema muy tratado por su significado en la vida de Teresa de Jesús. Para encontrar un primer ejemplo de nuevo es necesario recurrir a *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* de 1613 (fig. 937). En este caso la imagen ante la que se convierte Teresa es una pintura, posteriormente se preferirá representar una escultura de Cristo atado a la columna. Debemos destacar una obra de Gregorio Fernández en el Convento de Santa Teresa de Ávila (fig. 938). Se trata de un grupo escultórico formado por dos piezas, Cristo atado a la columna y Santa Teresa orante, que fue realizado a comienzos de los años 30 del siglo XVII y separado, como permanece en la actualidad, antes de 1658¹⁴⁸⁷.

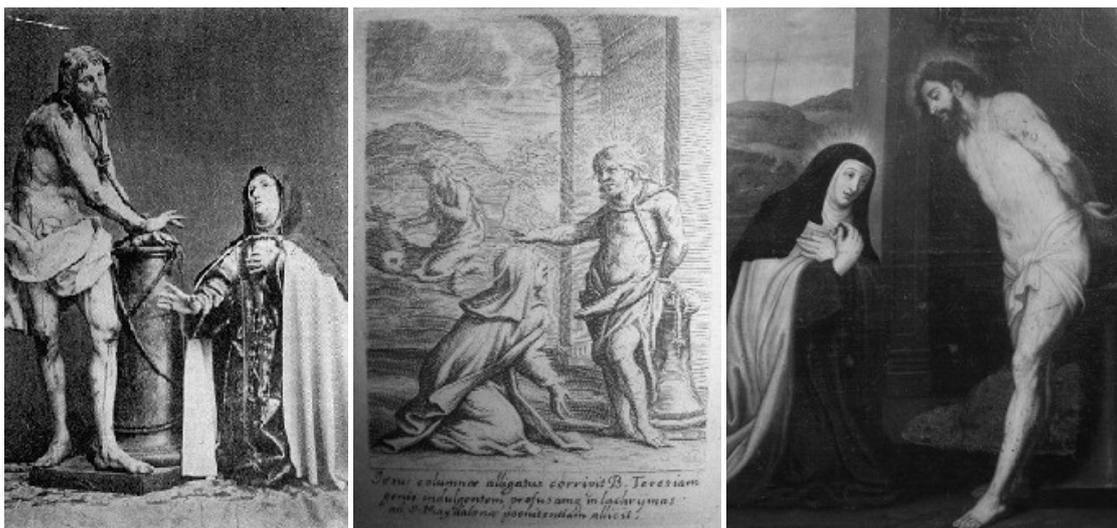


Fig. 938. *Segunda conversión de Santa Teresa*. Gregorio Fernández. Ca. 1630. Iglesia del Convento de Santa Teresa. Ávila (España).

Fig. 939. *Segunda conversión de Santa Teresa*. *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù*. 1670.

Fig. 940. *Segunda conversión de Santa Teresa*. A partir de 1670. Convento de las Madres Carmelitas. Malinas (Bélgica).

Fue difundido también a través de grabados muy populares (figs. 941-943).

¹⁴⁸⁵ *Vida* 28, 9. *Id.*, p. 151.

¹⁴⁸⁶ *Vida* 13, 12, y *Camino de Perfección* 26, 5. *Id.*, pp. 81 y 342.

¹⁴⁸⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor...*, p. 173.



Fig. 941. *Segunda conversión de Santa Teresa*. Segunda mitad del siglo XVII.



Fig. 942. *Segunda conversión de Santa Teresa*. A partir de 1670.

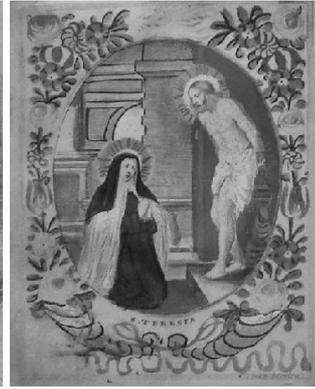


Fig. 943. *Segunda conversión de Santa Teresa* (coloreado a mano). A partir de 1670.



Fig. 944. *Segunda conversión. Vita Della Seraphica Vergine Teresa di Gesù*. Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 945. *Segunda conversión*. Anónimo granadino. Siglo XVIII. Museo de Bellas Artes. Granada (España).

3.1.2. TERESA LEE CONFESIONES, DE SAN AGUSTÍN

“Como comencé a leer las *Confesiones*, paréceme me veía yo allí. Comencé a encomendarme mucho a este glorioso santo. Cuando llegué a su conversión y leí cómo oyó aquella voz en el huerto no me parece sino que el Señor me la dio a mí, según sintió mi corazón”¹⁴⁸⁸.

Es un tema poco representado, debido a que se prefería la representación de la conversión ante la imagen del *Ecce Homo* para explicar la conciencia de pecado y la necesidad de arrepentimiento por parte de Teresa. De hecho, percibimos como un error el no haber incluido la conversión ante el *Ecce Homo* la *Vita Effigiata* de 1655 y sustituirla con ésta (fig. 946) y la sucesiva.

¹⁴⁸⁸ *Vida* 9, 8. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 65.

En el grabado se representa a Teresa leyendo las Confesiones de San Agustín: *Sentendo nelle Confessioni di S. Agostino quelle voci stesse, Tolle, & Lege, si risolve alla Vita più perfetta*¹⁴⁸⁹.



Fig. 946. *Teresa lee las Confesiones de San Agustín. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù. 1655.*

3.1.3. ALCANZA LA PAZ POR INTERCESIÓN DE MARÍA MAGDALENA Y SAN AGUSTÍN

“Era yo muy devota de la gloriosa Magdalena y muy muchas veces pensaba en su conversión, en especial cuando comulgaba, que como sabía estaba allí cierto el Señor dentro de mí, poníame a sus pies, pareciéndome no eran de desechar mis lágrimas; y no sabía lo que decía (...) y encomendábame a aquesta gloriosa Santa para que me alcanzase perdón”¹⁴⁹⁰.

“Yo soy muy aficionada a San Agustín, porque el monasterio adonde estuve seglar [Santa María de Gracia] era de su Orden; y también por haber sido pecador, que en los santos que después de serlo el Señor tornó a sí hallaba yo mucho consuelo, pareciéndome en ellos debía hallar ayuda y que como los había el Señor perdonado, podía hacer a mí”¹⁴⁹¹.

¹⁴⁸⁹ *Vita effigiata et essercizi affettivi...*, p. 132.

¹⁴⁹⁰ *Vida* 9, 1, TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 63.

¹⁴⁹¹ *Vida* 9, 7. *Id.*, p. 65.

En el grabado de Arnold van Westerhout (fig. 947), que sigue puntualmente la serie romana *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù* de 1670, se observa la figura de San Agustín en un segundo plano y la figura de María Magdalena en un tercero. Incide en el significado del tema anterior. El pintor italiano Stefano Amigoli presentó al Obispo de Hipona y María Magdalena intercediendo por Teresa de Jesús ante el crucifijo (fig. 948).



Fig. 947. *Alcanza la paz por intercesión de María Magdalena y San Agustín. Vita Della Seraphica Vergine Teresa di Gesù.* Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 948. *María Magdalena y San Agustín interceden por Santa Teresa.* Stefano Amigoli. 1771. Colección privada (Italia).

3.2. ELIGE A SAN JOSÉ COMO PROTECTOR DE LOS CARMELITAS DESCALZOS

“Luego me pareció asirme de las manos nuestra Señora. Díjome que le daba mucho contento en servir al glorioso san José, que creyese que lo que pretendía del monasterio ser haría y en él se serviría mucho el Señor y ellos dos”¹⁴⁹².

“Habiendo un día comulgado mandándome mucho Su Majestad lo procurase con todas mis fuerzas, haciéndome grandes promesas de que no se dejaría de hacer el monasterio, y que se serviría mucho en él, y que se llamase San José, y que a la una puerta nos guardaría él y Nuestra Señora la otra, y que Cristo andaría con nosotras”¹⁴⁹³.

¹⁴⁹² *Vida* 33, 14. *Id.*, pp. 182-183.

¹⁴⁹³ *Vida* 33, 11. *Id.*, p. 181.

“El día de San Bartolomé [24 de agosto] tomaron hábito algunas y se puso el Santísimo Sacramento, y con toda autoridad y fuerza quedó hecho nuestro monasterio del gloriosísimo padre nuestro san José, año de mil y quinientos y sesenta y dos”¹⁴⁹⁴.

La elección de San José como protector de la reforma de la Orden del Carmelo emprendida por Teresa de Jesús se representó de varias maneras. La más difundida fue a través del tema *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José*, que estudiamos más adelante porque tiene un significado más amplio. Encontramos uno de los modos más originales en la edición de 1655 de *Vita effigiata*: en esta estampa la Virgen indica a Teresa que tome como protector a San José (fig. 949), tema reinterpretado por Giovanni Battista Tiepolo en un pequeño lienzo que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Budapest (fig. 951). Por último, mencionamos una estampa en la que “el maestro” San José vela por la carmelitas, representadas por Teresa de Jesús y Ana de Jesús, tal y como señala la inscripción (fig. 950).



Fig. 949. Toma a San José como patrón, *Vita effigiata* di S. Teresa Vergine. *Reparatrice dell'antico Ordine Carmelitano*. 1655.

Fig. 950. Santa Teresa y la Venerable Ana de Jesús con San José. Galle. Ca. 1630. Colección particular.

Fig. 951. *La Virgen con seis santos*. Giovanni Battista Tiepolo. 1737-1740. Museo de Bellas Artes. Budapest (Hungría).

3.3. LA REFORMA

3.3.1. CRISTO MUESTRA A TERESA LAS DIFICULTADES DE LOS FUNDADORES

¹⁴⁹⁴ *Vida* 36, 5. *Id.*, p. 195.

Teresa de Jesús estaba pasando grandes dificultades en la fundación del Convento de San José en Ávila:

“estando así muy fatigada encomendándome a Dios, comenzó su Majestad a consolarme y a animarme. Díjome que aquí vería lo que habían pasado los santos que habían fundado las religiones, que mucha más persecución tenía por pasar de las que yo podía pensar”¹⁴⁹⁵.

Los grabados de las ilustraciones romana y lionesa de 1670 (figs. 952 y 953), representan precisamente a Cristo mostrando a Teresa los fundadores de las órdenes religiosas más relevantes. Todos ellos están perfectamente caracterizados: San Benito con el báculo, San Francisco con los estigmas, Santo Domingo de Guzmán con un ramillete de lirios y por último San Agustín de Hipona con la mitra correspondiente a su dignidad episcopal, aunque realmente no fundó ninguna orden. Hay un quinto personaje que viste hábito de fraile y que no porta ningún atributo que permita diferenciarlo.



Fig. 952. Cristo muestra a Teresa las dificultades de los fundadores. *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù*. 1670.

Fig. 953. Cristo muestra a Teresa las dificultades de los fundadores. *La vie de la séraphique Mère Sainte Tèrese de Iésus*. Claudine Brunand. 1670.

¹⁴⁹⁵ *Vida* 32, 14. *Id.*, p. 176.

3.3.2. TERESA TOMA LA PRIMITIVA REGLA DEL CARMELO PARA SUS FUNDACIONES

“Guardamos la Regla de Nuestra Señora del Carmen, y cumplida ésta sin relajación, sino como la ordenó fray Hugo, cardenal de Santa Sabina, que fue dada a 1248 años, en el año quinto del pontificado del papa Inocencio IV”¹⁴⁹⁶.

“Digo yo, Teresa de Jesús, monja de nuestra señora del Carmen, profesa en la Encarnación de Ávila y ahora de presente estoy en San José de Ávila, adonde se guarda la primera Regla, y hasta ahora yo la he guardado aquí con licencia de nuestro reverendísimo padre general fray Juan Bautista, y también me la dio para que, aunque me mandasen los prelados tornar a la Encarnación, allí la guardase, es mi voluntad de guardarla toda mi vida, y así lo prometo, y renuncio a todos los Breves que haya dado los Pontífices para la mitigación de la dicha primera Regla, que con el favor de nuestro Señor la pienso y prometo guardar hasta la muerte. Y porque es verdad lo firmo de mi nombre, Fecha a 13 días del mes de julio, año de 1571”¹⁴⁹⁷.



Fig. 954. *Teresa toma la primitiva regla del Carmelo para sus fundaciones. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù. 1655.*



Fig. 955. *La Santa Madre y Doctora Mística Santa Teresa de Jesús. J. Galbo y T. Blasco. Siglo XIX.*

No es un tema que cuente con muchas representaciones, pero entre ellas destaca la primera representación, una estampa de *Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù*, de 1655. En ella Teresa de Jesús se encuentra arrodillada ante un altar con un grueso volumen, que corresponde a las *Constituciones*, en sus

¹⁴⁹⁶ *Vida* 36, 27. *Id.*, p. 202.

¹⁴⁹⁷ HERRÁIZ, M. (Ed.), *Santa Teresa de Jesús. Obras completas*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1997.

manos (fig. 954). En el grabado de Galbo a partir de un dibujo de Blasco es el propio Dios Padre quien dicta las *Constituciones* de la reforma a través del Espíritu Santo. Teresa aparece además coronada por Cristo (fig. 955).

3.3.3. REFORMA MASCULINA

“Antes que yo fuese a esta fundación de Valladolid, como ya tenía concertado con el padre fray Antonio de Jesús -que era entonces prior en Medina, en Santa Ana, que es de la Orden del Carmen- y con fray Juan de la Cruz -como ya tengo dicho- de que serían los primeros que entrasen si se hiciese monasterio de la primera regla de descalzos, y como yo no tuviese remedio para tener casa, no hacía sino encomendarlo a nuestro Señor; porque, como he dicho, yo estaba satisfecha de estos padres”¹⁴⁹⁸.

Teresa de Jesús se reunió con fray Antonio de Jesús y fray Juan de la Cruz en Medina del Campo, para tratar de la primera fundación de Carmelitas Descalzos. Ese primer convento masculino se fundó en Duruelo, en una casa donada por Rafael Mújica¹⁴⁹⁹. El encuentro en Medina del Campo fue representado por primera vez en *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* (fig. 956) y apenas evolucionó a lo largo del tiempo: la M. Teresa, fray Juan y fray Antonio, acompañados por otros carmelitas, se reúnen junto a un edificio a medio construir, que representa la nueva y modesta fundación.

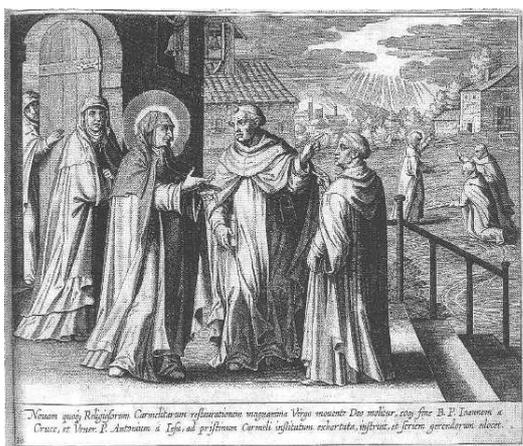


Fig. 956. Teresa de Jesús trata la fundación de Duruelo con Antonio de Jesús y fray Juan de la Cruz. Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 957. Teresa de Jesús trata la fundación de Duruelo con fray Juan de la Cruz. *La vida de el Beato Padre San Juan de la Cruz*. Matías de Arteaga. 1703.

¹⁴⁹⁸ *Fundaciones* 13, 1. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 717.

¹⁴⁹⁹ Nota del Editor. *Ibid.*

En relación con este tema, podemos señalar otros dos ejemplos relacionados con los conventos masculinos: *Toma de hábito de Ambrosio Mariano y Juan Narduch* (fig. 958) y *Santa Teresa entrega la Regla a fray Ambrosio Mariano* (fig. 959).



Fig. 958. *Toma de hábito de Ambrosio Mariano y Juan Narduch*. Museo Franciscano. Pastrana (España).

Fig. 959. *Santa Teresa entrega la Regla a fray Ambrosio Mariano*. Museo Franciscano. Pastrana (España).

3.3.4. LA VIRGEN INDICA A TERESA CÓMO DEBE SER EL HÁBITO DE LAS CARMELITAS DESCALZAS

“El vestido sea de jerga o sayal negro sin tintura, y échese el menos sayal que se pudiere para ser hábito; la manga angosta no más en la boca que el principio; sin pliegue, redondo, no más largo detrás que delante, y que llegue hasta los pies. Y el escapulario de lo mismo, cuatro dedos más alto que el hábito. La capa de coro de la misa jerga blanca en igual del escapulario, y que lleve la menos jerga que se pueda, atento siempre a lo necesario y no a lo superfluo. El escapulario traigan siempre sobre las tocas”¹⁵⁰⁰.

El único ejemplo que conocemos acerca de este tema pertenece a la serie *Vita della Seraphica Vergine Teresa di Gesù* de Arnold van Westerhout. Presenta a Santa Teresa en una habitación, sentada junto a una mesa. Sobre el mueble hay unas telas que la Virgen le está señalando. Junto a la mesa se encuentra un cesto de labor (fig. 960).

¹⁵⁰⁰ *Constituciones* 3, 3. *Id.*, p. 824.



Fig. 960. *La Virgen indica a Teresa cómo tiene que ser el hábito de las Descalzas. Vita Della Seraphica Vergine Teresa di Gesù.* Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

3.3.5. VOTO DE PERFECCIÓN

“Pensaba qué podría hacer por Dios, y pensé que lo primero era seguir el llamamiento que su Majestad de había hecho a religión, guardando mi regla con la mayor perfección que pudiese”¹⁵⁰¹.

“Entendamos, hijas mías, que la perfección verdadera es amor de Dios y del prójimo, y mientras con más perfección guardáremos estos dos mandamientos, seremos más perfecta. Toda nuestra regla y Constituciones no sirven de otra cosa sino de medios para guardar esto con más perfección”¹⁵⁰².

“Tenía voto de en todas las cosas hacer, no sólo lo que agradase a Nuestro Señor, sino lo que más le agradase, y para mayor gloria suya fuese, y de más perfección”¹⁵⁰³.

“Hizo un voto grandemente arduo y dificultoso, de hacer siempre lo que entendiase era más perfecto y más conducía a la mayor gloria de Dios”¹⁵⁰⁴.

El voto emitido por Teresa de Jesús tuvo escasa representación en el arte a pesar de lo mucho que se destaca en las fuentes literarias. Sólo conocemos ejemplos presentes en

¹⁵⁰¹ *Vida* 32, 9. *Id.*, p. 175.

¹⁵⁰² *Moradas* 1ª, 2, 17. *Id.*, p. 480.

¹⁵⁰³ RIBERA, F. de, *ob. cit.*, p. 403.

¹⁵⁰⁴ SILVERIO DE SANTA TERESA (Ed.), *Obras de Santa Teresa...*, t. II, p. 420.

los repertorios de grabados estampados en 1670 (fig. 961) y en la *Vita effigiata* de Westerhout, que tomaron como modelo el tipo *Santa Teresa en oración*.

En efecto, la carmelita está arrodillada ante un altar, del que nacen resplandores. Lo extraordinario de su voto fue reflejado en el texto de Alessio della Passione de esta edición -*difficoltoso né più udito voto di oprar' in ciascun' attione il più perfetto, obligandosi in questa maniera di sempre mai essercitare tutte le virtù in grado heroico*¹⁵⁰⁵- así como el texto que el anónimo carmelita escribió para la ilustración correspondiente de Claudine Brunand: *n'a roulé dans son esprit que des desseins heroïques et grands, et n'a entrepris pour son Dieu que des actions penibles et difficiles*¹⁵⁰⁶.



Fig. 961. *Teresa hace voto de perfección. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù. 1655.*

3.4. TEMAS DE LA VIDA CONVENTUAL

3.4.1. SANTA TERESA EN LA COCINA

En *Fundaciones*, Teresa de Ávila escribió:

“cuando la obediencia os trajere empleadas en cosas exteriores, entended que, si es en la cocina, entre los pucheros anda el Señor, ayudándoos en lo interior y en lo exterior”¹⁵⁰⁷.

¹⁵⁰⁵ *Vita effigiata et essercizi affettivi...*, p. 8.

¹⁵⁰⁶ *La vie de la séraphique...*, p. 149.

¹⁵⁰⁷ *Fundaciones* 5, 8. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 690.

Sus primeros hagiógrafos también se hacen eco de esto:

“era la Santa la primera en todo, en el coro, en la cocina, en el hilar, en el barrer, y en los demás trabajos corporales”¹⁵⁰⁸.

No es frecuente la representación de la carmelita en la cocina. El más importante es sin duda una pintura del año 1676 de Francisco Rizi (fig. 962). Martín González la calificó de “sorprendente”¹⁵⁰⁹ por su temática. Representa un éxtasis narrado por la Madre Isabel de Santo Domingo en el Proceso Remisorial *in specie* que tuvo lugar en Ávila en 1610. La declarante relató cómo algunas veces Teresa experimentaba arrobos mientras cocinaba, escena representada en este lienzo. En una ocasión, para que no se vertiese la sartén con el aceite, Isabel de Santo Domingo asió la sartén que portaba la santa, y quedó contagiada de ese éxtasis¹⁵¹⁰. Es interesante comprobar que la faceta más conocida y desarrollada de la iconografía teresiana, es decir, la mística, encuentra también su expresión a través de una representación que tiene mucho de cotidiano.

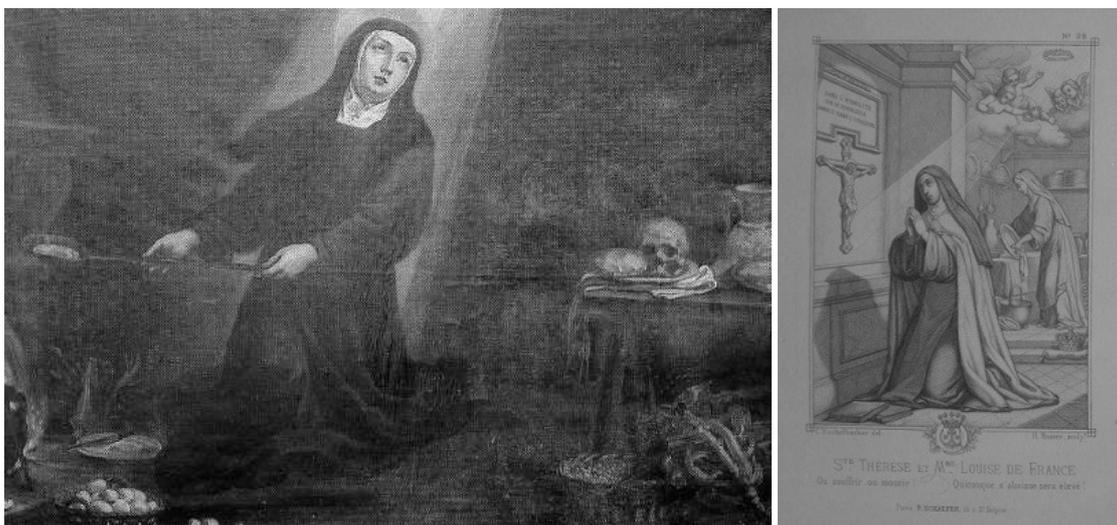


Fig. 962. *Santa Teresa en la cocina*. Francisco Rizi. 1676. Convento de San José. Ávila (España).

Fig. 963. *Sainte Thérèse*. C. Kuchelbecker y H. Nusser. Siglo XIX.

Otra obra interesante es un grabado francés del siglo XIX en el que se combinan dos escenas: en primer plano aparece Santa Teresa orando ante el crucifijo, mientras que en segundo plano se encuentra una novicia en la cocina (fig. 963). Aunque no muestre precisamente a Teresa en la cocina, recoge el espíritu teresiano en la idea de servir a

¹⁵⁰⁸ YEPES, D. de, *ob. cit.*, p. 85.

¹⁵⁰⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “El convento de San José...”, p. 356.

¹⁵¹⁰ SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos...*, p. 713.

Dios hasta en las cosas más cotidianas. La novicia representada es Madame Louise de France (1737-1787), la hija menor de Luis XV. Quiso profesar en el Conv. Saint Denis de Carmelitas Descalzas, del que más tarde sería priora, renunciando a casarse con uno de los pretendientes al trono inglés, por ello hay una corona en el suelo.

3.4.2. TERESA ENSEÑANDO A LEER A ISABEL DE SANTO DOMINGO



Fig. 964. Portada de *Vida de la Bendita Madre Isabel de Santo Domingo*. Jean de Courbes. 1638. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 965. *Santa Teresa enseñando a leer a Isabel de Santo Domingo*. Isabel Guerra. 1988. Convento de Carmelitas Descalzas de San José. Zaragoza (España).

Isabel de Santo Domingo fue una de las carmelitas más cercanas a Santa Teresa. Su importancia como primera priora del Convento de Zaragoza mereció la dedicatoria de una obra de Miguel Bautista de Lanuza (fig. 964), a quien se mencionó a propósito de un temprano retrato teresiano, que la llegó a comparar con la propia Madre Teresa: “lo mismo que la madre, así también es su hija” o “pues deja tras de sí una igual a ella”¹⁵¹¹. La pintura que nos ocupa fue realizada en 1988 por la carmelita Isabel Guerra a instancias de las religiosas del convento para conmemorar el cuarto centenario de su fundación. Recrea una escena conventual de gran intimidad y serenidad (fig. 965).

¹⁵¹¹ LANUZA, M. B. de, *Vida de la Bendita Madre Isabel de Santo Domingo*, Madrid, Imprenta del Reino, 1638.

3.4.3. CAE POR LAS ESCALERAS EMPUJADA POR UN DEMONIO

Se trata de un tema narrado por Francisco Ribera de este modo:

“iba la Madre a completas con su luz en la mano, y después de haber subido toda la escalera, estando para entrar en el coro, quedó de presto como desatinada de la cabeza, y volvió atrás, y cayó, y quebróse el brazo izquierdo (...) la caída fue tal, y tan sin pensar, y tan sin ocasión, y tan grande, de que todas las de casa tuvieron por cierto haber sido el demonio el que se la hizo dar, y pareció más claro, porque diciéndola una hermana que el demonio debía de haber hecho aquello, respondió la Madre: *Más mal quisiera aún él hacer, si le dejaran*”¹⁵¹².



Fig. 966. *Teresa cae por las escaleras. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù. 1655.*



Fig. 967. *Teresa cae por las escaleras. La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Jésus. Claudine Brunand. 1670.*

A pesar de un carácter que nos resulta anecdótico, mereció ser uno de los artículos del rútilo, en concreto el número 67, de los extensos Procesos Remisoriales *In Specie* llevados a cabo entre 1609 y 1610:

“viviendo en Ávila, el demonio, por permisión de Dios, saliendo del coro la hizo caer desde lo alto de una escalera, por lo cual se le quebró un brazo, y le dijo el Señor que el demonio la había querido matar”¹⁵¹³.

¹⁵¹² RIBERA, F. de, *ob. cit.*, p. 447.

¹⁵¹³ SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos...*, t. III, p. XLVII.

El tema apareció por primera vez en la *Vita effigiata* de 1655 (fig. 966) y se representó exclusivamente en las obras que la siguieron (fig. 967).

La representación gráfica de las menciones es literal: dos demonios hacen caer a Santa Teresa por unas escaleras. Dos religiosas observan la escena, son los testigos que declaran en los Procesos.

3.4.4. REPARTE DONES REGALADOS POR LA DUQUESA DE ALBA

“Visitando una vez a la duquesa de Alba, doña María Enríquez, la duquesa la dio mil reales de limosna, y ella los llevó, y diólos todos al Monasterio de la Encarnación, donde entonces era Priora, aunque sus Monasterios tenían harta necesidad. Para proveer a las enfermas, y aún a las sanas, de lo que verdaderamente habían menester, no tenía duelo al dinero, por poco que tuviese”¹⁵¹⁴.

“Como visitase a la Duquesa de Alba, recibió de ella una piedra preciosa de grande estima, la cual, aunque ella había recibido, fue porque no pareciese que estimaba en poco el don que se le ofrecía; mas después que habló con ella, al punto restituyó la piedra preciosa a una criada suya”¹⁵¹⁵.



Fig. 968. *Teresa distribuye dones regalados por la Duquesa de Alba. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù. 1655.*

¹⁵¹⁴ RIBERA, F. de, *ob. cit.*, p. 463.

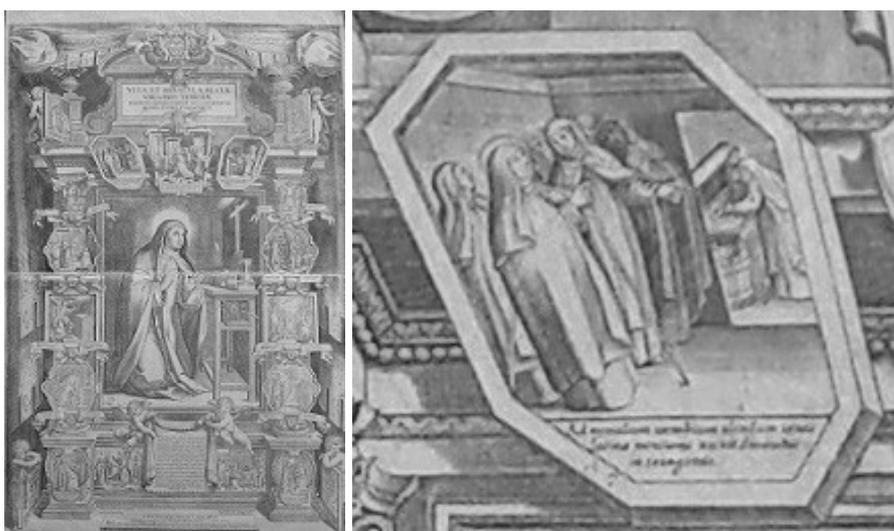
¹⁵¹⁵ Artículo 61 de los Procesos Remisoriales *In Specie* (1609-1610). SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos...*, t. III, p. XLI.

La representación de este tema es muy limitada: tan sólo encontramos como ejemplo la ilustración romana de la obra de Alessio della Passione de 1655 y su reestampación en 1670 (fig. 968). Teresa se encuentra en un claustro. Lleva varias alhajas y las reparte entre varias jóvenes.

3.4.5. MILAGRO DE LA HARINA

“Como en el monasterio de Villanueva de la Jara apenas se hallase cantidad de harina, que fuese bastante para sustentarse dieciocho monjas por espacio de un mes, por los merecimientos, ruegos e intercesiones de esta santa virgen, el omnipotente y soberano dios, que sustenta y ampara a los que en Él confían, le hizo que en tanto grado estuviese sobrado y abundante, que aunque por espacio de seis meses se cociese mucha cantidad de pan, nunca faltase y siempre hubiese y sobraba para el sustento de las religiosas siervas de dios, y esto nunca se disminuyó, hasta que se cogió el trigo nuevo”¹⁵¹⁶.

Según cuenta Diego de Yepes, este hecho prodigioso tuvo lugar en el año 1580, después de la escasa cosecha del año anterior¹⁵¹⁷. Se trata, al igual de los próximos dos temas, de representaciones aisladas, vinculadas solamente a la beatificación y a la canonización de Teresa de Jesús (figs. 969-972) y, por tanto, plasmados con el objetivo de dar a conocer los hechos extraordinarios de su vida a través de milagros obrados a través de ella. Se representa en ambas a una carmelita abriendo un arcón, que aparece lleno de grano.



Figs. 969 y 970.
*Vita et miracula
Beatae Virginis
Teresiae*. Luca
Ciamberlano.
1615. Colección
particular.

¹⁵¹⁶ Bula de Canonización de Teresa de Jesús. *ID.*, *Obras...*, t. II, p. 423.

¹⁵¹⁷ YEPES, D. de, *ob. cit.*, pp. 226-227.



Figs. 971 y 972. *La Basílica de San Pedro del Vaticano en la canonización de Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri.* Mattheo Greuter. 1622.

3.4.6. SANACIÓN DE LA PRIORA DE MEDINA DEL CAMPO

“Alberta, priora del mismo monasterio, estaba enferma y asimismo con calentura y con manifiesto y evidente peligros de la vida, y la virgen Santa Teresa, habiéndola tocado el lado donde tenía el dolor y mal, dio voces, diciendo que estaba sana y ya sin dolor alguno, con que la mandó levantar, y ella sana y convalecida, de repente salió y se levantó de la cama, dando gracias a Dios”¹⁵¹⁸.

Este tema también aparece recogido en el grabado oficial de la canonización realizado por Mattheo Greuter y fue interpretado de un modo muy similar en un grabado italiano del siglo XVIII: Santa Teresa bendice a una carmelita postrada en el lecho (figs. 973 y 974).



Fig. 973. *La Basílica de San Pedro del Vaticano en la canonización de Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri (detalle).* Mattheo Greuter. 1622.

Fig. 974. *Santa Teresa (detalle).* Siglo XVIII.

¹⁵¹⁸ Bula de Canonización de Teresa de Jesús. SILVERIO DE SANTA TERESA (Ed.), *Obras...*, t. II, p. 424.

3.4.7. CURACIÓN DE ANA DE LA TRINIDAD

“Ana de la Trinidad, monja en el convento de Medina del Campo, estaba afligida con calentura y una hinchazón contagiosa, que se le había hecho, a la cual, la Santa, habiéndola primero halagado, después tocado con sus manos los miembros y partes de que adolecía, le dijo: Ten buen ánimo, hija, que yo confío en Dios que has de estar buena de esta enfermedad. Y luego al punto estuvo buena y se limpió de la calentura”¹⁵¹⁹.

Los grabados realizados con motivo de la beatificación y la canonización de Teresa de Jesús muestran a la enferma tendida sobre una cama. Santa Teresa, acompañada por una o dos carmelitas en actitud implorante, bendice a Ana de la Trinidad (figs. 975 y 976).



Fig. 975. *Vita et miracula Beatae Virginis Teresiae* (detalle: *Curación de una monja*). Luca Ciamberlano. 1615. Colección particular.

Fig. 976. *La Basílica de San Pedro del Vaticano en la canonización de Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri* (detalle). Mattheo Greuter. 1622.

4. TEMAS RELACIONADOS CON LAS FUNDACIONES

4.1. FUNDACIÓN DEL CONVENTO DE SAN JOSÉ DE ÁVILA

“El día de San Bartolomé [24 de agosto] tomaron hábito algunas y se puso el Santísimo Sacramento, y con toda autoridad y fuerza quedó hecho nuestro monasterio del gloriosísimo padre nuestro san José, año de mil y quinientos y sesenta y dos”¹⁵²⁰.

¹⁵¹⁹ *Id.*, pp. 423-424.

¹⁵²⁰ *Vida* 36, 5. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 195.

Se trata de una representación muy poco habitual, quizá porque se aludía a esta fundación a través de otros temas, como la *Coronación de Santa Teresa* o la *Curación de Gonzalito Ovalle*. Un grabado de Palomino representa a Teresa dejando el Convento de la Encarnación para ir al de San José (fig. 977). Lleva la campanilla con la que se tomaba posesión del convento: “nos dimos tan buena prisa, que cuando amanecía, estaba puesto el altar, y la campanilla en un corredor, y luego se dijo la misa. Esto bastaba para tomar la posesión”¹⁵²¹, “buscamos prestado aderezo para decir misa, y con un oficial nos fuimos, a boca de noche, con una campanilla, para tomar la posesión”¹⁵²². Además, la carmelita porta una imagen de San José, a quien dedicó prácticamente todas sus fundaciones. En el grabado de Palomino se muestra el interior del convento que Santa Teresa deja a través de una ventana en la que se aprecia una imagen del *Ecce Homo* que alude a su conversión.



Fig. 977. *Teresa fundadora*. Juan Bernabé Palomino. 1752. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

4.2. CURACIÓN DE GONZALITO OVALLE

Este tema está relacionado con la fundación del primer convento de la reforma, el Convento de San José en Ávila, y tiene como protagonista a Gonzalo, hijo de una de las hermanas de Teresa, Juana, y su marido Juan de Ovalle. La carmelita les había

¹⁵²¹ *Fundaciones* 3, 9. *Id.*, p. 683.

¹⁵²² *Fundaciones* 15, 9. *Id.*, p. 726.

pedido comprar unas casas en Ávila e instalarse como si fuesen a vivir en ellas mientras las aderezaban para la vida conventual. Durante las obras de acondicionamiento,

“a este niño le halló su padre viniendo una vez de fuera atravesado en el umbral de la puerta sin sentido y yerto, y tomándole luego en los brazos le llamaba, y en el niño no había señal ninguna de vida. Viendo esto Juan de Ovalle llévale a la Madre. En esto doña Juana estaba en otra pieza, y aunque oyó algún ruido y se comenzó a alterar sosególa una señora que la había venido a visitar (...) [Juana] salió acongojada y dando voces por su hijo, y vínose para la Santa Madre. Ella le tenía atravesado sobre sus rodillas, y dijo a su hermana que callase, y dos demás la dijeron lo mismo y estaban suspensos en qué había de parar. La Madre bajando el velo y juntamente la cabeza, acercándola al niño y callando exteriormente, pero allá dentro, como Moisés, dando voces a Dios (...) Estuvo así un rato hasta que el niño comenzó a revivir y a echarla las manos a la cara como regalándose con ella, y como si no se hubiera hecho nada sino que solamente el niño despertara de un ordinario sueño, dásele a su madre diciendo: ¡Oh, válame Dios, que estaba ya tan congojada por su hijo, vele ahí, tómele allá! El niño quedó luego con tanta flaqueza, que apenas podía tenerse en pie, pero de allí a un rato cobro sus fuerzas, y andaba corriendo por la pieza, y volviéndose para su tía y abrazándola y haciendo esto algunas veces”¹⁵²³.

Esta primera fuente que se refiere a este hecho, no menciona accidentes en la construcción, como se describe en las fuentes posteriores:

“cayóse un pedazo de pared, el cual cogió debajo al niño y le dejó yerto, frío y sin sentido y sin señal alguna de vida”¹⁵²⁴

El primer ejemplo del tema, correspondiente de nuevo a *Vita B. Virginis Teresissae a Iesu*, de Adriaen Collaert y Cornelis Galle. Los grabadores dispusieron en primer plano a Teresa con Gonzalo tal como describió Ribera, acompañada de Juana y otras mujeres. En el fondo de la escena se muestra el accidente (fig. 978).

Este accidente en el Monasterio de San José fue muy conocido en Ávila y lo encontramos constantemente repetido en las declaraciones del proceso que tuvo lugar en la ciudad en 1595. Tuvo su consecuente reflejo en el grabado conmemorativo de la

¹⁵²³ RIBERA, F. de, *ob. cit.*, p. 108.

¹⁵²⁴ YEPES, D. de, *ob. cit.*, p. 25.

beatificación realizado por Luca Ciamberlano en el que se presenta como un milagro y además destacado en tamaño y posición (fig. 979).



Fig. 978. Curación milagrosa de Gonzalito Ovalle por intercesión de Santa Teresa. Vita B. Virginis Teresiae a Iesv. Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 979. Vita et miracula Beatae Virginis Teresiae (detalle: Curación milagrosa de Gonzalito Ovalle por intercesión de Santa Teresa). Luca Ciamberlano. 1615. Colección particular.

Más de medio siglo después, en la correspondiente ilustración del libro editado en Roma por Alessio della Passione en 1670, se presenta el accidente como obra del demonio tanto en la representación, a través de dos figuras monstruosas que se encuentran en el fuste y sobre el entablamento de columna (fig. 980), como en la inscripción, que recalca esta intervención demoníaca: *Suffocatum Daemonis artem Nepotem Virgo Teresia fidei imperio vitae incolumem restituit*. El tema será tratado finalmente como una resurrección y presentado en ocasiones junto a temas análogos como se presenta en algunos grabados populares (fig. 981).



Fig. 980. Curación milagrosa de Gonzalito Ovalle por intercesión de Santa Teresa. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù. 1670.

Fig. 981. Mort resuscité. Siglo XIX.

4.3. PERDIDA EN EL CAMINO ES ILUMINADA POR ÁNGELES

Éste es uno de esos temas cuyo origen se ha prestado a confusión. Creemos que el origen de esta confusión está en el primer exponente del tema: *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* (fig. 982). En la inscripción de la serie antuerpiense se menciona que este suceso tuvo lugar en Salamanca, como luego recogió Francisco de Santa María en *Historia de la Reforma*: a finales de octubre de 1570, camino de Salamanca para fundar un nuevo convento, Teresa y una de sus monjas se apartaron del grupo por confusión. Las estuvieron buscando durante toda la noche con temor de que les hubiese sucedido algún percance grave y gran pena

“pero al amanecer se les quitó viendo entrar a la Santa en la posada con su compañera cuando menos pensaban. En esta ocasión dicen las monjas de aquel tiempo, que los ángeles sirvieron de pajes de hacha a la esposa del Rey Soberano, mostrándole dos luces, a quien siguió hasta ponerla en camino, y así lo dibujó el que abrió las planchas en Flandes de Nuestra Santa”¹⁵²⁵

Nos parece una descripción del grabado que nos ocupa, como sugiere la última frase del autor. No hemos encontrado ni en los textos teresianos ni en sus primeras hagiografías un hecho así en Salamanca. Sin embargo, Ribera narra un hecho similar en el camino a Medina del Campo:

“viniendo una vez desde Ávila a Medina, anocheciola junto a un río, y vino una terrible obscuridad, de manera que los que iban con ella no se atrevían a pasar, y estando suspensos dijo: *No sería bien estarnos aquí al sereno; comiencen a pasar y encomiéndense a Dios*. En entrando ella les pareció una luz como de hacha que estaba un poco lejos, y les alumbró hasta que pasaron el río y el peligro”¹⁵²⁶.

Aunque no se trata de un tema muy representado, encontramos interesantes ejemplos. Uno de ellos se encuentra en la Iglesia del Santo Ángel de Sevilla (fig. 983) y se inspira en el grabado de Collaert y Galle. Forma parte de una serie de lienzos que representan a ángeles en episodios bíblicos o de la vida de los santos: *Visita de los tres ángeles a*

¹⁵²⁵ Narrado así por Francisco de Santa María en *Historia de la Reforma*, citado por GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, p. 50.

¹⁵²⁶ RIBERA, F. de, *ob. cit.*, p. 429.

Abraham, Luca de Jacob con el ángel, San Isidro Labrador ayudado por ángeles y el que nos ocupa¹⁵²⁷. Fue tratado también en las ilustraciones romanas y lionesas de 1670 y en la serie de Arnold van Westerhout (figs. 984 y 985).



Fig. 982. *Iluminada por ángeles. Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*. Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 983. *Iluminada por ángeles*. Francisco y Miguel Polanco. Ca. 1645. Iglesia del Santo Ángel. Sevilla (España).



Fig. 984. *Guiados por ángeles. La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Iésus*. Claudine Brunand. 1670.

Fig. 985. *Guiados por ángeles. Vita Della Seraphica Vergine Teresa di Gesù*. Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

4.4. EN EL CAMINO DE LAS FUNDACIONES LE PIDEN SU BENDICIÓN

“Era muy grande la devoción que en todos aquellos lugares [la Mancha] la tenían, tanto, que en sabiendo en uno de ellos que había de pasar por allí, un labrador de él muy rico,

¹⁵²⁷ DELENDA, O., *ob. cit.*, vol. II, p. 325.

tenía en su casa aparejada gran colación, y comida, y juntó a sus hijos y yernos, haciéndoles venir de otros lugares para que la Madre les echase la bendición, y aún su ganado tenía junto para que también le bendijese. La Madre, cuando llegó al lugar no quiso detenerse ni apearse por más que la importunaron, y así el devoto labrador trajo su gente para que la hablasen, y los bendijese a todos”¹⁵²⁸.

Encontramos este tema en los grabados romanos de la edición de Alessio de la Passione del año 1670 y de la serie de Westerhout de 1716 (figs. 986 y 987). Representan a Teresa bendiciendo a unos campesinos, aunque en el grabado de 1670 en realidad es Cristo quien otorga desde el cielo esta bendición.



Fig. 986. *En el camino de sus fundaciones le piden la bendición. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù. 1670.*



Fig. 987. *En el camino de sus fundaciones le piden la bendición. Vita Della Seraphica Vergine Teresa di Gesù. Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).*

4.5. LA FUNDACIÓN DEL CONVENTO DE BURGOS

En el mes de enero de 1582, la M. Teresa de Jesús se convencía de no ir a Burgos para fundar un nuevo convento de carmelitas descalzas debido a las bajas temperaturas:

“ir yo a Burgos con tantas enfermedades, que les son los fríos muy contrarios, siendo tan frío, parecióme que no se sufría, que era temeridad andar tan largo camino (...) Entando pensando esto y my determinada a no ir, dícame el Señor estas palabras: *no hagas caso de esos fríos, que yo soy la verdadera calor*”¹⁵²⁹.

¹⁵²⁸ RIBERA, F. de, *ob. cit.*, p. 270.

¹⁵²⁹ *Fundaciones* 31, 11. *Id.*, p. 803.

Al mal tiempo se unió el mal estado de los caminos, aspecto que fue reflejado en un gouache de Gilbert Louage, que representa a la santa y sus acompañantes en medio de una ventisca, dejando el carro en el que viajaban (fig. 988). Poco después de instalarse en el nuevo convento,

“creció tanto el río, y fue tanta el agua que entró por la ciudad, que se comenzaban a despoblar los Monasterios por no percer en ellos, y se hundían casas y desenterraban los muertos, y el nuevo Monasterio tenía más peligro, por estar en un llano, y más cerca del río. Aconsejaban a la madre que hiciesen ellas lo que otras religiosas, que era salir de la casa; pero ella nunca lo quiso hacer, sino hizo poner el Santísimo Sacramento en una pieza alta, y que las monjas se recogiesen en ella, y dijese letanías, hasta que cesó aquel trabajo. Decía el Arzobispo, y decíanlo muchos en la ciudad, que por estar allí la santa Madre había Dios dejado de hundir aquel lugar”¹⁵³⁰.

Éste es uno de esos temas más originales que presentan los grabados estampados en Roma en 1670. Refleja punto por punto lo descrito por las fuentes: la ciudad desbordada por el agua, los edificios hundidos y las carmelitas refugiadas junto al Santísimo en la habitación más alta del convento (fig. 989).

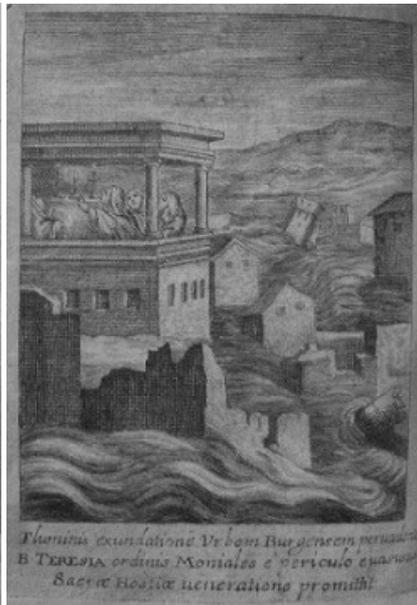


Fig. 988. *Camino de la fundación de Burgos*. Gilbert Louage. 1974-1975. Museo de los PP. Carmelitas Descalzos. Burgos (España).

Fig. 989. *Inundaciones en Burgos. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù*. 1670.

¹⁵³⁰ RIBERA, F. de, *ob. cit.*, p. 293.

5. TEMAS RELACIONADOS CON SUS ESCRITOS

5.1. TERESA QUEMA EL MANUSCRITO DE *MEDITACIONES SOBRE LOS CANTARES*

“De éste [libro *Meditaciones*] no ha quedado sino un cuaderno, o poco más, porque, como lo escribió por obediencia, así también lo rompió o quemó por obediencia de un confesor ignorante, que sin verle se escandalizó, a quien valiera más no obedeciera, hasta tomar el parecer de otros que supieran más. Pero obedecióle luego, y calló bien el nombre de éste que tan imprudentemente se arrojó a mandar lo que no entendía”¹⁵³¹.

“El Padre fray Diego de Yanguas dijo a esta testigo, que la dicha Madre había escrito un libro sobre los *Cantares*, y él pareciéndole que no era justo que mujer escribiese sobre la *Escritura*, se lo dijo, y ella fue tan pronta en la obediencia y parecer de su confesor que lo quemó al punto”¹⁵³².

Estos textos se refieren a la pequeña obra que Teresa de Jesús llamaba *Meditaciones* y hoy conocemos como *Meditaciones sobre los Cantares* por su temática. Fue redactado en el Monasterio de San José de Ávila entre 1566 y 1567, y reescrito en 1674. El P. Diego de Yanguas mandó quemarlo en 1580 pero se salvaron varias copias, entre ellas una que llevaba la aprobación del P. Báñez, que fue a parar a la Duquesa de Alba y actualmente se conserva en el Monasterio de la Anunciación de Alba de Tormes¹⁵³³.

Inicialmente esta obra fue publicada con el título *Conceptos del Amor de Dios*, proporcionado por el impulsor de sus primeras ediciones, Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, que además añadió unos comentarios. Fue impresa por primera vez en Bruselas por Roger Velpio y Huberto Antonio en 1611.

Este tema destaca el voto de obediencia hacia los superiores y también la humildad de Teresa al deshacerse de sus escritos. El primer ejemplo lo encontramos, de nuevo, en la *Vita effigiata* de 1655, que recoge también el hecho de que una religiosa rescatase del fuego una copia de la obra (fig. 990). Ha sido representado en otras ocasiones, en una de ellas se indica la iluminación del Espíritu Santo sobre el manuscrito que Teresa se dispone a quemar por obediencia (figs. 991 y 992).

¹⁵³¹ *Id.*, p. 365.

¹⁵³² Declaración de María de San José (Gracián) en el Proceso de 1595. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos...*, t. I, p. 320.

¹⁵³³ Nota del Editor en TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 421.



Fig. 990. *Quema el manuscrito de Comentarios al Cantar de los Cantares. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù.* 1655. Biblioteca Apostólica Vaticana. Estado de la Ciudad del Vaticano.

Fig. 991. *Quema el manuscrito de Comentarios al Cantar de los Cantares. Mistico ritratto della serafica Vergine Santa Teresa di Giesù.* 1697.

Fig. 992. *Quema el manuscrito de Comentarios al Cantar de los Cantares.* Siglo XVIII (después de 1716). Convento de Carmelitas Descalzas de Santa Ana. Génova (Italia).

5.2. TERESA REDACTANDO MORADAS DEL CASTILLO INTERIOR

“Ruego por caridad quien leyere este libro que reverencie las palabras y letras hechas por aquella tan santa mano y procure entenderlo bien, y verá que no hay que enmendar, y aunque no lo entienda, crea que quien lo escribió lo sabía mejor”¹⁵³⁴.



Fig. 993. *Santa Teresa redactando las Moradas en presencia de María de Jesús.* Convento de San José. Toledo (España).

Fig. 994. *Beata Virgo Theresia de Iesv (detalle).* Francisco Villamena. 1614. Cabinet des Estampes, Bibliothèque National. París (Francia).

¹⁵³⁴ Nota autógrafa del P. Ribera en el manuscrito de *Moradas del Castillo Interior*, conservado en el Convento de las Carmelitas Descalzas de Sevilla. Nota del Editor en *Id.*, p. 470.

La primera ilustración (fig. 993) se basa en un lienzo que se encuentra en el Convento de San José de Toledo, que presenta a Teresa escribiendo en presencia de otra carmelita. Efectivamente, la redacción del libro tuvo inicio en dicho convento en el año 1577 por sugerencia del P. Gracián y con la aprobación del confesor, P. Alonso Velázquez. Fue terminado el 29 de noviembre de ese mismo año en el Convento de San José de Ávila. Consideramos que la fuentes iconográficas para esta imagen se encuentran en la figura de Teresa del grabado realizado por Francisco Villamena con motivo de la beatificación (fig. 994).

5.3. INTERVENCIÓN ANGÉLICA EN SUS ESCRITOS

“Muchas veces estando escribiendo estos libros, se quedaba en arrobamiento, y cuando volvía de él, hallaba algunas cosas escritas de su letra, pero no por su mano, y con un resplandor en el rostro notable, que no parecía sino que la luz del alma se transfiguraba en el cuerpo”¹⁵³⁵



Fig. 995. *Teresa encuentra escritas de su mano las visiones que había experimentado. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù. 1670.*

Fig. 996. *Intervención de los ángeles en los escritos de Santa Teresa. Isabella Piccini. 1694.*

No se trata de un tema frecuente en la iconografía teresiana, debido a que la faceta como escritora de la carmelita abulense estaba representada por el tipo *Escritora*, muy difundido y sobre todo ligado desde su inicio a la inspiración del Espíritu Santo sobre los escritos. Aun así encontramos algunos ejemplos muy interesantes en los que son

¹⁵³⁵ YEPES, D. de, *ob. cit.*, p. 163.

ángeles quienes escriben en lugar de Teresa (fig. 995) o quienes le entregan los libros e instrumentos de escritura (fig. 996).

6. VISIÓN Y ÉXTASIS

Esta categoría agrupa un enorme número de temas. Para facilitar su estudio hemos hecho tres grandes divisiones: gracias espirituales, visiones espirituales y arrobos.

6.1. GRACIAS ESPIRITUALES

6.1.1. VISIÓN DE LA TRINIDAD

“Estando una vez rezando el salmo de *Quicumque vult*, se me dio a entender la manera como era un solo Dios y tres Personas tan claro, que yo me espanté y consolé mucho. Hízome grandísimo provecho para conocer más la grandeza de Dios y sus maravillas, y para cuando pienso o se trata de la Santísima Trinidad, parece entiendo cómo puede ser y me es mucho contento”¹⁵³⁶.



Fig. 997. *Visión de la Trinidad. Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*. Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 998. *Visión de la Trinidad*. Théodore van Loon (atribución). Segundo cuarto del siglo XVII. Carmelo Real. Bruselas (Bélgica).

Este tema tuvo su origen en *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* de 1613 (fig. 997). El modelo que proporcionó tuvo mucho éxito, pues encontramos su clara influencia en gran parte de las representaciones del tema, por ejemplo en un lienzo del Convento Real de Bruselas (fig. 998), en una pintura de Domingo Echevarría “Chavarito” (fig. 999) o

¹⁵³⁶ *Vida* 39, 25. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 222.

en otro de Cristóbal de Villalpando (fig. 1000). Aunque la representación de la Trinidad es frecuente en la iconografía teresiana, esta merced o gracia espiritual no es un tema muy habitual y lo encontraremos principalmente en las representaciones conjuntas a las gracias espirituales.



Fig. 999. *Visión de la Trinidad*. Domingo Echevarría. 1712-1715. Museo de Bellas Artes. Granada (España).

Fig. 1000. *Visión de la Trinidad*. Cristóbal de Villalpando. Finales del siglo XVII. Museo Soumaya. Ciudad de México (México).

Fig. 1001. *Visión de la Trinidad*. Juan del Castillo. Ca. 1622. Museo de Bellas Artes. Sevilla (España).

6.1.2. DESPOSORIOS MÍSTICOS

El 18 de noviembre de 1572, cuando Teresa de Jesús acababa de comulgar de manos de fray Juan de la Cruz,

“[Cristo] representóseme por visión imaginaria como otras veces, muy en lo interior, y diome su mano derecha y díjome: *mira este clavo, que es señal que serás mi esposa desde hoy; hasta ahora no lo habías merecido; de aquí adelante, no sólo como Criador y como Rey y tu Dios mirarás mi honra, sino como verdadera esposa mía: mi honra es ya tuya y la tuya mía*”¹⁵³⁷.

Este episodio de la vida de Teresa de Ávila también es conocido como *Merced del clavo*. Se trata del matrimonio espiritual con Cristo, que el alma experimenta cuando ha llegado a la última de las *Moradas del Castillo Interior*¹⁵³⁸.

¹⁵³⁷ *Cuentas de Conciencia* 29ª. *Id.*, p. 605.

¹⁵³⁸ *Moradas* 7ª, 1, 3. *Id.*, p. 567.

El primer ejemplo del tema es el grabado de Collaert y Galle (fig. 1002): un Cristo resucitado, envuelto en grandes resplandores, toma la mano de Teresa y la entrega uno de sus clavos mientras le dirige las palabras *Deinceps ut vera sponsa meum zelabis honorem*. A pesar de las escasas variantes que admitía un tema bien descrito por Teresa de Jesús y bien interpretado por su primera representación, hubo algunas variantes: la más interesante es la realizada por Pieter Brandl, que incluyó a San José en la composición, acercando a Teresa a Cristo, indicando así la importancia de la reforma carmelitana para la vida contemplativa (fig. 1005).



Fig. 1002. *Desposorios místicos. Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*. Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 1003. *Desposorios místicos*. Siglo XVII. Monasterio de la Encarnación, Ávila, España.



Fig. 1004. *Desposorios místicos*. Lucas de la Haye (Luca Fiammingo). Segunda mitad del siglo XVII. Convento di San Silvestro. Montecompatri, Roma (Italia).

Fig. 1005. *Desposorios místicos*. Pieter Brandl. 1697. Iglesia de San José. Praga (República Checa).

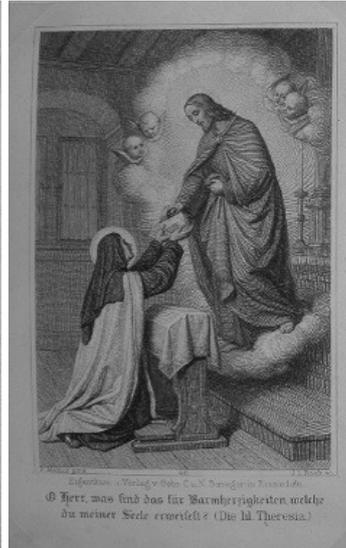


Fig. 1006. *Desposorios místicos. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù.*
 Fig. 1007. *Desposorios místicos. Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis zodiaco parallela.* XVIII.
 Fig. 1008. *Desposorios místicos.* P. Molitor y J.L. Raab. Siglo XIX.

El tema *Lo que yo tengo es tuyo* (fig. 1009) está relacionado con los *Desposorios místicos*:

“habiendo un día hablado a una persona que había mucho dejado por Dios, y acordándome cómo nunca yo dejé nada por él, ni en cosa le he servido como estoy obligada, y mirando las muchas mercedes que ha hecho a mi alma, comencéme a fatigar mucho, y díjome el Señor: *ya sabes el desposorio que hay entre ti y Mí, y habiendo esto, lo que Yo tengo es tuyo, y así te doy todos los trabajos y dolores que pasé y con esto puedes pedir a mi Padre como cosa propia*”¹⁵³⁹.



Fig. 1009. *Lo que yo tengo es tuyo. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù.* 1655.

¹⁵³⁹ *Cuentas de Conciencia* 54^a. *Id.*, p. 616.

6.1.3. IMPOSICIÓN DEL COLLAR Y EL MANTO

El día de la Asunción de 1561, cuando meditaba sobre la reforma de la Orden del Carmelo en la iglesia del Convento dominico de Santo Tomás de Ávila:

“vínome un arrobamiento tan grande, que casi me sacó de mí (...) Pareciome, estando así, que me veía vestir una ropa de muchas blancura y claridad, y al principio no veía quién me la vestía; después vi a nuestra Señora hacia el lado derecho y a mi padre san Josef a el izquierdo, que me vestían aquella ropa. Diósele a entender que estaba ya limpia de mis pecados. Acabada de vestir, y yo con grandísimo deleite y gloria, luego me pareció asirme de las manos nuestra Señora. Díjome que la daba mucho contento en servir al glorioso San Josef, que creyese que lo que pretendía del monasterio se haría y en él se serviría mucho el Señor y ellos dos; que no temiese habría quiebra de estos jamás, aunque la obediencia que daba no fuese a mi gusto, porque ellos nos guardarían, y que ya su Hijo nos había prometido andar con nosotras, que para señal que sería esto verdad me daba aquella joya. Parecíame haberme echado a el cuello un collar de oro muy hermoso, asida una cruz a él de mucho valor”¹⁵⁴⁰



Fig. 1010. *La imposición del collar y el manto por la Virgen y San José. Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 1011. *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José*. Felipe Dirksen. 1612. Seminario. Tudela (España).

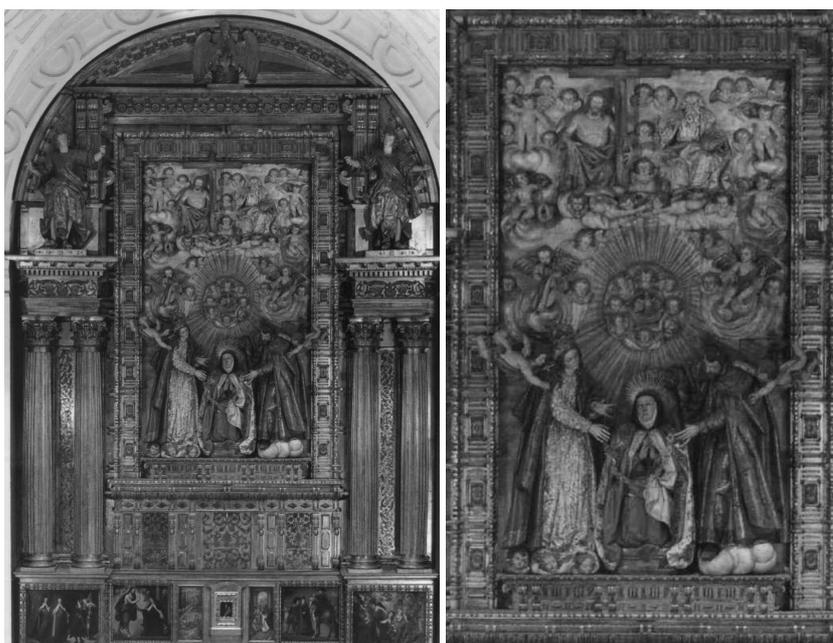
Como mencionamos, esta visión fue habitualmente representada en los conventos de la Orden Carmelita Descalza, pues se consideraba el inicio de la reforma de la Orden bajo

¹⁵⁴⁰ *Vida* 33, 14. *Id.*, pp. 182-183.

la protección de San José¹⁵⁴¹: poco después de la visión de la imposición del manto y el collar recibió la autorización de fundar el primer convento reformado, dedicado a San José, en el año 1562. Precisamente, en el grabado de la Collaert y Galle correspondiente a este tema, desde la balaustrada de la dependencia en que se desarrolló esta visión se observa a la carmelita indicando a unos albañiles cómo han de construir el convento (fig. 1010). Un año anterior a éste es la pintura de Felipe Diriksen (fig. 1011) que se encuentra en el seminario de Tudela (Navarra), que probablemente constituye el primer ejemplo de este tema tan caro a los Carmelitas Descalzos.

La imposición del collar y el manto por la Virgen y San José tuvo una gran fortuna iconográfica y se extendió por toda Europa. Se suceden ejemplos muy interesantes.

En España contamos con un óptimo exponente escultórico con un tema que se presta especialmente difícil de tratar en este arte. Nos referimos a la escena principal del retablo mayor realizado por Gregorio Fernández para la iglesia del Convento de Santa Teresa en Ávila (figs. 1012 y 1013).



Figs. 1012 y 1013. *La imposición del collar y el manto por la Virgen y San José*. Gregorio Fernández. 1630-1636. Iglesia del Convento de Santa Teresa. Ávila (España).

La presencia del tema en los conventos carmelitanos españoles es también importante bajo formas mucho más modestas. En este sentido podemos mencionar como ejemplo la pintura mural sobre el dintel de la entrada al Convento de las Carmelitas Descalzas de Medina del Campo (figs. 1014 y 1015).

¹⁵⁴¹ MÁLE, E., *ob. cit.*, p. 159.



Figs. 1014 y 1015 *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José*. Convento de Madres Carmelitas Descalzas. Medina del Campo (España).

En el ámbito italiano debemos destacar las representaciones que hicieron sobre el tema pintores como el napolitano Andrea Vaccaro (fig. 1016), el discípulo de Pietro da Cortona Bartolomeo Palombo (fig. 1017), Giovanni Lanfranco (fig. 1018) o Sebastiano Conca (fig. 1019).



Fig. 1016.
Imposición del collar y el manto
Andrea Vaccaro.
1642. Museo de la Real Academia de Bellas Artes. Madrid (España).

Fig. 1017.
Imposición del collar y el manto.
Bartolomeo Palombo. Mediados del s. XVII. Iglesia de San Martino ai Monti. Roma (Italia).



Fig. 1018. *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José*. Giovanni Lanfranco. Segundo cuarto del siglo XVII. Iglesia de San Giuseppe. Roma (Italia).

Fig. 1019. *Teresa acogida da San Giuseppe*. Sebastiano Conca. Primera mitad del siglo XVIII. Iglesia de Santa Maria della Vittoria. Roma (Italia).

En el ámbito centroeuropeo son interesantes desde el punto de vista artístico las pinturas de Gaspar de Crayer (fig. 1020) y una obra belga anónima (fig. 1021). El grabado de *Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis zodiaco parallela* asocia la *Imposición del collar* y *el manto* con el signo de Virgo (fig. 1024).



Fig. 1020.
Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José. Gaspar de Crayer. Medios del siglo XVII. Augustiner Museum. Friburgo (Alemania).

Fig. 1021.
Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José. Medios del siglo XVII. Iglesia. Lissewege (Bélgica).



Fig. 1022. *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José.* Cristóbal de Villalpando. 1680-1690. Pinacoteca de la Profesa. Ciudad de México (México).

Fig. 1023. *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José.* Giuseppe Bottani. 1780. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini. Roma (Italia).

Este tema ofrece variantes. La más común es presentar a Teresa de Jesús recibiendo sólo el collar de la Virgen (figs. 1025 y 1027). En otras ocasiones aparece San José cubriendo a Teresa con el manto blanco en presencia de la Virgen (fig. 1028). Curiosamente, aunque los grabados romanos y lyoneses de 1670 presenten el tema separado en estas dos vertientes, en la serie de Arnold van Westerhout de 1716, aparecen de nuevo unidos (fig. 1029).



Fig. 1024. *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José. Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis zodiaci parallela.* Klauber. Mediados del siglo XVIII.

Fig. 1025. *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José.* Cristoforo Santanna. Segunda mitad del siglo XVIII. Museo Cívico – Pinacoteca. Rende (Italia).

Fig. 1026. *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José.* Francisco de Goya (atrib.). Finales del siglo XVIII. Museo Camón Aznar. Zaragoza (España).

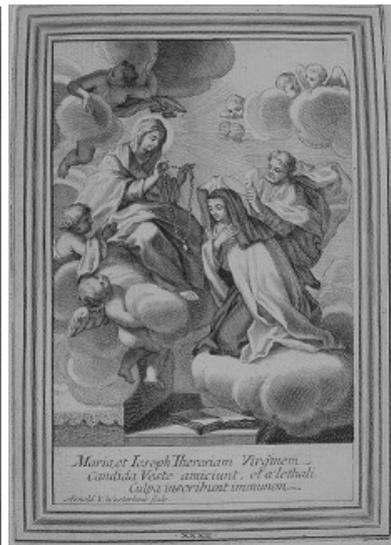


Fig. 1027. *Imposición del collar por la Virgen. La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Jésus.* Claudine Brunand. 1670.

Fig. 1028. *Imposición del manto por San José. La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Jésus.* Claudine Brunand. 1670.

Fig. 1029. *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José.* Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

6.1.4. CORONACIÓN

Una vez fue fundado el Monasterio de San José, tras muchas dificultades y trabajos,

“estando haciendo oración en la iglesia antes que entrase en el monasterio, estando casi en arrobamiento, vi a Cristo que con grande amor me pareció me recibía y ponía una corona y agradeciéndome lo que había hecho por su Madre”¹⁵⁴².



Fig. 1030. *Coronación de Santa Teresa. Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).



Fig. 1031. *Coronación de Santa Teresa. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù*. 1655.

Fig. 1032. *Coronación de Santa Teresa*. Pietro da Cortona. Mediodos del siglo XVII. Pinacoteca Vaticana. Estado de la Ciudad del Vaticano.

La cuarta merced era una expresión del premio a Santa Teresa por sus desvelos para reformar la Orden del Carmen, dedicada a la Virgen. Es quizá la menos representada de las gracias espirituales recibidas por Teresa. Su representación no varió mucho a lo largo del tiempo: como indica Teresa de Jesús, tuvo lugar en la iglesia, representada a través de algún elemento arquitectónico o un altar. En *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* unos ángeles acompañan a Cristo (fig. 1030), en una pintura de Pietro da Cortona junto al Señor están Elías y Eliseo, los primeros carmelitas legendarios cuya austeridad

¹⁵⁴² *Vida* 36, 24. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 201.

Teresa pretendía recuperar (fig. 1032), en otras obras está la Virgen, el motivo por el que Cristo coronaba a Teresa (fig. 1031).

6.1.5. REPRESENTACIONES CONJUNTAS DE LAS GRACIAS ESPIRITUALES

Existen representaciones conjuntas de las gracias espirituales. Son manifestaciones muy interesantes pues, en el caso de la pintura mural, aprovechan espacios cuatripartitos como pechinas o incluso los paños de cubiertas abovedadas. A veces se completan con otros temas o tipos teresianos.

Un ejemplo interesante es el cáliz realizado por Nicolás Panny en 1636 para el convento de Carmelitas de Amberes (fig. 1033). En su base, cuenta con seis escenas de la vida de Santa Teresa de Jesús: *Coronación de Teresa, Escritora, Imposición del manto y el collar por San José y la Virgen, Transverberación, Visión de la Trinidad, Desposorios místicos* (figs. 1034-1039). Es decir, se representaban las cuatro mercedes espirituales y el tipo y el tema más conocidos de la iconografía teresiana.

De nuevo entre sus fuentes gráficas podemos encontrar las correspondientes escenas de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* de Collaert y Galle. Por supuesto, en el cáliz se hallan simplificadas y adaptadas a la forma de pétalo.



Fig. 1033. *Cáliz*. Nicolás de Panny. 1636. Musée du Centre Public d'Action Sociale. Bruselas (Bélgica).



Figs. 1034-1036. *Cáliz* (detalles: Coronación, Teresa escritora, Imposición del collar y el manto). Nicolás de Panny. 1636. Musée du Centre Public d'Action Sociale. Bruselas (Bélgica).



Figs. 1037-1039. *Cáliz* (detalles: Transverberación, Visión de la Trinidad, Merced del clavo). Nicolás de Panny. 1636. Musée des Hospices. Bruselas (Bélgica).



Fig. 1040. *Las cuatro gracias espirituales*. Siglo XVII. Convento Carmelita. Brescia (Italia).

Otro ejemplo interesante del XVII es la pintura mural de los paños de una bóveda de arista (fig. 1040) que se encuentra en el Carmelo de Brescia (Italia). Muestra la *Coronación de Teresa*, los *Desposorios místicos*, la *Visión de la Trinidad* y, en lugar de la *Imposición del collar y el manto*, la *Transverberación*.

Las pechinas de la cúpula del crucero de la iglesia del Convento de la Anunciación en Alba de Tormes, albergan cuatro pinturas de Francisco Rizi que representan sin artificios las cuatro mercedes (figs. 1041-1044).



Figs. 1041-1044.
Las cuatro gracias espirituales.
Francisco Rizi.
Ca. 1670.
Monasterio de la Anunciación.
Alba de Tormes (España).

En el altar mayor de la antigua iglesia del Convento de Carmelitas Descalzos de Viena se encuentra una particular pintura de M. J. Schimidt (fig. 1045). Se titula “Visión de Santa Teresa” y muestra una escena aparentemente única en la que sin embargo se representa la *Imposición de collar y manto*, los *Desposorios Místicos* y una síntesis entre los temas de la *Coronación por Cristo* y la *Visión de la Trinidad* que tiene como resultado la *Coronación por Dios Padre y el Espíritu Santo*. Además hay una referencia a la *Transverberación* en la figura de un ángel que porta el corazón transverberado.



Fig. 1045. *Visión de Santa Teresa*. M. J. Schmidt. Siglo XVIII. Antigua del Convento de Carmelitas Descalzos. Viena (Austria).

6.2. VISIONES

“Esta visión, aunque es imaginaria, nunca la vi con los ojos corporales, ni ninguna, sino con los ojos del alma. Dicen los que los saben mejor que yo, que es más perfecta la pasada que ésta, y ésta más mucho que las que se ven con los ojos corporales; esta dicen que es la más baja y adonde más ilusiones puede hacer el demonio”¹⁵⁴³

En sus escritos, Teresa de Jesús narra muchas de sus visiones. Distingue entre las visiones intelectuales, de lo que no posee cuerpo ni imagen y que tienen lugar “muy en lo interior”; las visiones “imaginarias”, es decir, las que se le representan como imágenes, pero se ven “con los ojos del alma”; y las visiones con los “ojos corporales”, que no experimentaba, como indica en el texto indicado.

Expondremos las visiones de Cristo, la Virgen y los Santos que tienen representación en el arte.

6.2.1. CRISTO

A. VISIÓN DE CRISTO RESUCITADO

¹⁵⁴³ *Vida* 28, 4. *Id.*, p. 149.

“Un día de San Pablo, estando en misa, se me representó todo esta Humanidad Sacratísima como se pinta resucitado, con tanta hermosura y majestad como particularmente escribí a vuestra merced”¹⁵⁴⁴

Este tema fue representado por Alonso Cano para el retablo de Santa Teresa en la iglesia del desaparecido Convento de San Alberto en Sevilla (fig. 1046). Presenta a Santa Teresa arrodillada contemplando la visión de Cristo Resucitado. Otro pintor granadino representaría de nuevo esta escena, en la que incluyó ángeles cantores y un querubín que sostiene un libro abierto (fig. 1047).



Fig. 1046. *Visión de Santa Teresa*. Alonso Cano. 1629. Colección Fórum Filatélico.

Fig. 1047. *Visión de Santa Teresa*. Anónimo granadino. Finales del siglo XVII – principios del siglo XVIII. Museo de Bellas Artes. Granada (España).

B. CRISTO ACOMPAÑA SIEMPRE A TERESA

“Parecíame andar siempre a mi lado Jesucristo, y como no era visión imaginaria, no veía en qué forma; mas estar siempre al lado derecho, sentía muy claro, y que era testigo de todo lo que yo hacía, y que ninguna vez que me recogiese un poco, o no estuviese muy divertida, podía ignorar que estaba cabe mí”¹⁵⁴⁵.

No conocemos más ejemplos que el que ilustra *Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù*, que se repetirá sin cambios en las ilustraciones romana y lionesa de 1670 así como en la serie de Westerhout. En esta estampa Teresa,

¹⁵⁴⁴ *Vida* 28, 3. *Ibid.*

¹⁵⁴⁵ *Vida* 27, 2. *Id.*, p. 143.

pasea y conversa con Cristo en una galería porticada. Al fondo se observa el frontón de una iglesia así como algunos árboles (fig. 1048).



Fig. 1048. *Cristo acompaña a Teresa. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù. 1655.*

C. MIRA, HIJA, LO QUE SE PIERDEN LOS PECADORES

“Había una vez estado así más de una hora, mostrándome el Señor cosas admirables, que no me parece se quitaba de cabe mí. Díjome: *Mira, hija, qué pierden los que son contra Mí; no dejes de decírselo*”¹⁵⁴⁶.



Fig. 1049. *Mira, hija, lo que se pierden los pecadores. Vita Della Seraphica Vergine Teresa di Gesù. Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).*



Fig. 1050. *Visión de la Trinidad. Vita B. Virginis Teresiae a Iesv. Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).*

¹⁵⁴⁶ *Vida* 38, 3. *Id.*, p. 207.

Es un tema que no tuvo una entidad propia hasta 1670, año en que se reedita la *Vita effigiata* de Alessio della Passione (fig. 1049). Anteriormente, el tema se había unido a la Visión de la Trinidad: en el grabado de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, se plasman las palabras de Cristo en una filacteria que porta él mismo (fig. 1050). El contexto es una inmensa gloria llena de ángeles.

D. CRISTO LE ENSEÑA LOS MISTERIOS DIVINOS

“Íbame el Señor mostrando más grandes secretos; porque querer ver el alma más de lo que se le representa no hay ningún remedio, ni es posible, y así no veía más de lo que cada vez quería el Señor mostrarme. Era tanto, que lo menos bastaba para quedar espantada y muy aprovechada el alma para estimar y tener en poco todas las cosas de la vida”¹⁵⁴⁷.

Se trata de un tema muy similar al anterior desde el punto de vista del contenido y también, en ocasiones, desde el punto de vista de la forma, como demuestra el grabado de Claudine Brunand (fig. 1052). *Il Guercino* hizo una interesante interpretación en la que aparecen la Trinidad, ángeles, los bienaventurados y se insinúa la gloria celestial (fig. 1051).



Fig. 1051. *Apparition de Christ a Sainte-Thérèse*. Giovan Francesco Barbieri, *il Guercino*. 1634. Musée Granet. Aix-en-Provence (Francia).

Fig. 1052. *Cristo le muestra los misterios divinos. La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Jésus*. Claudine Brunand. 1670.

¹⁵⁴⁷ *Vida* 28, 2. *Id.*, p. 149.

E. SUM TOTUS TUUS

“Éstas me dice Su Majestad muchas veces, mostrándome gran amor: *Ya eres mía y Yo soy tuyo*”¹⁵⁴⁸.



Fig. 1053. *Sum totus tuus. Vita B. Virginis Theresiae a Iesu*. Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).



Fig. 1054. *Sum totus tuus*. Siglo XVII. Convento de las Madres Carmelitas Descalzas. Amiens.



Fig. 1055. *Sum totus tuus. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù*. 1655.

El primer ejemplo de este tema corresponde una vez más a la serie de Collaert y Galle (fig. 1053), grabado que fue copiado con mínimas variaciones -como el hecho de cubrir con una túnica a Cristo- en una pintura del XVII del Convento de las Carmelitas Descalzas en Amiens (fig. 1054). Ambas sitúan la escena en una celda conventual y

¹⁵⁴⁸ *Vida* 39, 21. *Id.*, p. 221.

acompañan a los personajes con ángeles. Formalmente sigue el mismo modelo que los *Desposorios místicos*. En las ediciones de *Vita effigiata* de 1655 y 1670, se omite la representación de la celda y todo el espacio queda invadido por las figuras de Cristo y Teresa (fig. 1055).

F. PROTECCIÓN DE CRISTO ANTE LOS ATAQUES DE LOS HOMBRES

“Vime estando en oración, en un gran campo a solas, en rededor de mí mucha gente de diferentes maneras que me tenían rodeada. Todas me parece tenían armas en las manos para ofenderme: unas lanzas; otras, espadas; otras, dagas, y otras, estoques muy largos. En fin, yo no podía salir por ninguna parte sin que me pusiese a peligro de muerte, y sola, sin persona que hallase de mi parte. Estando mi espíritu en esta aflicción, que no sabía qué me hacer, alcé los ojos al cielo, y vi a Cristo, no en el cielo, sino bien alto de mí en el aire, que tendía la mano hacía mí, y desde allí me favorecía de manera que yo no temía toda la otra gente, ni ellos, aunque querían, me podían hacer daño”¹⁵⁴⁹.



Fig. 1056. *Protección de Cristo ante los ataques de los hombres. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù. 1670.*

Fig. 1057. *Silencio ante los ataques de los hombres. Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis zodiaco parallela. Klauber. Medios del siglo XVIII.*

Este tema, poco conocido y poco tratado, apareció por primera vez en Roma en 1670 (fig. 1056), demostrando el gran conocimiento de las obras escritas de Santa Teresa por parte de Alessio della Passione. Bajo sus indicaciones, el grabador hizo una interpretación literal bien resuelta desde el punto de vista artístico. Una interpretación menos literal aparece en *Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis zodiaco parallela*,

¹⁵⁴⁹ *Vida* 39, 17. *Id.*, p. 220.

grabado en que Teresa responde con su silencio a los ataques físicos y verbales de sus enemigos (fig. 1057).

G. SI NO HUBIERA CREADO EL CIELO, PARA TI SOLA LO CREARÍA

“Y por ventura fue mayor otro fauor que le hizo Dios a la santa, a la qual entre otros regalos le dixo una vez: *si no hubiera criado el Cielo, para ti sola lo criaría*”¹⁵⁵⁰.

Se trata de un tema poco representado cuya fuente literaria se desconocía. Tuvo un origen temprano, surgió en el año 1615 a raíz de la beatificación de la carmelita abulense. Sin embargo, no tuvo fortuna en el conjunto de la iconografía teresiana. Además del grabado que le dio origen, que atribuimos a Luca Ciamberlano (fig. 1058), tan sólo hallamos una copia de los Wierix del mismo y una interpretación de mediados del siglo XVII (fig. 1059), en la que Cristo señala la rueda del zodiaco, que representa la bóveda celeste (fig. 1060).



Fig. 1058. *Por ti sola lo crearía*. Luca Ciamberlano (atribución). 1615. Colección particular.

Fig. 1059. *Por ti sola lo crearía*. Hieronymus Wierix y Anton Wierix. Después de 1615. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).

Fig. 1060. *Por ti sola lo crearía*. *Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù*. 1655.

¹⁵⁵⁰ YEPES, D. de, *ob. cit.*, p. 144.

H. TERESA DE JESÚS, JESÚS DE TERESA

Según la leyenda que recogen las *Actas Sanctorum*, un día, Teresa encontró frente a uno de sus monasterios a un niño muy hermoso, al preguntó el nombre. El niño respondió: “dime primero el tuyo”. La carmelita contestó “me llamo Teresa de Jesús” y el niño dijo “y yo Jesús de Teresa”¹⁵⁵¹. Los hagiógrafos de la carmelita no recogen esta visión, se trata de una leyenda que circulaba en los conventos.

Sólo conocemos representaciones de este tema del siglo XX y siempre descontextualizado, en el sentido de que no lleva inscripciones explicativas sino vagas menciones a la condición de reformadora de Teresa de Jesús (fig. 1061) o una petición de intercesión (fig. 1062).

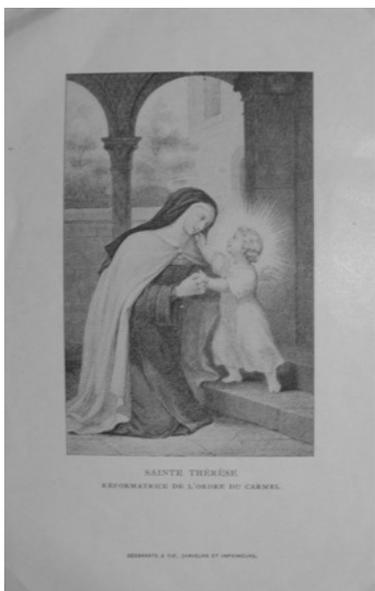


Fig. 1061. *Teresa de Jesús, Jesús de Teresa*. Siglo XX.

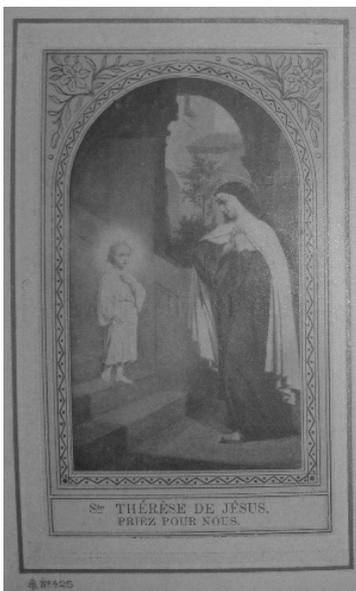


Fig. 1062. *Teresa de Jesús, Jesús de Teresa*. Siglo XX.

I. VE EL AMOR DIVINO COMO UN BELLÍSIMO NIÑO

“Assí mesmo se le apreció este diuino espíritu, en figura de un mancebo muy hermoso, rodeado todo de llamas muy escondidas (...) Quedóle a la Santa tan impressa esta visión, que desde entonces hasta que murió la traía presente”¹⁵⁵²

Este tema no tuvo transcendencia en la iconografía de Santa Teresa y tan sólo podemos citar un ejemplo, en el que la carmelita experimenta la visión de un niño entre llamas

¹⁵⁵¹ *Acta Sanctorum*, Oct., t. VII, p. 239. Cit. en MÂLE, E., *ob. cit.*, p. 161.

¹⁵⁵² YEPES, D. de, *ob. cit.*, p. 133.

mientras está escribiendo (fig. 1063). Pensamos que uno de los motivos de su escasa fortuna es que, al igual que *Si no hubiera creado el cielo, por ti sola lo crearía*, no fue descrito por Teresa de Jesús ni por Francisco de Ribera, sino que procede de la hagiografía escrita por Diego de Yepes. Esta obra fue menos conocida que las dos anteriores y también menos utilizada como fuente para el arte.



Fig. 1063 *Teresa ve el Amor Divino como un bellissimo niño. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù.* Guillaume Vallet (atrib.). 1670.

J. EL SEÑOR LE ENTREGA UNA CRUZ DE MADERA Y PIEDRAS PRECIOSAS.

“Una vez, teniendo yo la cruz en la mano, que la traía en un rosario, me la tomó con la suya, y cuando me la tornó a dar, era de cuatro piedras grandes, muy más preciosas que diamantes, sin comparación (porque no la hay casi, a lo que se ve, sobrenatural, diamante parece cosa contrahecha y imperfecta), de las piedras preciosas que se ven allá. Tenía las cinco llagas de muy linda hechura. Díjome que ansí la vería de aquí adelante, y ansí me acaecía que no veía la madera de que era, sino estas piedras, mas no la veía nadie sino yo”¹⁵⁵³

Esta visión fue muy conocida desde fechas tempranas y aparece mencionada con mucha frecuencia en los Procesos de Beatificación y Canonización. A finales del siglo

¹⁵⁵³ *Vida* 29, 7. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 156.

XVI la cruz estaba en poder de Dña. María, esposa de D. Fadrique Álvarez de Toledo, Duques de Alba, que además señaló que la cruz había hecho dos milagros¹⁵⁵⁴.



Fig. 1064. *El Niño entrega una cruz.* 1609. Museo franciscano. Pastrana (España).



Fig. 1065. *Cristo entrega a Teresa una cruz con piedras preciosas.* Anton Wierix. Ca. 1622. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).



Fig. 1066. *Aparición de Jesús a Santa Teresa.* Primera mitad del siglo XVII. Antiguo convento de Trinitarios. Hervás (España).



Fig. 1067. *Visión de Santa Teresa.* Gaspar de Crayer. Medios del siglo XVII. Iglesia de San Quintín. Lovaina (Bélgica).



Fig. 1068. *Santa Teresa recibe una cruz. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù.* 1655.

Una temprana obra de 1609 presentaba a Teresa de Jesús recibiendo el collar del Niño, en brazos de la Virgen y acompañado de San José, lo que indicaba que en aquella temprana fase de la iconografía teresiana el tema aún no estaba bien entendido (fig. 1064). Esta iconografía se repite, simplificada, en una obra que se encuentra en el

¹⁵⁵⁴ Declaración de Dña. María de Toledo, Duquesa de Alba. 1595-1596. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos...*, t. I, p. 245.

antiguo convento de Trinitarios de Hervás (fig. 1066)¹⁵⁵⁵. Anton Wierix representó a un Jesús adulto, también acompañado por San José y la Virgen así como en relación con la influencia del Espíritu Santo sobre los escritos de Teresa (fig 1065). En este grabado se basó Gaspar de Crayer para el lienzo de la iglesia de San Quintín de Lovaina (fig. 1067). *Vita effigiata* simplificó el tema, presentando sólo las figuras de Cristo y Santa Teresa (fig. 1068).

K. TERESA TOCA LA LLAGA DEL COSTADO DE CRISTO

“Después de comulgar, me parece clarísimamente se sentó cabe mí Nuestro Señor y comenzóme a consolar con grandes regalos, y díjome entre otras cosa: *vésme aquí, hija, que yo soy, muestra tus manos*; y parecíame que me las tomaba y llegaba a su costado, y dijo: *mira mis llagas. No estás sin mí. Pasa la brevedad de la vida*”¹⁵⁵⁶.

Son pocas las imágenes que representan este tema. Un primer ejemplo del mismo podría ser el grabado de Cornelis Galle, que sitúa la escena en un ámbito natural en vez de en una iglesia (fig. 1069). En 1655, se representó en *Vita effigiata*, presentando a Cristo sobre una nube y portando como atributos la esfera y el cetro. Pietro Ricchi presentó a Teresa, que porta una pluma, besando la llaga del costado de Cristo (fig. 1071).



Fig. 1069. *Teresa toca las llagas de Cristo*. Cornelis Galle. Segundo cuarto del siglo XVII.

Fig. 1070. *Toca las llagas de Cristo*. *Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù*.

Fig. 1071. *Besa la llaga del costado de Cristo*. Pietro Ricchi. 1660-1670. Colección privada (Eslovenia).

¹⁵⁵⁵ TERRÓN REYNOLDS, M. T., *Patrimonio pictórico de Extremadura: siglos XVII y XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, pp. 357-358.

¹⁵⁵⁶ *Cuentas de Conciencia* 13, 10. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 599.

K. RECIBE DE CRISTO LOS INSTRUMENTOS DE LA PASIÓN EN PRESENCIA DE DIOS PADRE Y EL ESPÍRITU SANTO

Se trata de un tema cuya presencia no encontramos en las fuentes literarias, aunque es posible relacionarlo de una manera general con la frecuente meditación de Teresa de Jesús acerca de la Pasión:

“hay muchas almas que aprovechan más en otras meditaciones que en la de la sagrada Pasión; que así como hay muchas moradas en el cielo, hay muchos caminos. Algunas personas aprovechan considerándose en el infierno, y otras en el cielo y se afligen en pensar en el infierno, otras en la muerte. Algunas, si son tiernas de corazón, se fatigan mucho de pensar siempre en la Pasión, y se regalan y aprovechan en mirar el poder y grandeza de Dios en las criaturas y el amor que nos tuvo, que en todas las cosas se representa, y es admirable manera de proceder, no dejando muchas veces la Pasión y vida de Cristo, que es de donde nos ha venido y viene todo el bien”¹⁵⁵⁷.

Las representaciones sobre este tema muestran a Cristo entregando la columna y la cruz con los clavos a Teresa (fig. 1072) o simplemente a la carmelita arrodillada junto a los instrumentos de la Pasión (fig. 1073). En los dos ejemplos que proponemos, se representa a las tres personas de la Trinidad.



Fig. 1072.
Teresa recibe los instrumentos de la Pasión. Siglo XVII. Convento Carmelita. Rochefort (Francia).

Fig. 1073.
Teresa de Jesús con los instrumentos de la Pasión. Siglo XVII.

¹⁵⁵⁷ *Vida* 13, 13. *Id.*, p. 81.

M. ABRAZO DE CRISTO A SANTA TERESA

Se trata de una iconografía relativamente frecuente en el barroco, cuya obra más conocida en el ámbito español es quizás *Cristo abrazando a San Bernardo* que se encuentra en el Museo del Prado, obra de Francisco Ribalta (fig. 1075). El mismo pintor representó también del *Abrazo de San Francisco al crucificado*, que se expone en el Museo de Bellas Artes de Valencia y fue realizada hacia 1620¹⁵⁵⁸.

En el caso de Santa Teresa tan solo se conoce un dibujo de Giovanni Domenico Tiepolo que presenta a Cristo abrazando desde la Cruz a Santa Teresa. Su sentido lo encontraríamos, como el tema anterior, en la devoción de Teresa por la Pasión de Cristo.



Fig. 1074. *Gesù appare Santa Teresa*. Giovanni Domenico Tiepolo (atrib.). Segunda mitad del XVIII. Accademia Carrara. (Bergamo) Italia.

Fig. 1075. *Cristo abrazando a San Bernardo*. Francisco Ribalta. Primer cuarto del siglo XVII. Museo del Prado. Madrid (España).

N. TERESA ANTE CRISTO EN LA CRUZ

“Quizás le responderá lo que a una persona¹⁵⁵⁹ que estaba muy afligida delante de un crucifijo en este punto, considerando que nunca había tenido qué dar a Dios ni qué dejar por El: díjole el mismo crucificado, consolándola, que Él le daba todos los dolores y trabajos que había pasado en su Pasión, que los tuviese por propios, para ofrecer a su Padre. Quedó aquel alma tan consolada y tan rica, según de ella he entendido, que no se le puede olvidar; antes cada vez que se ve tan miserable, acordándosele, queda animada y consolada”¹⁵⁶⁰.

¹⁵⁵⁸ GARÍN LLOMBART, F., *Museo de Bellas Artes de Valencia*, Zaragoza, Aneto publicaciones, 2011, p. 62.

¹⁵⁵⁹ Se refiere a ella misma.

¹⁵⁶⁰ *Moradas* 6^a, 5, 6. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 542.

Esto es precisamente lo que se refleja en el grabado que ilustra la *Vita effigiata* romana de 1670, en el que Teresa se comunica con Cristo (fig. 1076).



Fig. 1076. *Visión de Cristo en la cruz. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù. 1670.*

O. VISIÓN DE CRISTO MUERTO EN SUS BRAZOS

“El mismo Señor, por visión intelectual, tan grande que casi parecía imaginaria, se me puso en los brazos a manera como se pinta la Quinta Angustia. Hízome temor harto esta visión, porque era muy patente y tan junta a mí, que me hizo pensar si era ilusión. Díjome: *no te espantes de esto, que con mayor unión, sin comparación, está mi Padre con tu ánima*”¹⁵⁶¹



Fig. 1077. *Visión de la piedad. Siglo XVII.*

Fig. 1078. *Pietà con San Giovanni di Dio e Santa Teresa d'Avila. Giuseppe Tortelli. 1715. Fondazione Biblioteca Morcelli – Pinacoteca Reppi. Chiari (Italia).*

¹⁵⁶¹ *Cuentas de Conciencia* 48, 4-5, *Id.*, p. 615.

Esta visión intelectual no fue correctamente interpretada en un grabado anónimo del siglo XVII (fig. 1077), que presenta a Teresa de Ávila experimentando una visión acerca de la Piedad. Un lienzo de Tortelli también presenta a Santa Teresa ante una visión similar, aunque en este caso no se puede indicar una errónea interpretación de las fuentes, ya que junto a la santa se encuentra también San Juan de Dios (fig. 1078). Muy cercanas a las fuentes son una pintura de Georges Desvallières del siglo XX, de gran intensidad emotiva (fig. 1079)¹⁵⁶², y una pintura reciente de Beatriz Barrientos (fig. 1080).

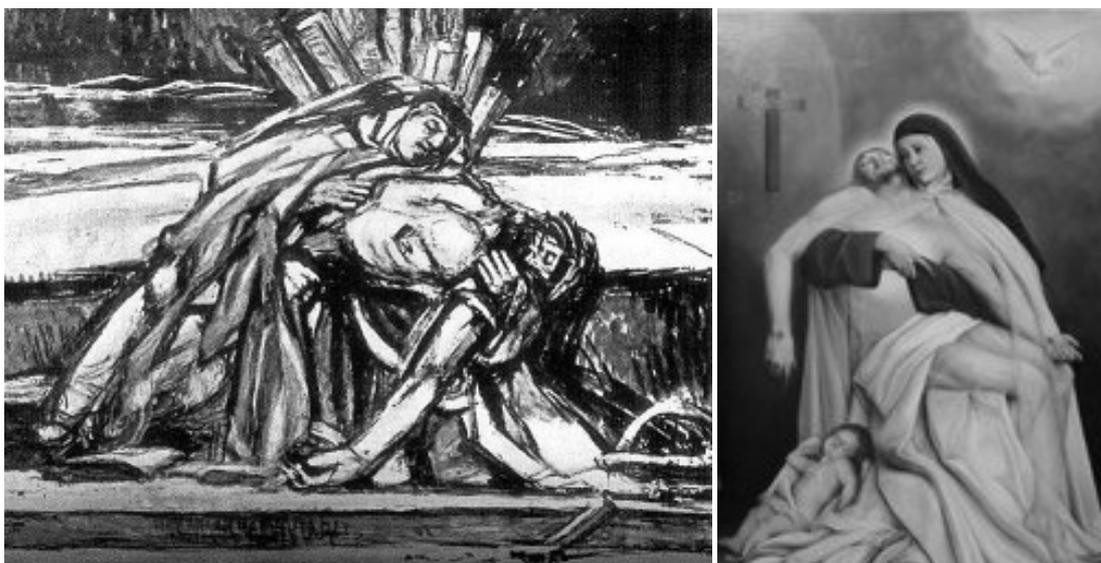


Fig. 1079. *Visión de la piedad*. Georges Desvallières. Ca. 1929.

Fig. 1080. *Visión de la piedad*. Beatriz Barrientos. 2010. Capilla de Santa Teresa. Iglesia del Santo Ángel. Sevilla (España).

6.2.2. VISIÓN DEL ESPÍRITU SANTO

Este tema también podría ser denominado *Visión de Pentecostés*. La víspera de esta festividad, después de misa, mientras meditaba sobre el Espíritu Santo y le alababa:

“veo sobre mi cabeza una paloma bien diferente de las de acá, porque no tenía estas plumas, sino las alas de una conchitas que echaban de sí gran resplandor. Era grande más que paloma. Paréceme que oía el ruido que hacía con las alas. Estaría aleteando espacio de un avemaría. Ya el alma estaba de tal suerte, que, perdiéndose a sí de sí, la perdió de vista”¹⁵⁶³.

¹⁵⁶² GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, p. 90.

¹⁵⁶³ *Vida* 38, 10. *Id.*, p. 209.

La representación de esta visión ilustra el descenso del Espíritu Santo sobre la vida y la obra de Santa Teresa de Jesús. A pesar de la claridad de las fuentes, no se trata de un tema bien delimitado desde el punto de vista iconográfico y de hecho se presta a la confusión: puede ser considerado como Teresa en oración o como escritora inspirada por el Espíritu Santo. La mejor interpretación del tema es, a nuestro juicio, una obra de Rubens (fig. 1081) aunque hay otras representaciones interesantes (fig. 1082).



Fig. 1081. *Visión del Espíritu Santo*. Pedro Paul Rubens. Iglesia de los Carmelitas Descalzos. Bruselas (Bélgica).

Fig. 1082. *Visión del Espíritu Santo*. Elizabeth Söderberg - Weixlgärtner. 1973. *Teresianum*. Roma (Italia)

6.2.3. TERESA CONTEMPLA LA ASUNCIÓN Y CORONACIÓN DE LA VIRGEN

Como hemos indicado, la visión más importante de la Virgen es la que corresponde a la imposición del collar y el manto, que hemos preferido incluir en la subdivisión “gracias espirituales” por la entidad de éstas. Sin embargo, hay otra visión que fue representada:

“Un día de la Asunción de la Reina de los Ángeles y Señora nuestra, me quiso el Señor hacer esta merced, que en un arrobamiento se me representó su subida al cielo, y la alegría y solemnidad con que fue recibida y el lugar adonde está”¹⁵⁶⁴.

¹⁵⁶⁴ *Vida* 39, 26. *Id.*, p. 222.



Fig. 1083. *Coronación de la Virgen. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù.* 1655.

En la ilustración del libro de Alessio della Passione de 1655, Teresa, arrodillada, observa como Cristo corona a la Virgen, a quien acompañan discretamente San Joaquín y Santa Ana (fig. 1083).

6.2.4. VISIONES DE SANTOS

En este apartado recogemos las visiones de los santos experimentadas por Teresa de Jesús. No están todas, pues hemos preferido incluir muchas de ellas, como las de San Pedro de Alcántara, en el apartado “asociaciones iconográficas” junto a otros temas relacionados con el mismo santo.

A. VISIÓN DE SAN PEDRO Y SAN PABLO

Ante los cada vez más frecuentes raptos y visiones y el temor de que éstos, a sugerencia de uno de sus confesores, fuesen obra del demonio, Teresa de Jesús:

“suplicaba mucho a Dios que me librase de ser engañada. Esto siempre lo hacía y con hartas lágrimas, y a San Pedro y San Pablo, que me dijo el Señor -como fue la primera vez que me apareció en su día- que ellos me guardarían no fuese engañada (...) Eran estos gloriosos santos muy mis señores”¹⁵⁶⁵.

¹⁵⁶⁵ *Vida* 29, 5. *Id.*, pp. 157-158.

Este tema significaba la autorización a las visiones y éxtasis de Teresa de Jesús que suponía la protección de los santos Pedro y Pablo. Tras su importancia en los comienzos de la iconografía teresiana como refrendo de esa santidad aún no oficial (figs. 1084), desde la canonización de la mística abulense no fue un tema frecuente en la iconografía teresiana, por lo menos no más que otras asociaciones hagiográficas que surgirán a lo largo del siglo XVII, como las representaciones de la carmelita con San Agustín o Santo Domingo.



Fig. 1084. *Teresa entre San Pedro y San Pablo. Vita B. Virginis Theresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).



Fig. 1085. *Teresa entre San Pedro y San Pablo*. Carlos Múgica Pérez. 1855. Biblioteca Nacional. Madrid (España).



Fig. 1086. *Teresa entre San Pedro y San Pablo*. Hno. Adriano. 1620-1622. Capilla de Santa Teresa. Catedral. Granada (España).

Fig. 1087. *Visión de San Pedro y San Pablo. Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis zodiaco parallela*. Klauber. Medios del siglo XVIII.

En la Biblioteca Nacional de España, se conserva una litografía (fig. 1085) que copia literalmente esta imagen -también de otras escenas de *Vita B. Virginis Theresiae a Iesu*, en concreto el *retrato*, la *Segunda conversión* y la *Mortificación de Teresa*- realizada

por Carlos Múgica Pérez. En la obra *Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis zodiaco parallela*, vinculan esta visión con el signo de Géminis (fig. 1087).

B. TERESA CONTEMPLA LA GLORIA DE LOS SANTOS

“El Señor, por quien es, me quiso mostrar de la gloria que se dará a los buenos y pena a los malos”¹⁵⁶⁶.



Fig. 1088. *Teresa contempla la gloria de los santos. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù. 1655.*

Éste es uno de los temas que ilustran *Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù*. Teresa, con una mano en el pecho, es elevada sobre una nube (fig. 1088). Junto a ella, un poco más arriba, la Virgen María y los santos y justos, entre ellos se reconoce a San Juan Bautista, David con su arpa. Entre las santas, se identifica a Santa Clara con una custodia y a Santa Catalina de Siena con un lirio. Junto a ellas hay un ángel tocando un órgano.

C. LOS FUTUROS MÁRTIRES

“Estando una vez rezando cerca del Santísimo Sacramento, aparecióme un santo cuya Orden ha estado algo caída; tenía en las manos un libro grande, abriólo y díjome que

¹⁵⁶⁶ *Vida* 32, 8. *Id.*, p. 175.

leyese unas letras que eran grandes y muy legibles y dicen así: *En los tiempos advenideros florecerá esta Orden, habrá muchos mártires*¹⁵⁶⁷

Según Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, el santo era San Alberto de Sicilia y la Orden a quien se refería no era otra que la del Carmen, tal como afirmó fray Juan de Jesús María¹⁵⁶⁸. Sin embargo, a finales del siglo XVI Francisco de Ribera y Jerónimo Gracián de la Madre de Dios sostenían que era un santo de la Orden de Predicadores¹⁵⁶⁹. Fue representado en *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* (fig. 1089), cuya composición fue simplificada en un lienzo del retablo mayor de la iglesia del Convento de Carmelitas Descalzas de Calahorra (fig. 1090).

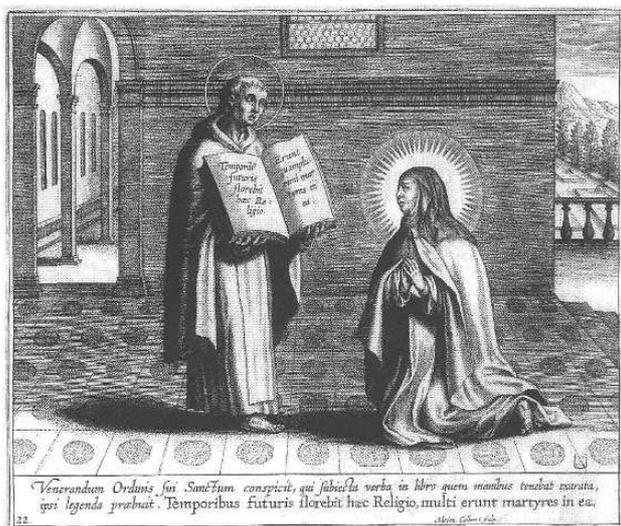


Fig. 1089. *Visión de los futuros mártires. Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*. Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 1090. *Visión de los futuros mártires*. Retablo de la iglesia del Convento de Carmelitas Descalzas de Calahorra

D. VISIÓN DE IGNACIO AZEVEDO Y LOS 38 MÁRTIRES JESUITAS

“De los de la Orden de este Padre, que es la Compañía de Jesús, toda la Orden junta he visto grandes cosas: vilos en el cielo con banderas blancas en las manos algunas veces, y, como digo, otras cosas he visto de ellos de mucha admiración; y así tengo esta Orden

¹⁵⁶⁷ *Vida* 40, 13. *Id.*, p. 226.

¹⁵⁶⁸ Notad de los editores en *Ibid.*

¹⁵⁶⁹ GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, p. 102.

en gran veneración, porque los he tratado mucho y veo conforma su vida con lo que el Señor me ha dado de ellos a entender”¹⁵⁷⁰.



Fig. 1091. *Martirio de Ignacio de Azevedo y sus compañeros*. Franciscus Spier. Tercer cuarto del siglo XVII. Biblioteca Apostólica Vaticana. Estado de la Ciudad del Vaticano.

En el año 1570 el navío San Jaime partió de Oporto rumbo a Brasil llevando a bordo a 80 personas, entre ellos 40 jesuitas con una misión evangelizadora. La nave fue asaltada por una flota de cinco barcos, dirigida por el corsario hugonote Jacques Surie¹⁵⁷¹. El sacerdote jesuita portugués Ignacio de Azevedo y sus compañeros se entregaron al martirio en el barco. El mártir Francisco Pérez de Godoy, dirigido espiritualmente por Baltasar Álvarez, confesor Teresa de Jesús, era pariente de la santa por rama paterna¹⁵⁷². En el mismo momento del martirio, Teresa tuvo una revelación sobre el mismo: vio subir al cielo las almas de los jesuitas y entre ellas distinguió la de su pariente¹⁵⁷³. Esta visión fue plasmada en un grabado de François Spierre, en el que se representa el barco, el martirio y a los ángeles portando palmas de mártir y coronas de santo (fig. 1091).

6.3. ARROBOS

6.3.1. CON ÁNGELES

“Fue la primera vez que el Señor me hizo esta merced de arrobamientos. Entendí estas palabras: *Ya no quiero que tengas conversación con hombres, sino con ángeles*. A mí

¹⁵⁷⁰ *Vida* 38, 15. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 210-211.

¹⁵⁷¹ MÂLE, E., *ob. cit.*, p. 119.

¹⁵⁷² Sánchez de Cepeda en Torrijos, Toledo.

¹⁵⁷³ *Acta Sanctorum*, oct., t. VII, p. 229. Cit. en MÂLE, E., *ob. cit.*, p. 120.

me hizo mucho espanto, porque el movimiento del ánima fue grande, y muy en el espíritu se me dijeron estas palabras, y así me hizo temor, aunque por otra parte gran consuelo, que en quitándoseme el temor que a mi parecer causó la novedad, me quedó”¹⁵⁷⁴.

“Estando una vez en oración con mucho recogimiento y suavidad y quietud, parecíame estar rodeada de ángeles y muy cerca de Dios”¹⁵⁷⁵.



Fig. 1092. *Quiero que tengas conversaciones con ángeles. Vita Della Seraphica Vergine Teresa di Gesù.* Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 1093. *Santa Teresa rodeada de ángeles. Vita Della Seraphica Vergine Teresa di Gesù.* Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Las imágenes que presentamos muestran el primero de los arrobos que experimentó Teresa de Jesús y una imagen análoga que muestra a la carmelita rodeada de ángeles. Aparecieron por primera vez en la edición de 1655 de *Vita effigiata* y fueron reinterpretados por Arnold van Westerhout en 1716 (figs. 1092 y 1093). En el primero, el propio Cristo señala a los ángeles, en el segundo Teresa aparece rodeada de ángeles que tocan instrumentos musicales, matiz que sería reproducido en otras obras (figs. 1094 y 1095).

¹⁵⁷⁴ *Vida* 24, 7. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 133.

¹⁵⁷⁵ *Vida* 40, 12. *Id.*, p. 226.



Fig. 1094. *Santa Teresa rodeada de ángeles*. H. Costa y A. Gismondi. Finales del siglo XVIII.

Fig. 1095. *Santa Teresa d'Avila*. Catedral. Bérgamo (Italia).

6.3.2. EL SEÑOR TIENE A TERESA POR AMIGA

“Sólo diré algunas [mercedes] de las que no están escritas en su libro. La primera es como un día de la Magdalena, tuuiesse la Madre como una envidia santa, de lo mucho que el Señor la auía amado le dixo: *a ésta tuue por amiga mientras estuue en la tierra, a ti te tengo agora que estoy en el cielo*”¹⁵⁷⁶



Fig. 1096. *El Señor tiene a Teresa por amiga*. *Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù*. 1655.

¹⁵⁷⁶ YEPES, D. de, *ob. cit.*, p. 144.

Este tema tomó como fuente la hagiografía escrita por fray Diego de Yepes. Su mención también fue incluida en el rótulo de las preguntas que se realizaron a los testigos en el Proceso de los años 1609 y 1610¹⁵⁷⁷.

La única imagen que conocemos presenta a Teresa sobre unas gradas. Cristo se le aparece entre nubes, junto a él, aunque un poco más retirada, se encuentra María Magdalena con un frasco de ungüentos. Cristo señala con una mano el cielo y con la otra a Magdalena y la tierra, representada como un pequeño paisaje. Consideramos que describe muy bien el tema (fig. 1096).

6.3.3. LA TRANSVERBERACIÓN Y SUS VARIANTES

“Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión: veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo, en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla; aunque muchas veces se me representan ángeles, es sin verlos, sino como la visión pasada que dije primero. En esta visión quiso el Señor le viese así: no era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos que parecen todos se abrasan. Deben ser los que llaman querubines, que los nombres no me los dicen; mas bien veo que en el cielo hay tanta diferencia de unos ángeles a otros y de otros a otros, que no lo sabría decir. Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento.”¹⁵⁷⁸.

Se trata del arrobó más destacado experimentado por Teresa de Jesús. Tuvo tal fama y atrajo tanta devoción -sin duda avivada por el gran número de imágenes- que tiene fiesta propia, el 27 de agosto, instituida por Benedicto XIII en 1726¹⁵⁷⁹.

¹⁵⁷⁷ Artículo 78 de los Procesos Remisoriales *In Specie* (1609-1610). SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos...*, t. III, p. LVIII.

¹⁵⁷⁸ *Vida* 29, 13. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, pp. 157-158.

¹⁵⁷⁹ MÁLE, E., *ob. cit.*, pp. 161-162.



Fig. 1097. *Transverberación. Compendium Vitae B. V. Teresiae a Iesu*. 1609. Biblioteca Nacional. Madrid (España).



Fig. 1098. *Transverberación, Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).



Fig. 1099. *Vita et miracula Beatæ Virginis Teresiae (detalle)*. Luca Ciamberlano. 1614.



Fig. 1100. *Transverberación*. Anton Wierix. Entre 1614 y 1622. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).



Fig. 1101. *Transverberación*. Ioan Baptista Barbé. Segundo cuarto del siglo XVII. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).

Es el tema más conocido y representado en el conjunto de la iconografía teresiana. Surgió a partir de una temprana representación, un grabado que ilustraba *Compendium Vitae B. V. Teresiae a Iesu*, la hagiografía redactada por Juan de Jesús María publicada en 1609 (fig. 1097). En esta primera imagen, Santa Teresa está arrodillada ante un altar, con un brazo extendido y el otro sobre el pecho, modelo que tomaron Adriaen Collaert y Cornelis Galle en *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* (fig. 1098). De esta manera fue también representado en el grabado realizado por Luca Ciamberlano con motivo de la

beatificación (fig. 1099). Poco después Anton Wierix, siguiendo el mismo modelo, introdujo un nuevo matiz al tema: Teresa como mártir del Amor Divino (fig. 1100).



Fig. 1102. *La Basílica de San Pedro del Vaticano en la canonización de Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri (detalle)*. Mattheo Greuter. 1622.

Fig. 1103. *Transverberación*. Michael Hayé. Medios del siglo XVII.

La mención a la *Transverberación* en la Bula de canonización de Teresa de Jesús y el protagonismo de esta imagen en la solemnísima ceremonia del 12 de marzo de 1622 -ya que estaba pintada en uno de los estandartes que pendían de la bóveda de la Basílica de San Pedro del Vaticano- así como su representación en el grabado oficial (fig. 1102), convirtieron este tema en uno de los más autorizados para representar a la carmelita abulense. El grabado de la canonización asoció el tema con el tipo más notable, *Escritora*, e introdujo un nuevo modelo: Teresa en pie. No expresa la combinación de felicidad y dolor que suponía para Teresa el éxtasis pero tuvo cierto éxito (figs. 1103-1105).

Fig. 1104. *Transverberación*. Siglo XVIII. Convento de Madres Dominicas. El Arahál, Sevilla (España).

Fig. 1105. *Santa Teresa*. Giacinto Diano. 1760-1770. Pozzuoli, Nápoles (Italia).



En el segundo cuarto del siglo XVII se empieza a advertir una mayor languidez y abandono en el tratamiento del cuerpo de Santa Teresa (figs. 1106-1109), que había sido indicado por los primeros hagiógrafos de la santa:

“algunos ratos crecía tanto este delyte y sentimiento de Dios, que le suspendía muchas veces en la oración las potencias, y ocupaba con su fuerza todo el alma, sin dexarla libre para hacer otra cosa; y con una manera de desmayo quedaba muda y sin sentido para todo lo que no era aquel gozo y abrazo de Dios; porque así como en el desamyo se recoge el vigor del alma dentro de sí, de tal suerte que ni la lengua, ni los ojos, ni pies, ni manos hacen su oficio”¹⁵⁸⁰.

Esto cristalizó en la escultura de Gianlorenzo Bernini (fig. 1110) que significó un verdadero cambio en el tratamiento del tema y, a parte de las numerosas copias realizadas de su obra, motivó la reelaboración del tema (figs. 1111-1114).



Fig. 1106. *Transverberación*. Gérard Seghers. Segundo cuarto del siglo XVII. Museo de Bellas Artes. Amberes (Bélgica).

Fig. 1107. Portada de *La vie de la Sainte Mère Terese de Iesus, Fondatrice de la Reforme des Carmes et Carmelites Déchaussez, composée par l'evesque de Tarassone*. Rousselet. 1643. Colección particular.



Fig. 1108. *Transverberación*. Segundo cuarto del siglo XVII. Convento de las Madres Carmelitas. Malinas (Bélgica).

Fig. 1109. *Muerte de Santa Teresa (sic)*. Siglo XVII. Colección Conde de Miraflores. Sevilla (España).

¹⁵⁸⁰ YEPES, D. de, *ob. cit.*, p. 65.



Fig. 1110. *Éxtasis de Santa Teresa*. Gianlorenzo Bernini. 1647-1652. Iglesia de Santa Maria della Vittoria. Roma (Italia).

Fig. 1111. *Santa Teresa d'Avila*. Escuela de Giacomo Colombo. Primer tercio del siglo XVIII. Museo Diocesano. Bitonto, Bari (Italia).

Fig. 1112. *Transverberación. La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse*. Claudine Brunand. 1670.



Fig. 1113. *Transverberación*. Luigi Garzi (atrib.). Segunda mitad del siglo XVII. Colección privada (Reino Unido).

Fig. 1114. *Transverberación*. Josefa de Óbidos. 1672. Universidad. Coimbra (Portugal).



Figs. 1115 y 1116. *El Cielo de los Carmelitas*. Jan Krystof Liska. 1696. Iglesia de San Gal. Praga (República Checa).

La gran pintura del retablo mayor de la Iglesia de San Gal presentó una amplia composición que representa el *Cielo de los Carmelitas* (figs. 1115 y 1116) y avanzó la imagen gloriosa y apoteósica presente en muchas de las representaciones de la *Transverberación* durante el XVIII (figs. 1117 y 1118).



Fig. 1117. *Estasi di Santa Teresa*. Domenico Piola (atrib.). Segunda mitad del siglo XVII. Colección privada (Estados Unidos).

Fig. 1118. *Estasi di Santa Teresa*. Sebastiano Ricci. 1627. Iglesia de San Marco in San Girolamo degli Scalzi. Vicenza (Italia).

Fig. 1119. *Transverberación*. Michelangelo Slodtz. Entre 1730 y 1747. Galleria dell'Accademia di San Luca. Roma (Italia).

Durante el siglo XVIII hubo muchas imágenes referentes a este tema, que además, de la vía descrita, recuperó modelos anteriores (figs. 1120-1133).



Fig. 1120. *Transverberación*. Copia de Carlo Maratta. Inicios del siglo XVIII. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 1121. *Transverberación*. Ca. 1705. Altar de San Jerónimo, Catedral. Barcelona (España).



Fig. 1122.
Transverberación.
Pierre Le Gros. 1719.
Capilla del Sacramento,
Catedral de San
Giovanni. Turín (Italia).

Fig. 1123.
Transverberación.
Escuela de Amberes.
Primer cuarto del
XVIII. Convento de las
Madres Carmelitas.
Malinas (Bélgica).



Fig. 1124.
Transverberación. Jean
Baptiste Santerre. 1709.
Capilla del Palacio de
Versalles. Versalles,
Francia.

Fig. 1125.
Transverberación. Siglo
XVIII. Museo de Arte
Virreinal del Monasterio
de San José y Santa
Teresa. Arequipa (Perú).



Fig. 1126.
Transverberación. Jean
Baptiste Santerre. 1709.
Capilla del Palacio de
Versalles. Versalles,
Francia.

Fig. *Éxtasis de Santa
Teresa.* Giuseppe
Bazzani. 1745-1750.
Museo de Bellas Artes.
Budapest (Hungría).

Fig. 1127.
Transverberación.
Antoni Viladomat i
Manalt (atribución).
Primera mitad del siglo
XIX. Colección



Fig. 1128. *Éxtasis de Santa Teresa*. Francesco Fontebasso. Medios del siglo XVIII. Museo de Bellas Artes. Budapest (Hungría).

Fig. 1129. *Transverberación*. Convento carmelita. Pontoise (Francia).

Fig. 1130. *Transverberación*. Boceto para altar. Franz Sigrist. Segunda mitad del XVIII. Osterreichische Galerie. Viena (Austria).



Fig. 1131. *Svenimento di Santa Teresa*. Gaspare Diziani (atribución). Medios del siglo XVIII. Accademia Carrara. Bergamo (Italia).

Fig. 1132. *Transverberación*. Finales del siglo XVIII. Monasterio de Madres Carmelitas de Regina Coeli. Roma (Italia).

Fig. 1133. *Transverberación*. José Camarón y Bonanat. Segunda mitad del siglo XVIII. Museo Nacional del Romanticismo. Madrid (España).

La *Transverberación* tuvo tanto éxito que desde fechas tempranas presentó algunas variantes: con el Niño Jesús, con Cristo resucitado, el ángel porta consigo el corazón de Teresa, con el corazón en la mano, con el corazón suspendido en el aire y con los instrumentos de la Pasión. A continuación, las enumeramos.

A. CON EL NIÑO JESÚS



Fig. 1134. *Transverberación*. Anton Wierix. Ca. 1622. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).



Fig. 1135. *Transverberación*. C. Galle. Ca. 1630.



Fig. 1136. *Estasi di Santa Teresa*. Mediados del siglo XVII. Ascoli Piceno (Italia).



Fig. 1137. *Transverberación*. Antonio de Pereda. Ca. 1640. Convento de las Carmelitas. Toledo (España).



Fig. 1138. *Transverberación*. *Missae propriae Sanctorum et aliarum festivitatum ordinis carmelitarum discalceatorum a sacra rituum congregatione aprobata*. 1662.



Fig. 1139. *Transverberación*. *Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis zodiaco parallela*. Klauer. Mediados del siglo XVIII.



Fig. 1140. *Transverberación*. Domenico Piola. Segunda mitad del siglo XVII. The Pierpont Morgan Library and Museum. Nueva York (Estados Unidos de América).

Fig. 1141. *Transverberación*. Hermanos Klauber. Medios del siglo XVIII.



Fig. 1142. *Transverberación*. Siglo XVIII. Convento de la Encarnación. Ávila (España).

Fig. 1143. *Transverberación*. Pablo Alabern. Segundo tercio del siglo XIX.

B. CON CRISTO RESUCITADO



Fig. 1144. *Transverberación*. Pedro Pablo Rubens. Años 30 del siglo XVII. Iglesia de los Padres Carmelitas. Bruselas (Bélgica).

Fig. 1145. *Transverberación*. Siglo XX. F. Deroy.

C. UN ÁNGEL PORTA CONSIGO EL CORAZÓN DE TERESA



Fig. 1146. *Un ángel porta consigo el corazón de Teresa. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine* 1655.

Fig. 1147. *Un ángel porta consigo el corazón de Teresa. La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Jésus.* Claudine Brunand. 1670.

Fig. 1148. *Un ángel porta consigo el corazón de Teresa. Vita Della Seraphica Vergine Teresa di Gesù.* Arnold van Westerhout. 1716. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

D. CON EL CORAZÓN EN LA MANO



Fig. 1149. *Santa Teresa con el corazón en la mano.* Medios del siglo XVII. Parroquia de San José. Viena (Austria).

Fig. 1150. Portada de *Breviarium ad usum ordinis Carmelitarum Discalceatorum Tam fratrum quam Monialium.* 1719.



Fig. 1151. *Teresa ofrece su corazón al Niño Jesús*. Ca. 1670. Convento de San José. Pamplona (España).

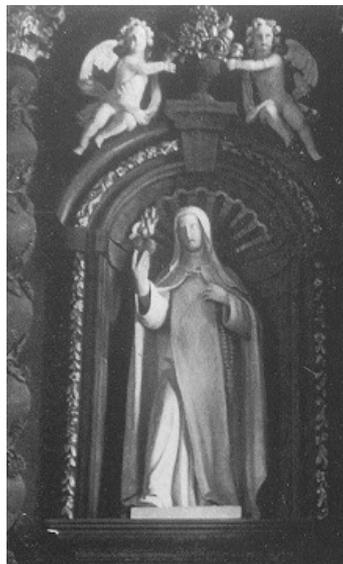


Fig. 1152. *Santa Teresa con el corazón en la mano*. Finales del siglo XVIII.

Fig. 1153. *Santa Teresa ofreciendo su corazón*. Siglo XVIII. Iglesia parroquial. Rongy (Bélgica).

E. CON EL CORAZÓN SUSPENDIDO EN EL AIRE



Fig. 1154. *Transverberación* (esbozo). Franz Sigrist. Segunda mitad del siglo XVIII. Osterreichische Galerie, Viena, Austria.

Fig. 1155. *Transverberación*. Hermanos Klauber. Siglo XVIII. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).

F. CON LOS INSTRUMENTOS DE LA PASIÓN



Fig. 1156. *Transverberación*. Siglo XVII. Convento de las Carmelitas Descalzas. Brujas (Bélgica).

7. EL PECADO, LA SALVACIÓN Y EL CASTIGO

7.1. LAS TENTACIONES

Teresa de Jesús dedicó el capítulo 31 de *Vida* a las “tentaciones exteriores y representaciones que la hacía el demonio y tormentos que la daba”¹⁵⁸¹. Eran experiencias muy vívidas:

“quiso el Señor entendiéndose cómo era el demonio, porque vi cabe mí un negrillo muy abominable, regañando como desesperado de que adonde pretendía ganar perdía (...) No osaba pedir agua bendita por no las poner miedo (a las monjas) y porque no entendiesen lo que era. De muchas veces tengo experiencia que no hay cosa con que huyan más para no tornar. De la cruz también huyen, más vuelven. Debe ser grande la virtud del agua bendita”¹⁵⁸².

La primera de las representaciones de este tema es *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, en la que aleja a tres demonios con una cruz (fig. 1157). Son seres animales híbridos

¹⁵⁸¹ *Vida* 31, 4. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*..., pp. 165-172.

¹⁵⁸² *Vida* 31, 4. *Id.*, pp. 165-166.

similares a los que aparecen en muchos de los grabados teresianos. Es muy interesante la interpretación del tema realizada en 1992 por Emilio Sánchez García (fig. 1158).

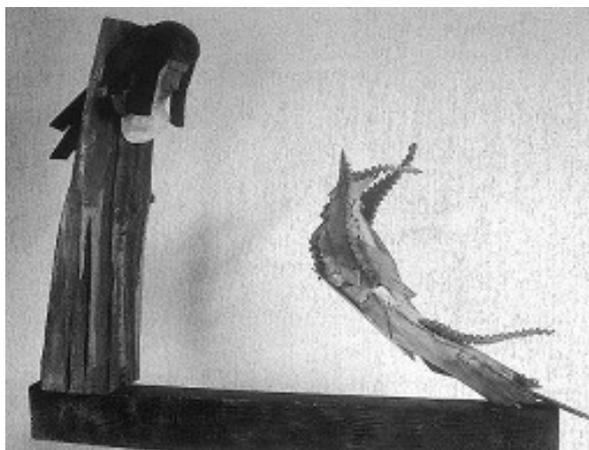


Fig. 1157. *La Madre Teresa expulsando demonios, Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 1158. *Las tentaciones de Santa Teresa*. Emilio Sánchez García. 1992. Colección del autor.

7.2. UN SACERDOTE CELEBRA LA EUCARISTÍA EN PECADO

Este tema, que señala la importancia del arrepentimiento y los sacramentos de la Penitencia y la Eucaristía, resulta una de las interpretaciones iconográficas más literales:

“llegando una vez a comulgar, vi dos demonios con los ojos del alma más claro que con los del cuerpo, con muy abominable figura. Paréceme que los cuernos rodeaban la garganta del pobre sacerdote, y vi a mi Señor con la majestad que tengo dicha puesto en aquellas manos, en la Forma que me iba a dar, que se veía claro ser ofendedoras suyas, y entendí estar aquel alma en pecado mortal”¹⁵⁸³

La representación en *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* no podría ser más ajustada a la descripción teresiana: los demonios ciertamente resultan espantosos y el detalle de los cuernos en el cuello del sacerdote muestran la cercanía con la descripción de Teresa de Jesús (fig. 1159). Otro ejemplo interesante es el grabado que pertenece a la *Vita effigiata* de 1670 (fig. 1160), que incorpora la presencia de un ángel observando la escena desde una nube.

¹⁵⁸³ *Vida* 38, 23. *Id.*, p. 212.



Fig. 1159. *Sacerdote en pecado mortal. Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 1160. *Sacerdote en pecado mortal. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù*. 1670.

7.3. CRISTO ENCOMIENDA A TERESA GUIAR A LOS PECADORES

“Había una vez estado así más de una hora, mostrándome el Señor cosas admirables, que no me parece se quitaba de cabe mí. Díjome: Mira, hija, qué pierden los que son contra Mí; no dejes de decírsele”¹⁵⁸⁴.



Fig. 1161. *El Señor le encomienda guiar a los pecadores. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù*. 1670.

No se trata de un tema frecuente en la iconografía teresiana, de hecho tan sólo conocemos los ejemplos de *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù* -que además explica perfectamente el tema: *Rapita al Terzo Cielo vi vede meraviglie da non*

¹⁵⁸⁴ *Vida* 38, 3. *Id.*, p. 207.

*dirsi, il che hà da dire a' Peccatori, che se ne priuano*¹⁵⁸⁵- y las correspondientes estampas de las obras de Claudine Brunand y Arnold van Westerhout. En todas ellas, Cristo muestra a la carmelita las maravillas celestiales que esperan a los hombres justos y se pierden los pecadores (fig. 1161).

7.4. NO SIENTAS LÁSTIMA POR ESTAS HERIDAS

“Acabando de comulgar, segundo día de cuaresma en San José de Malagón, se me representó nuestro señor Jesucristo en visión imaginaria como suele, y estando mirándole, vi que en la cabeza en lugar de corona de espinas, en toda ella -que debía ser adonde hicieron llaga- tenía una corona de gran resplandor. Como yo soy devota de este paso, consoléme mucho y comencé a pensar qué gran tormento debía ser, pues había hecho tantas heridas, y a darme pena. Díjome el Señor que no le hubiese lástima por aquellas heridas, sino por las muchas que ahora le daban”¹⁵⁸⁶.



Fig. 1162. *No sientas lástima por estar heridas. La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Iésus. Claudine Brunand. 1670.*

Éste es un tema muy particular, que interpreta de un modo muy preciso las fuentes literarias, y del que no conocemos más representaciones que las que aparecen en las ilustraciones de las *Vidas* romana y lionesa de 1670 (fig. 1162) y en la serie de Arnold van Westerhout, al igual que el tema anterior. En el grabado, Teresa de Jesús observa con sorpresa cómo se le aparece Cristo y señala la corona de espinas.

¹⁵⁸⁵ *Vita effigiata et essercizi...*, p. 250.

¹⁵⁸⁶ *Cuentas de conciencia* 6^a, 1. *Id.*, p. 596.

7.5. LIBERA DEL PURGATORIO EL ALMA DE BERNARDINO DE MENDOZA

“Un caballero principal, mancebo, me dijo que si quería hacer monasterio en Valladolid, que él daría una casa que tenía con una huerta muy buena y grande. (...) Le dio un mal tan acelerado que le quitó la habla y no se pudo bien confesar, aunque tuvo muchas señales de pedir al Señor perdón. Murió muy en breve, lejos de donde yo estaba. Díjome el Señor que había estado su salvación en harta aventura y que había habido misericordia de él por aquel servicio que había hecho a su Madre en aquella casa que había dado para hacer monasterio de su Orden, y que no saldría de purgatorio hasta la primera misa que allí se dijese”¹⁵⁸⁷.



Fig. 1163. *Santa Teresa rezando por las almas del Purgatorio*. Pedro Pablo Rubens. 1630-1635. Museo de Bellas Artes. Amberes (Bélgica).

Fig. 1164. *Santa Teresa rezando por las almas del Purgatorio*. P. Spruyt a partir de la pintura de Pedro Pablo Rubens. Siglo XVII. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).

Fig. 1165. *Liberación del alma de D. Bernardino de Mendoza*. *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù*. 1670.

El artista que mejor plasmó la visión de la liberación del alma de D. Bernardino de Mendoza, fue sin duda Rubens (fig. 1163), cuya pintura fue muy reproducida en grabado (fig. 1164). No son frecuentes las representaciones de este tema y se observa cómo con el paso del tiempo se pierde el nombre del benefactor pero se mantienen algunos datos: en la *Vita effigiata* de 1670, se da como título a la estampa de este tema *Libera dal Pericolo dell’Inferno, e dalle Pene del Purgatorio un Benefattore, che hauea donato al Monastero un’Horto* (fig. 1165). Es interesante el detalle del huerto, mencionado por Teresa y representado en el grabado, aunque la lectura de *Fundaciones*

¹⁵⁸⁷ *Fundaciones* 10, 1. *Id.*, p. 707.

indica que poco después de la consagración del Convento de la Concepción de Nuestra Señora del Carmen de Valladolid el 15 de agosto de 1568, tuvieron que dejar aquellas casas por insalubridad¹⁵⁸⁸.

7.6. LIBERA DEL PURGATORIO EL ALMA DE UN SACERDOTE DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

Teresa de Jesús, uniendo sus plegarias a la celebración de la Eucaristía, libera del Purgatorio el alma de un sacerdote de la Compañía de Jesús que había muerto aquella noche:

“estando en un colegio de la Compañía de Jesús, con los grandes trabajos que he dicho tenía algunas veces y tengo de alma y de cuerpo, estaba de suerte que aun un buen pensamiento, a mi parecer, no podía admitir. Habíase muerto aquella noche un hermano de aquella casa de la Compañía, y estando como podía encomendándole a Dios y oyendo misa de otro padre de la Compañía por él, diome un gran recogimiento y vile subir al cielo con mucha gloria y al Señor con él. Por particular favor entendí era ir Su Majestad con él”¹⁵⁸⁹.

Un grabado ideado por fray Alessandro Manucci plasma la escena tal y como describió Teresa de Jesús.

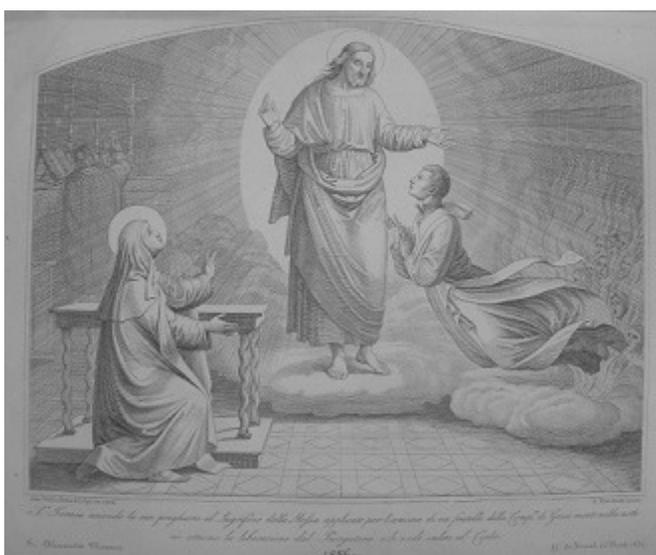


Fig. 1166. *Santa Teresa libera del Purgatorio el alma de un sacerdote de la Compañía de Jesús*. A. della Bitta y A. Marchetti. 1856.

¹⁵⁸⁸ *Fundaciones* 10. *Id.*, pp. 707-711.

¹⁵⁸⁹ *Vida* 38, 30, *Id.*, pp. 214-215.

7.7. VISIÓN DE LAS PENAS DEL INFIERNO

Este tema iconográfico procede de una larga narración de Teresa de Jesús acerca de las penas y castigos del infierno:

“Estando un día en oración me hallé en un punto toda, sin saber cómo, que me parecía estar metida en el infierno. Entendí que quería el Señor que viese el lugar que los demonios allá me tenían aparejado, y yo merecido por mis pecados (...) El suelo me pareció de un agua como lodo muy sucio y de pestilencial olor, y muchas sabandijas malas en él (...) No es nada en comparación de lo que allí sentí, y ver que habían de ser sin fin y sin jamás cesar. Esto no es, pues, nada en comparación del agonizar del alma: un apretamiento, un ahogamiento, una aflicción tan sensible y con tan desesperado y afligido descontento, que yo no sé cómo lo encarecer”¹⁵⁹⁰



Fig. 1167. *Visión de las penas del infierno*. Quart. Siglo XVII. Colección particular.

En este grabado español del siglo XVII (fig. 1167), titulado *Visión de la V. M. S. Teresa*, aparece un panorama no menos terrible que el narrado: llamas, serpientes y demonios de formas monstruosas infligiendo castigos a los condenados, que se retuercen de dolor. Hay muchas inscripciones en castellano alusivas a los pecados, por

¹⁵⁹⁰ *Vida* 32, 1-2. *Id.*, p. 173.

ejemplo “estuvo en mi mano no pecar” o “sin esperanza de ver la cara de Dios”. Teresa contempla la escena, a sus pies hay una sabandija y junto a su boca el texto: “para siempre sin fin, oh desdicha”.

8. TEMAS SACRAMENTALES

8.1. PENITENCIA: MORTIFICACIÓN DE TERESA

“Como la sierva de Dios al principio de su conversión a Dios hubiese concebido grande odio contra su carne, nacido de la vehemente contrición y ponderación de sus culpas, sufrió grandes maceraciones del cuerpo; azotábase muy a menudo con disciplinas, y muchas veces con llaves o con ortigas hasta derramar sangre”¹⁵⁹¹.

Este tema muestra las mortificaciones corporales de Teresa de Jesús. Fue representado por primera vez en *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* (fig. 1168), imagen la que la carmelita se encuentra ante una imagen de Cristo y varios demonios huyen del lugar. En el grabado del mismo tema que ilustra el libro de Alessio della Passione, la santa se encuentra en un ámbito natural junto a un crucifijo (fig. 1169).



Fig. 1168. *Mortificaciones. Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 1169. *Mortificaciones. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù*. 1655.

¹⁵⁹¹ Artículo 62 de los Procesos Remisoriales *In Specie* (1609-1610). SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos...*, t. III, p. XLII.

8.2. EUCARISTÍA: ARROBO EN PRESENCIA DEL OBISPO DE ÁVILA

“Y así le sucedió una vez, que estando en su monasterio de San José, de Ávila, siendo Priora y queriéndola comulgar el Obispo Don Álvaro de Mendoza, fue tan grande la fuerza del arrobamiento, que sin poderlo resistir se levantó más alta que la ventana, por donde le daba la comunión: a lo cual estaba presente la Madre María Bautista, Priora que fue de Valladolid y muy amada y estimada de la Santa Madre, por ser una mujer de gran discreción y virtud”¹⁵⁹²

“...vio a la dicha santa Madre puestas las manos y levantados los ojos al cielo, y levantada del suelo, de suerte que los pies ni la ropa no llegaban al suelo con más de un palmo, lo cual contó a este testigo el dicho Obispo, y muy admirado de haberlo visto, teniéndola por santa, y esto declara a este artículo”¹⁵⁹³.



Fig. 1170. Arrobo ante la Eucaristía. *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 1171. *La levitación de Santa Teresa de Jesús*. Luis Juárez. Iglesia del Carmen. Ciudad de México (México).

Este arrobo tuvo lugar cuando Teresa se disponía a comulgar. Fue representado siguiendo fielmente el texto en el correspondiente grabado de *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, en el que se representa a Don Álvaro de Mendoza, junto al ara y flanqueado por dos acólitos, la Madre María Bautista, admirando a Santa Teresa, y varios presbíteros que contemplan maravillados la escena a través de una ventana (fig. 1170).

Este tema fue interpretado de manera errónea en las ilustraciones romana y lionesa de 1670 e imágenes que las seguían (figs. 1172 y 1173), en las que se representa en el aire

¹⁵⁹² YEPES, D. de, *ob. cit.*, p. 109.

¹⁵⁹³ SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos...*, t. II, p. 283.

la Sagrada Forma, en lugar de la carmelita abulense. Sin embargo, es curioso comprobar que en el texto que acompaña la ilustración de Claudine Brunand se corrige el error de la imagen: *elle fut élevée en l'air au dessus de la fenêtre par où elle devoit recevoir le tres-saint Sacrement*¹⁵⁹⁴. Luigi Scaramuccia presentó a Santa Teresa recibiendo la comunión del propio Cristo mientras en el plano terrestre en sacerdote celebra la Eucaristía (fig. 1174).



Fig. 1172. *La Forma se eleva de las manos del sacerdote. La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Jésus.* Claudine Brunand. 1670.

Fig. 1173. *Teresa recibe la Eucaristía.* Después de 1716. Convento de Carmelitas Descalzos de Santa Ana. Génova (Italia).



Fig. 1174. *Visione di Santa Teresa d'Avila.* Luigi Scaramuccia. Segundo tercio del siglo XVII. Pinacoteca de Brera. Milán (Italia).

¹⁵⁹⁴ *La vie de la séraphique...*, p. 254.

9. IMPORTANCIA DE LAS ÓRDENES RELIGIOSAS

9.1. TERESA OPONE SUS RELIGIOSOS AL ÁNGEL DE LA JUSTICIA DIVINA

No se trata de un tema muy frecuente en la iconografía teresiana, de hecho no hemos hallado fuentes literarias para él. Podemos afirmar que tuvo su origen en la edición de 1670 de la *Vita effigiata* de Alessio della Passione (fig. 1175), fue inmediatamente reproducido en la *Vie* lionesa de aquel año y de nuevo por Westerhout, en su estampa número XLIII. Tuvo un escaso eco y, fuera de los conjuntos de grabados mencionados, sólo hemos localizado una obra: se trata de un lienzo de Domenico Maria Canuti, que se encuentra en la iglesia de Santa Maria degli Alemanni en Bolonia con el título *Santa Teresa d'Avila scongiura l'ira divina* (fig. 1176). La obra fue citada ya en el año 1686 en la obra de Carlo Cesare Malvasia *Le pitture di Bologna*¹⁵⁹⁵, así que sería ejecutada poco después de la ilustración de 1670. En estas obras Santa Teresa detiene al ángel mientras sus religiosos oran, lo que indica la importancia de una vida contemplativa dedicada a la oración.



Fig. 1175. *Santa Teresa opone sus religiosos al Ángel de la Justicia Divina. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù. 1670.*



Fig. 1176. *Santa Teresa d'Avila scongiura l'ira divina. Domenico Maria Canuti. 1670-1686. Iglesia de Santa Maria degli Alemanni. Bolonia (Italia).*

¹⁵⁹⁵ GARCÍA CUETO, D., *ob. cit.*, p. 88.

9.2. ¿QUE SERÍA DEL MUNDO SI NO FUESE POR LOS RELIGIOSOS?

Este tema y el siguiente proceden de la misma fuente literaria:

“[Cristo dijo] que aunque las religiones estaban relajadas, que no pensase se servía poco en ellas; que qué sería del mundo si no fuese por los religiosos”¹⁵⁹⁶.

Formalmente también son similares: Cristo se encuentra sentado sobre una nube, apoyado sobre una esfera. Con la mano derecha aferra un haz de rayos en este grabado (fig. 1177) o un cetro, en el siguiente (fig. 1178). Con la izquierda señala un convento y un grupo de religiosos. Su mirada se dirige a Teresa, que lo escucha arrodillada.

Ambos temas proceden de la edición de 1655 del libro de Alessio della Passione. Inciden en la importancia de los religiosos pero tienen matices diferentes. En este caso, se refiere a la reforma emprendida por Teresa de Jesús en la Orden de los Carmelitas, a lo que alude la inscripción a pie de estampa *Deus optimus Teresiam V. reformando Carmelo / intentam his uerbis excitat: / Quid de Mundo, ni forent Religiosi?*, que recalca del texto del libro lionés de 1670: *pour animer Terese à la Reforme de son Ordre, Iesus-Christ luy dit un jour ces paroles: Ma fille, que seroit-ce du monde sans les Religieux?*¹⁵⁹⁷.



Fig. 1177. ¿Qué sería del mundo si no fuese por los religiosos? *La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Jésus*. Claudine Brunand. 1670.

¹⁵⁹⁶ *Vida* 33, 11. *Id.*, p. 181.

¹⁵⁹⁷ *La vie de la séraphique...*, p. 167.

9.3. IMPORTANCIA DE LAS ÓRDENES MITIGADAS

Las fuentes son las mismas que para el tema anterior pero el matiz es diferente. Viene marcado por la inscripción a pie de estampa y por el título que Claudine Brunand da a la ilustración: *le Fils de Dieu assure sante Terese, que les Religions relâchées ne laissent pas de luy rendre des services très impontants*¹⁵⁹⁸.



Fig. 1178. *Importancia de las órdenes mitigadas. La vie de la séraphique Mère Sainte Tèrèse de Jésus.* Claudine Brunand. 1670.

10. LOS TEMAS DEL TRÁNSITO DE SANTA TERESA

En septiembre de 1682, tras la fundación del Convento de Burgos, Santa Teresa se disponía a regresar a Ávila. Sin embargo, a su paso por Medina del Campo, recibió aviso de acudir inmediatamente a Alba de Tormes, donde la nuera de la Duquesa de Alba iba a dar a luz. Teresa de Jesús llegó el 20 de septiembre, cansada y enferma. La noche del 4 de octubre falleció. Tras el tránsito se sucedieron diferentes hechos prodigiosos que también tuvieron representación en el arte.

10.1. ÚLTIMA COMUNIÓN

“Creciendo la enfermedad, un día antes del día de San Francisco, después de haberse confesado con su prelado, pidió el Santísimo Sacramento (...) Traído el Santísimo Sacramento, aunque estaba tan enferma que no podía volver el cuerpo sino ayudada por

¹⁵⁹⁸ *Id.*, p. 161.

dos religiosas, con todo esto se holgó tanto con su vista, que se quiso arrojar de la cama, si no la detuvieran las monjas que estaban presentes, y así sin ayuda de nadie con muchas ligereza se sentó encima de la cama, teniendo el rostro encendido y resplandeciente, hablando con su Esposo que veía que estaba presente gozoso y alegre. Entre otras pláticas amorosas hablaba estas cosas: *Esposo mío, ya es tiempo que te vea y goce de ti (...)* Daba gracias a Dios porque la había hecho hija de la Iglesia; muchas veces repetía: *finalmente, Señor, soy hija de la Iglesia*¹⁵⁹⁹.

Se trata de un tema sacramental pero hemos considerado más interesante incluirlo en los temas relativos al fallecimiento de Teresa de Jesús. Aunque es un tema que se reconoce sin dificultades, su tratamiento ha sido muy diferente. En la *Vita effigiata* de 1655 y los conjuntos de grabados que la siguen, se incide en la conversación de Teresa con Cristo, que le dispensa la comunión, el único “pan” o, mejor, “alimento” que quiere recibir: *Rex gloriae Teresiam V. fidissimam Sponsam / Aegrotantem inuisit, pane porrecto reficit / et ad morbi tolerantiam hortatur*, indica la inscripción a pie de estampa (fig. 1179). En una pintura de escasa calidad que se encuentra en el Convento de Santa Ana en Génova, se presenta una imagen más clásica desde el punto de vista iconográfico y de comprensión más sencilla: Teresa de Jesús recibe la comunión también de manos de Cristo pero está tumbada en su lecho (fig. 1180). En una litografía de finales del siglo XIX no es Cristo quien le da la comunión sino un sacerdote (fig. 1181). Lo que se había representado como un momento de gran recogimiento junto a Cristo, se convirtió en una escena historicista.

Otra interpretación para la estampa de 1655 podría ser la siguiente:

“con harta fuerza, puse el pan delante para hacer a comerlo, y luego se me representó allí Cristo, y parecía que me partía el pan, y me lo iba a poner en la boca, y díxome: come, hija, y pasa como pudieres, bien veo lo que padeces, mas esto te conviene ahora”¹⁶⁰⁰

No nos extrañaría esta segunda opción, puesto que las estampas tienen como fuente para muchos temas la obra de fray Diego de Yepes. Sin embargo, al ser la estampa que

¹⁵⁹⁹ Artículo 76 de los Procesos Remisoriales *In Specie* (1609-1610). SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos...*, t. III, p. LV.

¹⁶⁰⁰ YEPES, D. de, *ob. cit.*, p. 144.

precede a la imagen del tránsito, se le da ese sentido de “última comunión”, frecuente en la iconografía barroca.



Fig. 1179. *Última comunión de Santa Teresa. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù. 1655.*



Fig. 1180. *Última comunión de Santa Teresa. Convento de Carmelitas Descalzos de Santa Ana. Génova (Italia).*



Fig. 1181. *Dernière Communion de Sainte-Thérèse. Retaux-Bray (editor). Finales del siglo XIX. Colección particular.*

10.2. TRÁNSITO

El origen del tema iconográfico que representa el tránsito se encuentra en *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, de 1613 (fig. 1182). En su definición iconográfica intervino directamente Ana de San Bartolomé, en cuyos brazos murió la reformadora carmelita, que hizo plasmar lo mismo que declaró en los procesos de beatificación:

“antes que acabase de expirar estaba a los pies de la cama Dios Nuestro Señor, de cuya persona salía resplandor grandísimo con mucho acompañamiento de santos y ángeles de la Corte celestial, que aguardaban el alma de la santa madre para llevarla a su gloria y darle el premio de sus trabajos, y ésta fue visión con los ojos del alma y sentimientos

interiores (...) y que el resplandor y gloria que salía de su persona de Nuestro Señor hacía una forma de cielo”¹⁶⁰¹

El grabado responde a esta narración de la muerte de Teresa de Jesús y otro detalle, que se repite en casi todas las representaciones, cuya explicación encontramos en el artículo 95 del rótulo del Proceso Remisorial *in Specie*: “Otra religiosa cuando dio la última boqueada, vio como una paloma que le salía de la boca”¹⁶⁰².

Se trata de un tema muy representado tanto en el siglo XVII como en el XVIII, en los que se perpetúa la influencia del grabado de Adriaen Collaert y de las narraciones sobre la muerte (figs. 1183-1192), aunque se introducen algunas variantes, como Cristo esperando con una corona el alma de Teresa (fig. 1188). Es interesante comprobar que incluso en obras del siglo XX se respetan los orígenes del tema (fig. 1193).



Fig. 1182. *Tránsito de Teresa de Jesús. Vita B. Virginis Teresiae a Iesv.* Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).



Fig. 1183. *Muerte de Santa Teresa.* Último tercio del siglo XVII. Convento de Carmelitas Descalzas. Medina del Campo (España).

Fig. 1184. *Tránsito de Santa Teresa. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù.* 1655.

¹⁶⁰¹ Dicho de Ana de San Bartolomé, 19 de octubre de 1595. SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos...*, t. I, p. 170.

¹⁶⁰² *Id.*, t. III, p. LXVI.



Fig. 1185. *Tránsito de Santa Teresa*. Convento carmelita. Amiens (Francia).



Fig. 1186. *Tránsito de Santa Teresa*. Giovan Battista Piazzetta (atrib.). Primera mitad del siglo XVIII. Accademia Carrara. Bergamo (Italia).



Fig. 1187. *Tránsito de Santa Teresa*. *Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis zodiaco parallela*. Klauber. Medios del siglo XVIII.



Fig. 1188. *Tránsito de Santa Teresa*. Iglesia del Convento de los Carmelitas Descalzos. Linz (Austria).



Fig. 1189. *Muerte de Santa Teresa*. Luis Juárez. Medios del siglo XVII. Museo del Carmen. Ciudad de México (México).



Fig. 1190. *Muerte de Santa Teresa*. Finales del siglo XVII. Iglesia del Convento del Carmen. San Luis de Potosí (México).



Fig. 1191. *Visión de Santa Teresa*. Jacob Frey a partir de dibujo de Giuseppe Passeri. Ca. 1720.

Fig. 1192. *Tránsito de Santa Teresa*. Pietro Bardellino. 1780-1787. Colección privada (Italia).



Fig. 1193. *Tránsito de Santa Teresa*. Albert Servaes. Ca. 1920. Museo voor moderne religieuse Kunst, Utrecht (Países Bajos).

10.3. HECHOS PRODIGIOSOS TRAS LA MUERTE

Estos temas tuvieron una vida muy breve y escasísima repercusión: rastreamos su presencia principalmente en los años en que se estudió y se aprobó oficialmente la santidad de Teresa, es decir, en 1614 y 1622, que corresponden a la beatificación y canonización de Santa Teresa. Hay muy pocos ejemplos al margen de ese contexto.

10.3.1. TERESA SE APARECE A SUS MONJAS EN EL CONVENTO DE SEGOVIA

Este tema procede de una narración que se transmitió entre los conventos de carmelitas descalzas tras la muerte de Santa Teresa de Jesús y que conocemos a través de varias declaraciones efectuadas en los procesos de beatificación y canonización:

“en este bien de gloria, vio el alma de la Madre con tanta, que tampoco lo sabrá decir. Vióla resplandecer con particulares dones, y en particular con una cinta que la ceñía a modo de cintura y que esa la tenía trabada con Dios”¹⁶⁰³

Su representación se reduce a *Vita B. Virginis Theresiae a Iesu* (fig. 1194), vinculada a la dirección de Ana de Jesús, y a las obras que en mayor o menor medida la siguen (fig. 1195).



Fig. 1194. *Aparición en el Convento de Segovia. Vita B. Virginis Theresiae a Iesu*. Adriaen Collaert y Cornelis Galle. 1613. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 1195. *Aparición en el Convento de Segovia*. Convento de Carmelitas Descalzos de Santa Ana. Génova (Italia).

10.3.2. UN ALMENDRO FLORECE EN EL MOMENTO DEL TRÁNSITO DE SANTA TERESA

“En el mismo instante y hora de su tránsito, un árbol, antes seco y casi caído y arrancado por el pie, que estaba próximo al aposento y celda de la Santa (...) de repente se halló florido y cargado de flores”¹⁶⁰⁴.

Se trata de un tema representado en el grabado de la beatificación realizado por Luca Ciamberrano (fig. 1196), en la plancha de Mattheo Greuter abierta con motivo de la canonización (fig. 1197) y también en un grabado del siglo XVIII que recoge varios

¹⁶⁰³ Declaración de Isabel de Santo Domingo, Convento de San José de Zaragoza, 26 de agosto de 1595. *Id.*, t. II, p. 97.

¹⁶⁰⁴ Bula de Canonización de Teresa de Jesús. SILVERIO DE SANTA TERESA (Ed.), *Obras...*, t. II. Burgos: Tipografía El Monte Carmelo, 1915, p. 424.

milagros obrados a través de Santa Teresa basándose en el grabado de Greuter (figs. 1198 y 1199). En la primera década del siglo XXI, Isabel Guerra realizó una obra al respecto en la que muestra a Teresa en brazos de Ana de San Bartolomé junto a un almendro.



Fig. 1196. *Vita et miracula Beatae Virginis Teresiae* (detalle). Luca Ciamberlano. 1614.

Fig. 1197. *La Basílica de San Pedro del Vaticano en la canonización de Teresa de Jesús*, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri (detalle). Mattheo Greuter. 1622.



Fig. 1198. *Santa Teresa*. Siglo XVIII.

Fig. 1199. *Santa Teresa* (detalle). Siglo XVIII.



Fig. 1200. *Y el almendro floreció*. Isabel Guerra. 2008.

10.3.3. INCORRUPTIBILIDAD DEL CUERPO DE TERESA

“El cuerpo sin alma apareció y quedó hermosísimo y sin tener ninguna arruga, terso e ilustrado y condecorado con una maravillosa blancura, juntamente con las vestiduras y paños que había tenido cuando enferma, causando a todos admiración la fragancia y olor que respiraban”¹⁶⁰⁵.

Se trata de uno de los prodigios más relatados en las declaraciones de los procesos de beatificación y canonización, que fue representado en los grabados oficiales de ambas celebraciones (figs. 1201 y 1202).



Fig. 1201. *Vita et miracula Beatae Virginis Teresiae (detalle)*. Luca Ciamberlano. 1614.

Fig. 1202. *La Basílica de San Pedro del Vaticano en la canonización de Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri (detalle)*. Mattheo Greuter. 1622.

Fig. 1203. *Santa Teresa (detalle)*. Siglo XVIII.

10.3.4. SANACIÓN DE FRANCISCO, UN NIÑO TULLIDO

“Cuatro años había que un niño estaba tan contrahecho y torcido, que no se podía tener en pie, y ando se acostaba y echaba en la cama mover el cuerpo (...) aquella enfermedad la tuviese desde que nació y sin ningún sentimiento de dolor, por cuya causa de todo punto parecía incurable”. Tras nueve días en la celda que había ocupado Teresa “se halló sano y sin achaque”¹⁶⁰⁶.

Las escenas de los grabados de la beatificación y canonización (figs. 1204 y 1205) presentan al niño con las piernas torcidas. Está acompañado por las carmelitas. Santa Teresa aparece representada en una nube.

¹⁶⁰⁵ *Id.*, p. 424.

¹⁶⁰⁶ *Id.*, p. 425.



Fig. 1204. *Vita et miracula Beatae Virginis Teresiae (detalle)*. Luca Ciamberlano. 1614. Colección particular.

Fig. 1205. *La Basílica de San Pedro del Vaticano en la canonización de Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri (detalle)*. Mattheo Greuter. 1622.

10.3.5. CURACIÓN DE UN CÁNCER A UNA CARMELITITA

“Ana de San Miguel, monja, por espacio de dos años estaba atormentada de gravísimos dolores, afligiendo su corazón dos cancos, de calidad, que no sólo no la dejaban dormir, pero ni poder volver, ni revolver a un lado ni a otros el cuello y garganta, ni tampoco levantar arriba los brazos”. Sanó poniéndose una reliquia en el pecho y encomendándose a Teresa¹⁶⁰⁷.

Tanto este tema como el siguiente son privativos de los grabados mencionados (1206) y no tuvieron repercusión en la iconografía teresiana excepto en el grabado del siglo XVIII que mencionamos (fig. 1207).



Fig. 1206. *La Basílica de San Pedro del Vaticano en la canonización de Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri (detalle)*. Mattheo Greuter. 1622.

Fig. 1207. *Santa Teresa (detalle)*. Siglo XVIII.

¹⁶⁰⁷ *Ibid.*

10.3.6. CURACIÓN DE UNA APOSTEMA

“Francisco Pérez, cura de una iglesia parroquial, con los dolores procedidos de una apostema (...) Consiguió la salud en una carta escrita de la mano de la Santa virgen Teresa, y llegándola y aplicándola al pecho en aquella parte adonde padecía el dolor y la enfermedad, al punto se desvaneció la apostema”¹⁶⁰⁸.



Fig. 1208. *La Basílica de San Pedro del Vaticano en la canonización de Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri (detalle)*. Mattheo Greuter. 1622.

Fig. 1209. *Santa Teresa (detalle)*. Siglo XVIII.

10.3.7. SANA AL CARMELITA P. DOMINGO PARA QUE PROMUEVA SU CANONIZACIÓN

Se trata de un tema particular que se representa en la edición de 1670 del libro de fray Alessio della Passione (fig. 1210). Muestra la sanación del P. Domingo de Jesús María (fig. 1211), General de los carmelitas descalzos: [*Santa Teresa*] libera il Ven. P. Domenico, Religioso della sua Riforma, dalla Peste perché promoua in Roma l'Ordine, e la sua Canonizatione¹⁶⁰⁹.

Gregorio XV quiso canonizar a Teresa de Jesús sólo con San Isidro *ma persuaso dal Ven. Padre Fr. Domenico di Giesù Maria, Religioso della Riforma et intimo di sua Santità, con motivi di maggiore gloria del Signor'Iddio differì à farlo à 12 di marzo del 1622 con gli altri tre Beati Francesco Saverio, Ignatio Loiola e Filippo Neri*¹⁶¹⁰.

¹⁶⁰⁸ *Id.*, pp. 425-426.

¹⁶⁰⁹ *Vita effigiata et essercizi affettivi...*, p. 292.

¹⁶¹⁰ *Id.*, p. 36.



Fig. 1210. *Curación del P. Domingo de Jesús María por intercesión de Santa Teresa. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù. 1670.*



Fig. 1211. *Venerable P. Domingo de Jesús María. Anónimo alemán. Medios del siglo XVII.*

11. SANTA TERESA EN LOS TEMAS CARMELITANOS

La Orden del Monte Carmelo se consideraba la orden religiosa más antigua: remontaba sus orígenes al siglo X a. C. y tenía por fundador a Elías, que habría dado una regla austera continuada por Eliseo. El Papa Honorio III había aceptado esta antigüedad venciendo sus reticencias iniciales y en 1226 había aprobado la regla formulada por San Alberto en 1209¹⁶¹¹. Sin embargo en el último cuarto del siglo XVII la orden vio peligrar su antigüedad y el prestigio de sus orígenes: en la publicación de 1675 del mes de abril de las *Acta Sanctorum*, en concreto en la vida de San Alberto, los bolandistas indicaban que el inicio de la orden se remontaba sólo al siglo XII d. C. Esto, a petición de los carmelitas, fue condenado por la Inquisición española pero no refrendado por el Papado¹⁶¹².

La representación de Teresa de Jesús en temas de carácter carmelitano se explica en principio por su pertenencia a la orden. Sin embargo la insistencia en vincularla con Elías y Eliseo en composiciones generales o particulares, está ligada a la reivindicación de los orígenes del Carmelo y la voluntad de su recuperación deseada por Teresa.

¹⁶¹¹ EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS, *Tiempo y vida de Santa Teresa*, Salamanca, Kadmos, 1982, p. 191.

¹⁶¹² MÂLE, E., *ob. cit.*, p. 421.

11.1. VID DEL CARMELO

La *Viña* o *Vid del Carmelo* es un tema de exaltación de la Orden del Carmen. La iconografía del árbol o de la vid, revistió un significado genealógico para las órdenes religiosas, análogo al *Árbol de Jessé*¹⁶¹³. En el caso del ámbito carmelitano se asocia al significado de la palabra *Carmelo* -“tierra cultivada”- y a la fecundidad de la Orden¹⁶¹⁴. Estuvo presente en la iconografía de la Orden desde al menos principios del XVI¹⁶¹⁵.

En lo que respecta a la inclusión de Santa Teresa en estas representaciones, que observamos desde 1560, encontramos dos tipologías. En primer lugar, Teresa de Jesús formando parte de la vid plantada por Elías y regada por Eliseo¹⁶¹⁶, es decir, en una composición general junto a otros insignes carmelitas que están coronadas por la Virgen del Carmen (figs. 1213 y 1215-1218). En segundo lugar como origen de una vid, que brota de su pecho (figs. 1212 y 1214).

Aunque es un tema algo diferente, reviste similar significado un grabado de Giovanni Ventura Borghese (fig. 1219). Se representa a Cristo, que con el pie aplasta una serpiente, y la Virgen entregando unas manzanas a Elías y Santa Teresa. Se trataría según las inscripciones tomadas del *Cantar de los Cantares* -*Sub arbore malo suscitavit*¹⁶¹⁷ y *In Portis nostris omnia Poma Noua et Vetera est*¹⁶¹⁸- de los frutos del Carmelo en oposición a la manzana con la que la humanidad cayó en el Pecado Original.



Fig. 1212. Portada frontispicio. *Vita B. Matris Teresiae de Iesu Carmelitarum Excalceatorum et Excalceatarum Fundatricis*. 1620.

Fig. 1213. *Vinea Carmeli*. Anterior a 1622. Cabinet des Estampes. París (Francia).

¹⁶¹³ JEAN DE LA CROIX, “Une Vigne del Carmel du debut du XVIe siècle”, *Ephemerides Carmeliticae*, nº XV (1964), p. 311.

¹⁶¹⁴ *Id.*, p. 312.

¹⁶¹⁵ *Id.*, p. 313.

¹⁶¹⁶ MORENO CUADRO, F., “Apoteosis, tesis y privilegios...”, p. 22.

¹⁶¹⁷ *Cantar de los Cantares* 8. *Biblia...*, p. 923.

¹⁶¹⁸ *Cantar de los Cantares* 7. *Id.*, p. 922.



Fig. 1214. *Viña del Carmelo*. Siglo XVII.

Fig. 1215. *Viña del Carmelo*. N. Heylbrouck. Siglo XVII.



Figs. 1216 y 1217. *Viña del Carmelo*. Theodor Galle. Ca. 1630. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).



Fig. 1218. *El árbol de los carmelitas*. Antiguo convento del Carmen. Ciudad de México (México).

Fig. 1219. *Cristo y la Virgen entregan los frutos de la Orden del Carmelo a Elías y Santa Teresa*. Giovanni Ventura Borghese. Último tercio del siglo XVII.

11.2. TERESA CONTEMPLA LA ENTREGA DEL ESCAPULARIO A SIMÓN STOCK

Simón Stock, sexto prior general de la Orden de los Carmelitas y su verdadero organizador en occidente, había compuesto el himno *Flos Carmeli* en honor a la Virgen, en el que suplicaba un signo sensible de su protección sobre los carmelitas, un privilegio especial: *Flos Carmeli / Vitis florifera / Splendor coeli / Virgo puerpera, singularis / Mater mitis / sed viri nescia, Carmelitis Da privilegia, Stella Maris.*

Según el *Catalogus Sanctorum*, mientras Simón oraba con devoción, la Virgen se le apareció acompañada de una multitud de ángeles. Diciendo *Hoc erit tibi, et cunctis Carmelitis Privilegium: in hoc moriens aeternum non patetur incendium*, le impuso el escapulario¹⁶¹⁹.



Fig. 1220. *Entrega del escapulario a San Simón Stock.* Theodor Galle. Década de 1620. Cabinet des Estampes. Bruselas (Bélgica).

Fig. 1221. *Imposición del escapulario a San Simón Stock.* Peter Clouwet y Abraham Diepenbeke. Tercer cuarto del siglo XVII.

Fig. 1222. *Imposición del escapulario a San Simón Stock.* Siglo XVII. Convento carmelita. Rochefort (Francia).

Existen muchas representaciones, sobre todo estampas de carácter devocional (figs. 1222, 1225 y 1226) aunque también hay obras de gran calidad (figs. 1223 y 1224), en las que se representa a Santa Teresa junto a San Simón Stock, bien contemplando la imposición del escapulario, bien participando en ella. Se trataba de situar a Teresa a la altura de uno de los santos más prestigiosos del Carmelo y reivindicar la vinculación con la antigua observancia de la Orden, ya que según algunos autores, *disegna la*

¹⁶¹⁹ DANIEL A VERGINE MARIA, *Speculum Carmelitanum*, Michaelis Krobbari, Amberes, 1680, t. I, p. 367.

*Riforma del Carmine per raiuiar la diuotione del Sagro Scapolare dato 400 anni prima dalla Vergine*¹⁶²⁰. En otros casos, son varios los carmelitas que acompañan a Simón Stock o incluso Elías y Eliseo, fundadores legendarios de la Orden (figs. 1220, 1221 y 1224).



Fig. 1223. *Imposición del escapulario a San Simón Stock. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù.* 1655.

Fig. 1224. *Madonna del Carmelo.* Giambattista Tiepolo. 1721-1727. Pinacoteca de Brera. Milán (Italia).



Fig. 1225. *Imposición del escapulario a San Simón Stock.* Siglo XVIII. Colección particular.

Fig. 1226. *Imposición del escapulario a San Simón Stock.* Siglo XIX. Colección particular.

11.3. EL PRIVILEGIO SABATINO

El Privilegio Sabatino forma parte del contenido de la Bula Sabatina, un documento supuestamente librado por Juan XXII el 3 de marzo de 1322. Dicha bula, que no es auténtica aunque el privilegio que contiene lo es por concesión de la Iglesia, habría sido consecuencia de una visión del mencionado Papa: mientras oraba, se le apareció la Virgen y le prometió ayuda contra sus adversarios si él daba una nueva

¹⁶²⁰ *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa...*, p. 208.

aprobación a los Carmelitas. María también prometía la salvación eterna para aquellos que profesasen en la Orden del Carmelo, así como para los que por devoción formasen parte de la Orden llevando la señal del hábito o escapulario. La Virgen descendería al Purgatorio el primer sábado después de su muerte, de aquí la denominación “Sabatino”, para liberarlos de sus penas¹⁶²¹.



Fig. 1227. *El Privilegio Sabatino. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù. 1655.*

Fig. 1228. *La Bula Sabatina. Siglo XVII. Convento de los Padres Carmelitas Descalzos. Écija, Sevilla (España).*

Este tema, por tanto, debe vincularse con la *Imposición del escapulario a San Simón Stock*. Su aparición en el *corpus* de la iconografía teresiana responde, a nuestro juicio, a motivaciones diferentes: prestigiaba el controvertido tema del Privilegio Sabatino en un momento de intenso debate gracias a la figura de una santa de grandísima relevancia¹⁶²². Prueba de esto es el grabado de este tema que se representa en la edición de 1670 de la *Vita effigiata* de Alessio della Passione (fig. 1227), en la que se representa claramente a la Virgen rescatando las almas del purgatorio según se cuenta en el Privilegio Sabatino, pero en el texto se evita mencionarlo: *in vita, e dipoi, risuscitò morti, e copiosissimo fù il numero dell'Anime, le quali per le sue orationi diuenute libere dalle pene del*

¹⁶²¹ SAGGI, L., *La Bolla Sabatina*, Institutum Carmelitanum, Roma, 1967, p. 27.

SAGGI, L., *Santos del Carmelo*, Librería Carmelitana, Roma, 1982, p. 185.

¹⁶²² Durante el siglo XVII, la polémica sobre el Privilegio Sabatino afectó a libros, prédicas e imágenes y no fue hasta mayo de 1673, durante el pontificado de Clemente X, cuando se renovó la aprobación de las indulgencias. *ID.*, *La Bolla...*, p. 48.

*Purgatorio salirono il Cielo*¹⁶²³. Este tema tuvo una importancia destacable en la pintura mexicana de finales del siglo XVII y del siglo XVIII (figs. 1230 y 1231).



Fig. 1229. *Carmelitas orando por las almas del purgatorio*. Siglo XVII. Museo Gruuthuse. Bruselas (Bélgica).

Fig. 1230. *La Bula Sabatina*. Miguel Cabrera. Finales del siglo XVII. México.

Fig. 1231. *El Privilegio Sabatino*. Siglo XVIII. Pinacoteca de la Profesa. Ciudad de México (México).

11.4. DEVOCIÓN POR SAN LUIS

Sobre este tema, tan sólo conocemos los ejemplos de las ilustraciones romanas de 1655 y 1670 (fig. 1232) y la ilustración lionesa de 1670 (fig. 1233). En ellas, San Luis, que está vestido como un general romano con corona, indica la tierra a los carmelitas que acaban de desembarcar. En un plano más alejado, Santa Teresa de Jesús escribe. Se trata del rey Luis de Francia, que al regreso de Siria, introdujo la orden de los carmelitas en Francia. La inscripción a pie de estampa -*B. Teresia dicat S. Ludouico foundationum Librum / ob elianos eremitas ab eodem e Carmelo, quem / supplex inuiserat, anno 1250 in Gallia adductos*- y el texto de Alessio della Passione indican el significado de la imagen: Teresa dedicó su libro *Fundaciones* a San Luis¹⁶²⁴, *del qual'era divotissima per hauer' il Santo Ré visitato di persona il Monte Carmelo*¹⁶²⁵.

¹⁶²³ *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa...*, p. 29.

¹⁶²⁴ Teresa de Jesús terminó de escribir este libro el día de la fiesta de San Luis: “Año de 1573, día de San Luis, rey de Francia, que son veinticuatro días de agosto”. *Fundaciones*, Prólogo, 6. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 676.

¹⁶²⁵ *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa...*, pp. 10-11.



Fig. 1232. *Devoción por San Luis. Vita effigiata et essercizi affettivi della seraf. vergine S. Teresa di Giesù.* 1655.

Fig. 1233. *Devoción por San Luis. La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Iésus.* Claudine Brunand. 1670.

11.5. LA VIRGEN COMO PROTECTORA DE LA ORDEN DEL CARMEN

“Otra vez estando todas en el coro en oración, después de Completas, vi a Nuestra Señora con grandísima gloria, con manto blanco, y debajo de él parecía ampararnos a todas. Entendí cuán alto grado de gloria daría el Señor a las de esta casa”¹⁶²⁶.



Fig. 1234. *La Virgen protegiendo a los carmelitas.* Convento de las Carmelitas Descalzas. Bracamonte (España).

Fig. 1235. *La Virgen protegiendo a los carmelitas.* Convento de la Concepción. Valladolid (España).

El texto recogido trata una visión que tuvo Santa Teresa poco tiempo después de fundar el Convento de San José en Ávila. Sin embargo, preferimos incluirla aquí porque no

¹⁶²⁶ *Vida* 36, 24. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 201.

sólo incluye a las monjas carmelitas sino también a la rama masculina e incluso a Elías y Eliseo (figs. 1234-1239). Más que representar la visión, se trata de una iconografía muy difundida en todas las órdenes religiosas desde la Edad Media que sin duda influyó en esta “visión imaginaria” de Santa Teresa. Hay variantes que presentan a San José con este mismo sentido (fig. 1240).



Fig. 1236. *La Virgen del Carmen amparando a los Carmelitas*. Diego González de la Vega. 1676. Iglesia. Monasterio de la Anunciación. Alba de Tormes (España).

Fig. 1237. *La Virgen del Carmen amparando a los Carmelitas*. Segunda mitad del siglo XVII. Iglesia del Convento de las Madres Carmelitas Descalzas. Livorno (Italia).

Fig. 1238. *La Virgen del Carmen amparando a los Carmelitas*. Martín Coronas Pueyo. 1926. Iglesia de las Carmelitas. Vich, Barcelona (España).



Fig. 1239. *La Virgen protectora de los Carmelitas*. Primera mitad del siglo XVIII. Antiguo convento del Carmen. Ciudad de México (México).

Fig. 1240. *Protección de San José sobre el Carmelo Descalzo*. Primera mitad del siglo XVIII. Antiguo convento del Carmen. Ciudad de México (México).

11.6. FUENTE DE ELÍAS

La Fuente de Elías alude al pasaje bíblico de la retirada del profeta al torrente de Kerit: “hizo según la palabra de Yahveh, y se fue a vivir en el torrente de Kerit, que está

al este del Jordán. Los cuervos le llevaban pan por la mañana y carne por la tarde, y bebía del torrente”¹⁶²⁷. Por este motivo, la aparición de Teresa de Jesús en este tema aparece bien ligada a una representación más amplia, es decir como personaje secundario, bien como referencia a la herencia de Elías, recuperada por Teresa en la reforma de la Orden del Carmen.

En la portada frontispicio de *Les Oeuvres de St. Thérèse de Iesu*, impreso en París por Michel Sonnius en 1630, encontramos una primera vinculación de Teresa con la fuente de Elías (fig. 1241). Sobre un plinto, con alusiones a la espada y el fuego de Elías, se sitúan las alegorías de la paz y la prudencia. En el centro observamos la fuente de Elías y el Monte Carmelo, sobre el que se encuentra Teresa con los brazos abiertos y entre flores. En la portada frontispicio de *Instructio Novitiorum*, obra de fray Juan de Jesús María, tampoco hay una vinculación directa: en la parte superior del grabado se representa a la Virgen entregando el escapulario a Simón Stock, debajo de ellos están Teresa de Jesús y Juan de la Cruz, y en la parte inferior la fuente de Elías con ocho carmelitas (fig. 1242).

Un caso diferente es el del grabado de Diepenbeke y Clowet (fig. 1243). En él, la fuente recibe el agua de la llaga del costado de Cristo y del seno de la Virgen. De la fuente brotan diferentes chorros de los que beben un gran número de carmelitas, entre los que se encuentra Santa, que porta un crucifijo en una mano y un libro y el rosario en otra.



Fig. 1241. Portada de *Les Oeuvres de S. Thérèse*. I. Picart. 1630. Colección particular.

Fig. 1242. Portada de *Instructio Novitiorum*. I. Sadeler. 1633.

Fig. 1243. *Fuente de Elías*. Abraham Diepenbeke y Peter Clouwet. Tercer cuarto del siglo XVII. Cabinet des Estampes. París (Francia).

¹⁶²⁷ Reyes 1º, 17, 5-6. *Biblia...*, p. 388.

11.7. APOTEOSIS DEL CARMELO Y EL CIELO DE LOS CARMELITAS

La exaltación de la Orden del Monte Carmelo se realizó a través de la representación de sus santos más destacados, conjunto que se coronaba con la Virgen, a quien se dedica la Orden.

En un magnífico grabado dedicado al Archiduque Leopoldo de Austria (fig. 1245), se observa la representación desde los primeros carmelitas a Juan de la Cruz, todavía beato. Además, señala Moreno Cuadro, se narran episodios muy relevantes, como la confirmación de la Regla por Honorio III y la publicación de la Bula Sabatina¹⁶²⁸. Hay dos niveles: un nivel terrenal, donde se encuentran tres reyes, un papa y un obispo, y un nivel celestial. En la parte superior de éste, en torno a la cual gira el conjunto, se encuentra la Virgen, que deja al Niño en brazos de San Alberto de Sicilia y entrega el escapulario a Simón Stock. Santa Teresa aparece como escritora, con pluma, coronada por Cristo. Tiende una flor a la Virgen, lo que es una referencia al título *Flos Carmeli* (fig. 1248).



Fig. 1244. *Triunfo del Carmelo*. Cornelis Schut. 1628-1655. Convento de los Carmelitas Descalzos. Bruselas (Bélgica).

Fig. 1245. *Apoteosis del Carmelo*. A. Diepenbeke y A. Lommelin. Medios del siglo XVII. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

En la pintura del retablo mayor de la Iglesia de San Gau en Praga (fig. 1246) hay un esquema muy similar: un espacio terrenal y un espacio celestial en el que María tiene todo el protagonismo. En este caso, se representa a Santa Teresa en el momento de la *Transverberación* (fig. 1249). Esta disposición se repite de nuevo, aunque con una

¹⁶²⁸ MORENO CUADRO, F., “Apoteosis, tesis y privilegios...”, p. 20.

calidad artística muy inferior, en una pintura mural en el Santuario de Santa Teresa del Niño Jesús (fig. 1247). En ella Teresa -la carmelita más cercana a la Virgen junto con Simón Stock- sostiene un libro con una inscripción, una pluma y está acompañada por la paloma del Espíritu Santo (fig. 1250).

En otras ocasiones se muestra un carro del triunfo que porta a la Virgen del Carmen y aplasta con sus ruedas a los vicios (fig. 1251). En el grabado de proponemos el carro está acompañado por un grupo de carmelitas y recibido por otro, entre los que se encuentra Santa Teresa, junto a un arco triunfal presidido por un escudo de la orden. Desde el cielo, la Trinidad presencia la gloria de María.



Fig. 1246. *El cielo de los Carmelitas*. Jan Krystof Liska. 1696. Iglesia de San Gau. Praga (República Checa).

Fig. 1247. *Apoteosis del Carmelo*. Ca. 1930. Santuario de Santa Teresa del Niño Jesús. Tombetta (Italia).



Fig. 1248. *Apoteosis del Carmelo (detalle)*. A. Diepenbeke y A. Lommelin. Mediados del siglo XVII. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 1249. *El cielo de los Carmelitas (detalle)*. Jan Krystof Liska. 1696. Iglesia de San Gau. Praga (República Checa).

Fig. 1250. *Apoteosis del Carmelo (detalle)*. Ca. 1630. Santuario de Santa Teresa del Niño Jesús. Tombetta (Italia).



Fig. 1251. *El triunfo del Carmelo*. Nicolás Rodríguez Juárez. Finales del siglo XVII. Iglesia del Carmen. Celaya (México).

12. ASOCIACIONES ICONOGRÁFICAS

Las representaciones de Teresa de Jesús con otros santos son muy numerosas. Algunos temas aluden a encuentros reales, visiones o revelaciones que narra Teresa en sus escritos, otros provienen de las hagiografías, en otros casos se trata de asociaciones devocionales, bien por parte de comitentes particulares, bien por parte de editores de estampas. También, se incluye en representaciones colectivas de santos que no estudiamos (figs. 1252 y 1253).



Fig. 1252. Portada del tomo segundo de la obra *Vox turturis seu De florenti que ad nostra tempora SS. Benedicti*, del P. Domingo Gravina. 1638.

Fig. 1253. Portada frontispicio de la obra *Legatio Ecclesiae Triumphantis ad Militantem pro liberandis animabus purgatorii*. A. Diepenbeke y A. Vert. 1638.

12.1. VISIÓN DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN

“Saliendo se San José de Segovia para venir a Ávila, quiso visitar primero el Monasterio de los Padres de Santo Domingo, que se llama Santa Cruz, porque hay en él una capilla donde el glorioso Padre hizo penitencia y derramó mucha sangre. (...) Quedándose ella en oración, vio, como primero, a Santo Domingo a su lado izquierdo, y preguntóle que por qué se ponía allí. Respondió el santo: *ese otro lugar es para mi Señor*. Y luego vio a la mano derecha a Cristo Nuestro Señor, y después de haber estado un poco con ella, apartóse el Señor diciéndola: *huélgate con mi amigo*. Estuvose allí la Madre como dos horas, y el Santo siempre con ella, diciéndola lo mucho que se había holgado con su venida, y contándola los trabajos que había padecido en aquella capilla, y las mercedes que Nuestro Señor en ella le había hecho, y asíola de la mano prometiéndola de ayudarla mucho en las cosas de su orden, y diciéndola otras palabras de mucho consuelo y regalo”¹⁶²⁹



Fig. 1254. *Visión de Santo Domingo. Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù*. Guillaume Vallet (atrib.). 1670.

Fig. 1255. *Visión de Santo Domingo*. Finales del siglo XVII.

Fig. 1256. *Visión de Santo Domingo*. 1681.

Aunque no fue un tema frecuente en la iconografía teresiana, la visión de Santo Domingo aparece destacada en las hagiografías teresianas e incluso en el rótulo de preguntas de los procesos de beatificación y canonización de Teresa de Jesús, en concreto en el artículo nº 40 de los procesos de 1609-1610¹⁶³⁰. El texto de Ribera señala el apoyo a la reforma emprendida por Teresa de Jesús, que es la nota dominante en las

¹⁶²⁹ RIBERA, F. de, *ob. cit.*, pp. 426-427.

¹⁶³⁰ Artículo 40 de los Procesos Remisoriales *In Specie* (1609-1610). SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos...* T. III, p. XXXI.

representaciones de la carmelita con santos fundadores o reformadores. Se trataba, por tanto, de un modo de dar validez a la reforma teresiana.

Las imágenes que proponemos acerca de este tema son similares. La primera en el tiempo sería la imagen que pertenece a la *Vita effigiata* de 1670 (fig. 1254). En ella se basarían otras imágenes, muy inferiores en calidad técnica y en las que no siempre se comprende el tema: en una de ellas incluso se confunde el nombre del santo, mencionándolo como *Thomae Gusmanis* (fig. 1256). Santo Domingo es representado con el hábito propio de su orden, una estrella en el pecho, un lirio en la mano, y en dos de estas estampas además le acompaña el perro que porta una antorcha. Tiende la mano a Santa Teresa.

12.2. CON SANTOS FRANCISCANOS

12.2.1. VISIÓN DE SAN FRANCISCO Y SANTA CLARA

“El día de Santa Clara, yendo a comulgar, se me apareció con mucha hermosura; díjome que me esforzase y fuese adelante en lo comenzado que ella me ayudaría. Yo la tomé gran devoción, y ha salido tan verdad, que un monasterio de monjas de su Orden que está cerca de éste, nos ayuda a sustentar; y lo que ha sido más, que poco a poco trajo este deseo mío a tanta perfección, que en la pobreza que la bienaventurada Santa tenía en su casa, se tiene en ésta,”¹⁶³¹.

Se trata, de nuevo, de una visión teresiana relacionada con la reforma de los carmelitas y una sanción a la misma por parte de Santa Clara y, por si no fuera suficiente, del mismo San Francisco, según se recoge en las imágenes. También se destacó en los procesos de beatificación y canonización¹⁶³².

En el grabado de Brunand, San Francisco de Asís y Santa Clara aparecen en unas nubes y se identifican fácilmente: Francisco muestra los estigmas y Clara porta una custodia (fig. 1257). Se adivina a lo lejos un convento, que alude a las fundaciones de la reforma teresiana y al espíritu de pobreza que estaría presente en ellas. Este grabado fue reinterpretado en el siglo XIX en una litografía francesa impresa por Lebel (fig. 1258).

¹⁶³¹ *Vida* 33, 13. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 182.

¹⁶³² SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación...*, t. II. p. 47.



Fig. 1257. *Visión de Santa Clara y San Francisco. La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Iésus.* Claudine Brunand. 1670.

Fig. 1258. *Sainte Thérèse.* Lebel (impresor). Siglo XIX.

12.2.2. SAN FRANCISCO Y SANTA TERESA JUNTO AL NIÑO JESÚS

De este tema, tan sólo conocemos dos representaciones, ambas muy populares, en las que aparecen San Francisco de Asís, a quien se reconoce por los estigmas y el hábito, y Santa Teresa adorando al Niño en el pesebre (figs. 1259 y 1260). En una de ellas, la inscripción *Speculum paupertatis* indica el significado de la obra: Francisco y Teresa, que buscaban la pobreza en sus respectivas órdenes, encontraban su modelo en la pobreza del lugar donde nació Jesús.



Fig. 1259. *Speculum paupertatis.* Michiel Bunel. Segunda mitad del siglo XVII. Colección particular.

Fig. 1260. *S. Theresia et Franciscus.* Segunda mitad del siglo XVII. Colección particular.

12.2.3. CON SAN PEDRO DE ALCÁNTARA

Son numerosos los temas que vinculan a Teresa de Jesús con San Pedro de Alcántara. Andrés Ordax trató esta iconografía compartida en un interesante artículo y en su monografía sobre la iconografía del santo franciscano¹⁶³³.

Fray Pedro de Alcántara, reformador de la Orden Seráfica, visitó Ávila en 1560, cuando Teresa de Jesús estaba intentando llevar a cabo la vuelta a la antigua observancia de la Orden de los Carmelitas. Doña Guiomar de Ulloa pidió permiso para alojar en su casa a Teresa durante unos días con el objetivo de que ésta pudiese hablar con fray Pedro¹⁶³⁴. En estos encuentros trataron de las preocupaciones de Teresa acerca de las visiones y las mercedes de Dios -tema del que hemos encontrado una curiosa representación (fig. 1261)- así como asuntos de la vida conventual. Durante aquellos días tuvieron “los dos Santos celestiales conferencias”¹⁶³⁵ y acordaron “que le escribiese lo que me sucediese más de ahí adelante y de encomendarnos mucho a Dios”¹⁶³⁶.



Fig. 1261. *Coloquio espiritual con San Pedro de Alcántara*. Siglo XVII. Colección particular.

Fig. 1262. *San Pedro de Alcántara confesando a Santa Teresa*. Luca Giordano (atrib.). Último tercio del siglo XVII. Iglesia de Santa Teresa a Chiaia, Nápoles (Italia).

Las fuentes literarias principales son los propios escritos de Santa Teresa, que dedica al santo gran parte del capítulo 30 de *Vida*, y sobre todo las hagiografías del santo alcantarino, entre las que Andrés Ordax destaca la obra de fray Juan de San Bernardo,

¹⁶³³ ANDRÉS ORDAX, S., “Iconografía teresiano-alcantarina”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 48, (1982), pp. 301-322. ANDRÉS ORDAX, S., *Arte e iconografía de San Pedro de Alcántara*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2002.

¹⁶³⁴ *Vida* 30, 3-4. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 159.

¹⁶³⁵ JUAN DE SAN BERNARDO, *Chronica de la vida admirable y milagrosas haçañas de el Admirable Portento de la Penitencia S. Pedro de Alcántara*, Nápoles, 1667, p. 497. Citado por ANDRÉS ORDAX, S., “Iconografía teresiano-alcantarina...”, p. 311.

¹⁶³⁶ *Vida* 30, 7. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 160.

Chronica de la vida admirable y milagrosas haçañas de el Admirable Portento de la Penitencia S. Pedro de Alcántara.



Fig. 1263. *San Pedro de Alcántara confesando a Santa Teresa*. Finales del siglo XVI. Museo de Bellas Artes. Granada (España).

Fig. 1264. *San Pedro de Alcántara confesando a Santa Teresa*. Pedro de Mateis. Finales del siglo XVII. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid (España).



Figs. 1265 y 1266. *San Pedro de Alcántara confesando a Santa Teresa*. Santuario del Ecce Homo. Bembibre, León (España).

Fig. 1267. *San Pedro de Alcántara confesando a Santa Teresa*. José García Hidalgo. Último tercio del siglo XVII. Museo del Prado. Madrid (España).

Entre los temas tratados destacan los dedicados a los sacramentos de la Penitencia y la Eucaristía. La representación de *San Pedro de Alcántara confesando a Santa Teresa* no tiene una fuente precisa ni representa un hecho en concreto: “visitó la V. S. Teresa, la qual confería las cosas de su espíritu cada día, confesándose con él el tiempo que allí

estuvo”¹⁶³⁷. Hay varios ejemplos interesantes, como la pintura que Ana de Jesús mandó hacer sobre este tema¹⁶³⁸ y cuyo valor es fundamentalmente su antigüedad (fig. 1263), las esculturas del altar de la Dolorosa en el Santuario del Ecce Homo en Bembibre (fig. 1265 y 1266) o un dibujo preparatorio de Matteis que muestra al santo en un sillón frailer (fig. 1264).

La *Comunión de Santa Teresa* de manos de San Pedro de Alcántara representa un hecho extraordinario y es a la vez una exaltación al sacramento de la Eucaristía:

“llegó la hora de comulgar, y al recibir a el Señor la Santa Madre le abrió los ojos del alma para que viesse los asistentes de aquel S. Sacrificio, Nuestro Glorioso Padre S. Francisco vestido de Diácono, y Subdiácono, el Santísimo Antonio de Padua, insignes zeladores de la pobreza Evangélica, con albas más cándidas que la nieve, y dalmáticas de rica tela de gloria, con preciosa pedrería (...) Hincados de rodillas siruieron (con seraphica reuerencia de acólitos postrados en tierra) al dar la comunión a la Santa Madre”¹⁶³⁹



Fig. 1268. *Comunión de Santa Teresa*. Anónimo seguidor de Daniele CRESPI. Medios del siglo XVII. Museo del Prado. Madrid (España).

Fig. 1269. *Comunión de Santa Teresa*. Juan Martín Cabezalero. Ca. 1670. Museo Lázaro Galdiano. Madrid (España).

¹⁶³⁷ JUAN DE SAN BERNARDO, *ob. cit.*, p. 496. Citado por ANDRÉS ORDAX, S., “Iconografía teresiano-alcantarina...”, p. 310.

¹⁶³⁸ GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, p. 29.

¹⁶³⁹ JUAN DE SAN BERNARDO, *ob. cit.*, p. 602. Citado por ANDRÉS ORDAX, S., “Iconografía teresiano-alcantarina...”, p. 306.

Esta narración fue plasmada de una manera muy precisa pocos años después de la obra de fray Juan de San Bernardo, que coinciden con un momento de especial devoción y difusión de la imagen de Pedro de Alcántara debido a su canonización en 1669¹⁶⁴⁰. Entre las imágenes destacamos la *Comunión de Santa Teresa* de Juan Martín Cabezalero (fig. 1268), que representó punto por punto todos los detalles indicados por el hagiógrafo del santo, incluidas las indumentarias, y destaca el momento exacto en que Teresa recibe la Eucaristía. Es también muy interesante la obra atribuida inicialmente a los Carracci y más tarde a un seguidor de Crespi¹⁶⁴¹ (fig. 1269).



Fig. 1270. *Comunión de Santa Teresa*. Museo de Bellas Artes. Tours (Francia).



Fig. 1271. *Comunión de Santa Teresa*. Jacob de Man. Biblioteca Nacional. Madrid (España).



Fig. 1272. *Comunión de Santa Teresa*. Ca. 1740. Iglesia del Convento de San Pedro. Lisboa (Portugal).

Otro tema de la iconografía que comparten los dos santos es el *Convite de Santa Teresa a San Pedro de Alcántara*. Fray Juan de San Bernardo narra que el fraile franciscano fue

¹⁶⁴⁰ ANDRÉS ORDAX, S., *Arte e iconografía...*, p. 235.

¹⁶⁴¹ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, p. 369.

invitado a comer en el Convento de la Encarnación de Ávila. Mientras estaba en la mesa con Teresa de Jesús y María Díaz, experimentó un arrobamiento y las carmelitas vieron como Cristo

“en forma de un mancebo de soberana hermosura, y deteniéndose al lado de el Glorioso Padre partió de el manjar, que estaba en la mesa y puso una parte de él delante diziéndole que comiese (...) tomó el Señor un vaso de agua, que estaba en la mesa y lo aplicó a la boca de San Pedro diziéndole que bebiese”¹⁶⁴².

Andrés Ordax cita lienzos sobre este tema en el refectorio del Convento de Santi Quaranta en Roma y en el convento de Arenas de San Pedro (España), y un grabado de Schmitner¹⁶⁴³. También hay una pintura sobre este tema en la Capilla de la Inmaculada en la antigua iglesia de San Pedro de Alcántara, hoy San Diego, en Guanajuato (México) (fig. 1274).



Fig. 1273. *Cristo alimenta a San Pedro de Alcántara en presencia de Santa Teresa*. Andrea Scacciati. 1758.



Fig. 1274. *Cena de Cristo con San Pedro de Alcántara y Santa Teresa de Jesús*. Capilla de la Inmaculada. Iglesia de San Diego. Guanajuato (México).

¹⁶⁴² JUAN DE SAN BERNARDO, *ob. cit.*, p. 496. Citado por ANDRÉS ORDAX, S., “Iconografía teresiano-alcantarina...”, p. 314.

¹⁶⁴³ ANDRÉS ORDAX, S., “Iconografía teresiano-alcantarina...”, p. 315.

Existe un curioso grabado realizado con motivo de la beatificación de Pedro de Alcántara, por decreto de 15 de marzo de 1622. Curiosamente se menciona a Santa Teresa como beata, cuando fue canonizada tan sólo una semana después de la beatificación del franciscano. Representa a Teresa orando ante un crucifijo y experimentando una visión: el alma de San Pedro es llevada al cielo por ángeles (fig. 1275). El santo se representa como un niño, representación convencional del alma, aunque su rostro es de adulto y tiene sus propios rasgos.



Fig. 1275. *B. Theresa de Iesu vidit animam B. Petri de Alcanthara ord. S. Francisci discalceat: ascendentem ad caelum.* Carl Collaert. Ca. 1622. Cabinet des Estampes, Biblioteca Nacional. París (Francia).

Es mucho más frecuente la representación de alguna de las apariciones de San Pedro de Alcántara a Santa Teresa (figs. 1276-1279), narradas por ella misma de esta manera:

“la misma noche me apareció el santo fray Pedro de Alcántara, que era ya muerto, y antes que muriese me escribió como supo la gran contradicción y persecución que teníamos que se holgaba fuese la fundación con contradicción tan grande, que era señal se había el Señor servir muy mucho en este monasterio (...) Ya yo le había visto otras dos veces después que murió, y la gran gloria que tenía, y así no me hizo temor, antes me holgué mucho; porque siempre aparecía como cuerpo glorificado, lleno de mucha gloria, y dábamela muy grandísima verle. Acuérdomme que me dijo la primera vez que le vi, entre otras cosas, diciéndome lo mucho que gozaba, que dichosa penitencia había sido la que había hecho, que tanto premio había alcanzado”¹⁶⁴⁴.

¹⁶⁴⁴ *Vida* 36, 20. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 200.

Este tema iconográfico concreto y sus representaciones fueron mencionados por Interián de Ayala como ejemplo a seguir:

“y así, si alguna vez hubieren de pintarse semejantes apariciones, se pueden pintar con toda seguridad las imágenes de los difuntos, en el traje, vestido, y figura, que tuvieron quando vivos: por exemplo S. Pedro de Alcántara (cuya imagen he visto alguna vez con particular gusto), quando se apareció a su Hija espiritual Santa Teresa, puede, y debe pintarse con los propios lineamentos de este Varón santísimo, bien que rodeado de admirable claridad, y resplandor”¹⁶⁴⁵.



Fig. 1276. *Aparición de San Pedro de Alcántara a Santa Teresa*. Juan Martín Cabezalero. Ca. 1665. Iglesia del Carmen. Jerez de la Frontera (España).

Fig. 1277. *Aparición de San Pedro de Alcántara*. Juan Martín Cabezalero (atrib.). Ca. 1665.

Fig. 1278. *Visión de San Pedro de Alcántara*. Siglo XVIII.



Fig. 1279. *Aparición de San Pedro de Alcántara a Santa Teresa*. Ca. 1740. Iglesia del Convento de San Pedro. Lisboa (Portugal).

¹⁶⁴⁵ INTERIÁN DE AYALA, J., *op. cit.*, p. 87.

12.3. CON SAN JUAN DE LA CRUZ

Son varios los temas que comparten Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. La mayor parte de ellos, como resulta lógico, hacen referencia a episodios de sus vidas. Hicimos referencia a uno de ellos que presentaba la reforma masculina de la Orden del Carmelo a través del encuentro de ambos para tratar la fundación de Duruelo. A parte de este tema, reflejado en varias series dedicadas a Teresa de Jesús, los temas que comparten aparecen principalmente en las “vidas gráficas” del santo. Entre ellas destacan *Vida del Bienaventurado Padre fray Juan de la Cruz*, obra de Gaspar Bouttats de 1678; *La vida de el Beato Padre Juan de la Cruz* de Matías de Arteaga, impresa en Sevilla en 1703, y *Vita mystici doctoris S. Ioannis a Cruce*, de 1747, con grabados de Francesco Zucchi¹⁶⁴⁶.

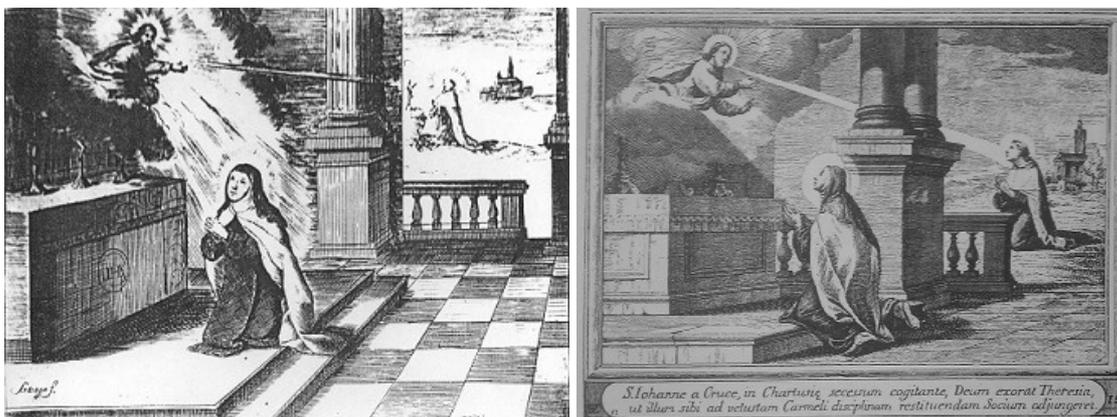


Fig. 1280. *Teresa reza para que fray Juan le ayude en la reforma de la Orden. Vida del bienaventurado padre fray Juan de la Cruz. La vida de el Beato Padre San Juan de la Cruz. Matías de Arteaga. 1703. Biblioteca Nacional. Madrid (España).*

Fig. 1281. *Teresa reza para que fray Juan le ayude en la reforma de la Orden. Vida del bienaventurado padre fray Juan de la Cruz. La vida de el Beato Padre San Juan de la Cruz. Vita mystici doctoris S. Ioannis a Cruce. Francesco Zucchi. 1747.*

El primer tema relevante es la oración de Teresa para que fray Juan le ayudase en la reforma de la Orden y aceptase entrar en ella. En *Fundaciones*, Teresa lo refiere de esta manera:

“poco después acertó a venir allí un padre de poca edad, que estaba estudiando en Salamanca, y él fue con otro por compañero, el cual me dijo grandes cosas de la vida que este padre hacía. Llámase fray Juan de la Cruz. Yo alabé a nuestro Señor, y hablándole, contentóme mucho, y supe de él cómo se quería también ir a los cartujos. Yo le dije lo que pretendía y le rogué mucho esperase hasta que el Señor nos diese

¹⁶⁴⁶ MORENO CUADRO, F., *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano del Teresianum de Roma*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, p. 22.

monasterio, y el gran bien que sería, si había de mejorarse, ser en su misma Orden, y cuánto más serviría al Señor. Él me dio la palabra de hacerlo, con que no se tardase mucho. Cuando yo vi ya que tenía dos frailes para comenzar, parecióme estaba hecho el negocio”¹⁶⁴⁷

Matías de Arteaga, más tarde seguido por Francesco Zucchi, representó a Teresa de Jesús rezando ante un altar. En él se encuentra la figura de Cristo que inspira a San Juan de la Cruz, que se encuentra en otro lugar, para que ayude a Santa Teresa (figs. 1280 y 1281).



Fig. 1282. *Coloquio místico. Vida del bienaventurado padre fray Juan de la Cruz. La vida de el Beato Padre San Juan de la Cruz.* Matías de Arteaga. 1703.

Fig. 1283. *Coloquio místico. La vida de el Beato Padre San Juan de la Cruz. Vita mystici doctoris S. Ioannis a Cruce.* Francesco Zucchi. 1747.

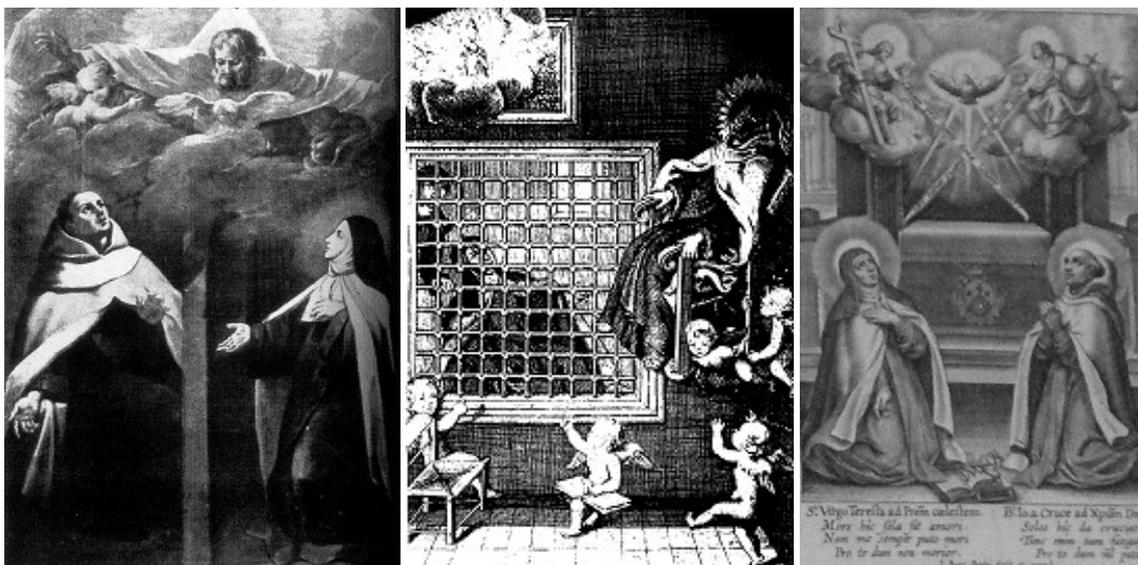


Fig. 1284. *Coloquio sobre la Santísima Trinidad.* Luca Giordano. Finales del siglo XVII. Colección Adanero. Madrid (España).

Fig. 1285. *Coloquio místico.* F. Ihp. 1731. Biblioteca Nacional. Madrid (España).

Fig. 1286. *Visión de la Santísima Trinidad.* Primera mitad del XVIII.

¹⁶⁴⁷ *Fundaciones* 3, 17. TERESA DE JESÚS, *ob. cit.*, p. 685.

El tema más representado es probablemente el que se conoce como *Coloquio sobre la Trinidad*: durante una conversación de los dos santos en el locutorio del Monasterio de la Encarnación de Ávila un día de la Trinidad, los dos hablaban acerca de este misterio, San Juan se elevó en el aire (figs. 1285 y 1288). Fue contemplado por Beatriz de Jesús, sobrina de la santa¹⁶⁴⁸. En todas las representaciones figura la Trinidad, que les hace entender su misterio, y en bastantes ejemplos ambos santos levitan en el aire (figs. 1282-1284, 1286 y 1287).



Fig. 1287. *Coloquio sobre la Santísima Trinidad*. I. Messenger. Siglo XVII. Cabinet des Estampes. París (Francia).

Fig. 1288. *Coloquio sobre la Santísima Trinidad*. Museo del Carmen. Ciudad de México (México).

Otras representaciones conjuntas de Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, no muestran episodios de sus vidas sino sus facetas más conocidas: místicos y escritores. Un ejemplo del primero de estos casos es un grabado, dado a conocer por Moreno Cuadro, que muestra a Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz mientras son transverberados por las espadas que portan dos ángeles en lo alto del Monte Carmelo (fig. 1289). A los pies del monte, se muestra a Elías con la espada de fuego, en la puerta de la gruta junto al torrente de Kerit y junto a la viuda de Sarepta¹⁶⁴⁹. Como escritores, figuraban en ocasiones en las portadas de obras carmelitanas (figs. 1291 y 1292) o en otras

¹⁶⁴⁸ GUTIÉRREZ RUEDA, L., *ob. cit.*, p. 34.

¹⁶⁴⁹ 1º Reyes 17-18. *Biblia...*, p. 389-390. MORENO CUADRO, F., *San Juan de la Cruz...*, p. 44.

composiciones, como el interesante grabado de Fosman, en el que aparecen protegidos por el manto de Elías (fig. 1290).



Fig. 1289. *San Juan y Santa Teresa en el Monte Carmelo*. Gregorio Fosman. 1679.



Fig. 1290. *Santa Teresa y San Juan de la Cruz bajo la protección de Elías y Eliseo*. Gregorio Fosman. Finales del siglo XVII. Colección particular.



Fig. 1291. Portada frontispicio de *Collegii Salmanticensis Fratrum Discalceatorum...*, Pedro Perret. Ca. 1620. Colección particular.



Fig. 1292. Portada frontispicio de *Mine D'Or*, de Marc de S. François. Colección particular.

En un cuidado grabado realizado a partir de una pintura de Jean Baptiste Corneille se representa a los dos santos con Cristo. Cristo se vincula a ellos santos por medio de dos de los atributos de su Pasión: comparte con fray Juan el peso de la Cruz y se dispone a dar a Teresa el clavo de los *Desposorios místicos* (fig. 1293).



Fig. 1293. *Teresa de Jesús y Juan de la Cruz con Cristo resucitado*. Primer cuarto del siglo XVIII. Biblioteca Nacional. Madrid (España).



Fig. 1294. *Santa Teresa y San Juan de la Cruz con la Sagrada Familia*. Finales del siglo XVII. Colección particular.

Fig. 1295. *Santa Teresa y San Juan de la Cruz con la Sagrada Familia*. Felice Zennaro. 1890. Convento de Carmelitas Descalzas. Venecia (Italia).

Fig. 1296. *Santa Teresa de Jesús entre los Venerables Juan de la Cruz y Ana de Jesús*. P. J. Arenezen. Siglo XIX.

También hemos encontrado imágenes devocionales que presentan a Teresa de Jesús y Juan de la Cruz junto a la Sagrada Familia (figs 1294 y 1295.) o junto a la Virgen y el Niño, en una obra que reproduce un grabado realizado hacia 1630 en el que junto a los santos se encuentra Ana de Jesús (fig. 1296).

12.4. SANTA TERESA CON LOS SANTOS CANONIZADOS EL 12 DE MARZO DE 1622

Hay un grupo de obras que presentan a Santa Teresa junto a Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Felipe Neri e Isidro Labrador. Naturalmente están ligadas a la canonización y habrían sido realizadas en torno al año 1622. El grabado de Mattheo Greuter (fig. 1297) es el ejemplo más destacable, sin duda, aunque también hay otras obras que se pueden incluir en esta clasificación.

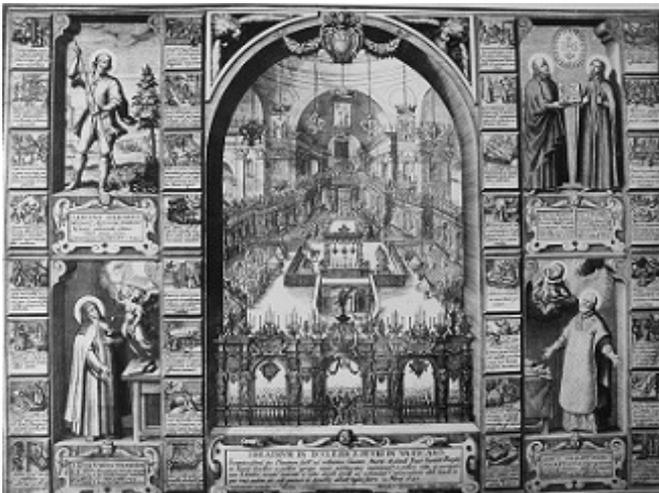


Fig. 1297. *La Basílica de San Pedro del Vaticano en la canonización de Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Isidro Labrador y Felipe Neri.* Mattheo Greuter. 1622.

Del mismo año es una medalla conmemorativa (figs. 1299 y 1300) firmada por Giacomo Antonio Moro, de la que se acuñaron 226 piezas en oro y 449 piezas en plata¹⁶⁵⁰. En el anverso figura la efigie de Gregorio XV y en el reverso, rodeada por la inscripción, *Quinque Beatis coelestis honores decernit 1622* la imagen del Pontífice rodeado por varios obispos y otros personajes, que corresponden a los nuevos santos. Un ejemplo más simple sería el lienzo realizado atribuido a Luis Tristán que se encuentra en la Colección Denys E. Bower, en Londres. Muestra a los cinco nuevos santos arrodillados, mirando hacia el cielo, donde se encuentra la paloma del Espíritu Santo entre resplandores (fig. 1298). Hay una obra similar en el Oratorio de San Alberto de Sevilla (fig. 1302), aunque en este caso se ha representado a la Santísima Trinidad. En la Academia de Varsovia, un lienzo presenta a los cinco santos en pie, mirando al cielo, donde se encuentran ángeles músicos. Los santos están caracterizados como sacerdotes, monja y agricultor, en el caso de San Isidro, que porta la aguijada. El pintor

¹⁶⁵⁰ ÁLVAREZ, T., “Medalla conmemorativa de la Canonización de Santa Teresa y 4 santos más”, *Monte Carmelo*, nº 114, pp. 81-85

no era destacable pero intentó plasmar con realismo los rasgos de los nuevos santos, lo que se hace especialmente patente en los rostros de Santa Teresa y San Ignacio.



Fig. 1298. *San Felipe Neri, Santa Teresa de Jesús, San Isidro Labrador, San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier*. Luis Tristán (atrib.). 1622-1624. Colección Denys E. Bower. Londres (Reino Unido).
Figs. 1299 y 1300. Medalla conmemorativa del pontificado de Gregorio XV. Giacomo Antonio Moro. 1622.



Fig. 1301. *San Ignacio, San Isidro Labrador, San Felipe Neri y Santa Teresa*. Convento de los Maricoles. Brujas (Bélgica).
Fig. 1302. *San Ignacio, San Isidro Labrador, San Felipe Neri y Santa Teresa*. Ca. 1622. Oratorio de San Alberto. Sevilla (España).
Fig. 1303. *Los cinco santos canonizados el 12 de marzo de 1622*. Ca. 1622. Academia. Varsovia (Polonia).

12.5. SANTA TERESA CON OTROS SANTOS

Este último grupo de imágenes recoge aquellas representaciones en que se asocia iconográficamente a Santa Teresa con otros santos por diferentes motivos. Uno de ellos es el plantear una analogía en base a una determinada faceta común, como es el caso de presentar Santa Teresa con otros escritores como San Cirilo o San Juan Evangelista

(figs. 1304 y 1305), o con santos fundadores, como San Benito (fig. 1307). En el caso de las representaciones con San Agustín, suele representar el arrepentimiento, como hemos señalado, pero también aparecen juntos ofreciendo sus corazones a la Sagrada Familia y a la Trinidad (fig. 1306). En otras ocasiones, la asociación iconográfica dependería de las devociones del comitente, como podría ser el caso de las representaciones junto a San Juan Bautista (fig. 1310) y otros santos (fig. 1312). Son bastante frecuentes las representaciones con destacada santas, por ejemplo con Santa Catalina de Alejandría, Santa Úrsula y Santa Catalina de Siena (figs. 1308, 1309 y 1311). En el siglo XX, tras la canonización en 1925 de Teresa del Niño Jesús o Teresa de Lisieux, nació una iconografía conjunta de las dos santas carmelitas (fig. 1313).



Fig. 1304. Portada frontispicio de la obra *Commentariorum in Textum Evangelicum, Tomus primus, de Ioannis da Sylveira*, impresa en Lyon, Francia. 1667. Colección particular.



Fig. 1305. *San Juan Evangelista y Santa Teresa*. Grabador flamenco de la segunda mitad del siglo XVII. Colección particular.



Fig. 1306. *San Agustín y Santa Teresa ante la Virgen y San José*. Antonio de Pereda. 1640. Convento de las Carmelitas Descalzas. Toledo (España).

Fig. 1307. *San Benito y Santa Teresa*. Estampa de *Breviarium Romano Monastico Pauli V et Urbani VIII... jussu edium pro omnibus sub regula Sancti Patris Benedicti militantibus*. 1780. Biblioteca Nacional. Madrid (España).





Fig. 1308. *Santa Catalina de Alejandría y Santa Teresa de Ávila*. Girolamo Cialdieri. Iglesia de Santa Caterina. Urbino (Italia).

Fig. 1309. *Santa Catalina de Siena y Sana Teresa*. Giovan Domenico Ferretti. 1723. Pinacoteca Comunale. Castiglion Fiorentino, Toscana (Italia).

Fig. 1310. *L'estasi di Santa Teresa*. Giovanni Bettino Cignaroli. Medios del siglo XVIII. Chiesa di Santa Maria Maggiore. Trento (Italia).



Fig. 1311. *Santa Úrsula y las once mil vírgenes con Santa Rosalía y Santa Teresa*. Antonio Bisquert. 1628. Capilla de los Desamparados. Catedral. Teruel (España).

Fig. 1312. *Sant'Ignazio di Loyola, santa Teresa, sant'Orsola e san Pietro in adorazione della Sacra Famiglia*. Giovanni Battista Pittoni. Ca. 1755. Colección privada (Suiza).

Fig. 1313. *Las dos Santas Teresas*. René Collamarini. Clinique Sainte Thérèse. Villeneuve-sur-Lot (Francia).

CONCLUSIONI

Nella introduzione della Tesi indicavamo che l'iconografia di Santa Teresa de Jesús era percepita in modo semplificato e parziale: si consideravano soltanto due tipologie di opere, quelle degli artisti più notevoli come Gianlorenzo Bernini, e quelle di scarso interesse artistico che si trovano in molte chiese e conventi europei. Manifestavamo anche che un approccio metodologico più completo allo studio dell'iconografia teresiana avrebbe determinato interessanti e inediti risultati. In effetti, la nostra ricerca ha dimostrato l'esistenza di un grande numero di opere di indiscussa qualità artistica, una grande varietà formale e simbolica delle immagini e la necessità di un approccio interdisciplinare.

Come abbiamo sottolineato, il nostro obiettivo non era semplicemente elencare una serie di immagini ma cercare di capire il loro significato tenendo in considerazione il contesto in cui si realizzavano. Capire il significato significa per noi specificare l'origine delle immagini, determinare le fonti letterarie, il significato più profondo, gli scopi assegnati inizialmente, l'evoluzione dei temi e tipi iconografici e il contributo all'iconografia teresiana. Per raggiungere il nostro obiettivo abbiamo scelto circa 1200 immagini, le abbiamo analizzate con cura, le abbiamo confrontate con altre opere e abbiamo indicato il legame con il periodo nel quale sono state eseguite.

Nella Prima Parte della Tesi abbiamo messo in luce le opere che definirono lo sviluppo dell'iconografia di Santa Teresa; nella Seconda Parte abbiamo classificato le immagini secondo i tipi e i temi iconografici. Sebbene abbiamo cercato di mettere in relazione entrambe le parti, riteniamo che le conclusioni devono rinforzare questo legame. A questo dedichiamo le pagine successive.

Il 2 giugno 1576 è una data fondamentale per l'iconografia di una delle figure più rilevanti della storia del cattolicesimo: Teresa de Jesús la riformatrice dell'Ordine Carmelitano, fondatrice, mistica e scrittrice nata ad Avila (Spagna) nel 1515. Il 2 giugno 1576, nel Convento di San José di Siviglia, fra Juan de la Miseria la ritrasse in un quadro che sarebbe diventato il punto di partenza di una delle iconografie più ricche e interessanti dell'arte sacra del barocco. Questo ritratto fu eseguito su commissione di P. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios e chiaramente aveva le connotazioni del ritratto come genere artistico: il ricordo di una persona illustre. Juan de la Miseria non aveva ricevuto alcuna formazione artistica e aveva un talento limitato, tuttavia questo ritratto

fu considerato come *vera effigies* e per questo motivo divenne un modello iconografico essenziale.

Con la morte di Teresa de Avila, che avvenne il 4 Ottobre 1582, l'ordine carmelitano avviò un'intensa attività di diffusione del ritratto realizzato da fra Juan de la Miseria attraverso copie ed incisioni. Per favorirne la diffusione vennero utilizzati non solo tutti i sistemi di trasporto e consegna disponibili alla fine del cinquecento e agli inizi del seicento, come carrettieri e commercianti, ma anche i conoscenti dei religiosi carmelitani divennero un importante canale di diffusione della prima immagine pittorica teresiana. Ogni luogo raggiunto da queste opere divenne un centro potenziale di diffusione e, nel giro di in pochi anni, l'immagine di Teresa de Jesús era già conosciuta in molte città spagnole ed europee. In conseguenza, la fama di santità di Teresa de Avila aumentò grazie anche alla conoscenza dei suoi scritti. Abbiamo stabilito due periodi nello sviluppo iniziale dell'iconografia teresiana: dal 1582 al 1596 e dal 1596 al 1614.

Il primo periodo si caratterizza per la produzione di copie del ritratto eseguito da fra Juan de la Miseria: la mancanza di altre immagini della riformatrice carmelitana e la rilevanza dei canoni dettati dalla Controriforma -l'aderenza alla realtà in primis- determinarono l'utilizzo quasi esclusivo di questo quadro come fonte iconografica. Naturalmente il ritratto savigliano veniva semplicemente copiato e riproposto con i suoi punti di forza ma anche con le sue limitazioni nonché con gli attributi e le iscrizioni che vennero aggiunte nei primi anni successivi alla realizzazione del quadro, tra cui ricordiamo la colomba dello Spirito Santo e gli splendori di santità. Le migliori copie del ritratto sono, a nostro avviso, quelle che si trovano nei conventi dei Carmelitani Scalzi di Cordoba e di Valladolid. Rispetto alle incisioni, uno degli esempli più interessanti è senza dubbio l'immagine presente nell'agiografia di Santa Teresa scritta da P. Francisco de Ribera.

Questa prima fase si caratterizzò anche per la diffusione all'interno di un ambito specifico: il ritratto di Teresa rimase quasi esclusivamente confinato nei conventi dei Carmelitani Scalzi. I monaci e le monache dell'Ordine furono addirittura i principali agenti della diffusione, portando con sé dipinti o incisioni negli spostamenti temporanei o permanenti ad altri conventi. Oltre al punto iniziale di diffusione dell'immagine di Santa Teresa, il Convento di San José de Siviglia, sorsero altri centri di propagazione: Madrid, come allora capitale del regno, e Salamanca, per l'importanza che rivestiva nella pubblicazione e distribuzione di opere illustrate che contenevano suoi ritratti.

Nell'ottobre 1591 ebbe inizio a Salamanca il primo dei processi informativi sulla santità di Teresa de Jesús e nel 1592 la Santa Sede approvò le Costituzioni dei rami maschile e femminile dell'Ordine riformato. Le comunicazioni con il Vaticano erano sempre più fluide e sappiamo che proprio in questi anni alcuni cardinali ricevevano ritratti di Teresa de Jesús inviati da Madrid. Questo è un indizio di un cambiamento di tendenza: l'immagine aveva iniziato ad oltrepassare i confini della Spagna.

La seconda fase, che corrisponde agli anni 1596 - 1614 si caratterizzò per il progressivo aumento delle rappresentazioni, per l'introduzione di novità iconografiche e per la forte espansione a livello europeo. I contributi più importanti dal punto di vista tecnico e iconografico furono proposti a Roma e nelle Fiandre, anche se frequentemente si trattava di opere commissionate dalla Spagna. Nel 1597 P. Jerónimo Gracián inviò in Spagna delle piccole incisioni di Teresa de Ávila stampate a Roma, città nella quale due anni più tardi, avrebbe curato la prima traduzione italiana di *Vita*, l'autobiografia della carmelitana. L'incisione contenuta in questa edizione presentava per la prima volta gli attributi e le iscrizioni che alludevano all'ispirazione dello Spirito Santo nella vita e negli scritti di Teresa de Ávila, dando origine al tipo *Scrittrice*. Un elemento di grande rilevanza fu la prima immagine sul tema della *Trasverberazione*, che illustrava l'agiografia teresiana scritta da fra Juan de Jesús María e pubblicata a Roma nel 1609.

In quanto alla diffusione dell'immagine di Teresa de Jesús in Francia, si evidenzia il chiaro legame con l'espansione dell'Ordine: Juan de Quintanadueñas Brétigny fu il sostenitore della fondazione del primo convento delle Carmelitane Scalze a Parigi, fondato nel 1602 da Ana de Jesús. Inoltre, nel 1602 Quintanadueñas tradusse l'agiografia scritta da P. Ribera con l'aiuto dei Padri della Certosa di Bourgfontaine. Nel volume c'era un ritratto di Teresa de Avila eseguito da Karel von Mallery, tratto direttamente da una copia di Salamanca. Negli anni successivi furono fondati i conventi di Dijon, Amiens e Pontoise e molto probabilmente le immagini di Teresa de Jesús giunsero fin lì.

La diffusione della immagine di Teresa de Jesús nei Paesi Bassi è legata a due elementi: la espansione dell'ordine -Ana de Jesús fondò il Carmelo di Bruxelles nel 1607 e successivamente quelli di Lovaina, Mons e Anversa- e la presenza di P. Jerónimo Gracián. P. Gracian, infatti, svolse un'essenziale attività, attraverso la stampa di libri con e senza immagini di M. Teresa, e di incisioni, tra cui il ritratto di Teresa effettuato da Jehan Wierix.

Parallelamente in Spagna si stavano introducendo due nuovi temi iconografici: *Bambin Gesù offre una croce d'oro e diamanti a Teresa*, nel 1608, e *Imposizione della collana e il mantello* nel 1612. Questi temi furono sviluppati a Madrid e successivamente si diffusero in altre città spagnole. Inoltre, in questo periodo, si realizzò il Processo *in specie* per la beatificazione di Teresa de Ávila. La documentazione era composta da un centinaio di domande, anche se i testimoni dovevano rispondere solo a quelle di propria pertinenza. I testimoni erano di diversi gruppi sociali, il che ci permette di osservare come Teresa de Jesús fosse già conosciuta in tutta la società: il suo ritratto infatti si trovava nei palazzi reali, di nobili e vescovi, nelle celle e chiostri di monasteri di altri ordini religiosi, nelle parrocchie e nelle case dei secolari laici. L'immagine di Teresa cominciò ad essere parte della religiosità dei fedeli, che cercavano la protezione della carmelitana in momenti difficili della vita e le chiedevano la sua intercessione.

Nel 1613 fu pubblicata ad Anversa *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, una serie di 25 incisioni eseguite da Adriaen Collaert e Cornelis Galle. Quest'opera aveva una vocazione chiara e agì come catalizzatore per raggiungere un obiettivo preciso: fornire e diffondere un'immagine appropriata per un'aspirante ad essere iscritta nel Canone dei Santi. Ana de Jesús, con l'aiuto di Ana de San Bartolomé, scelse gli eventi straordinari della vita di Teresa, come rivelazioni, visioni e miracoli che sottolineavano le virtù e la santità della carmelitana. In effetti, questa fu l'immagine descritta nel Breve di Beatificazione pubblicato da Papa Paolo V il 24 aprile 1614.

La beatificazione naturalmente inaugurò un nuovo periodo nell'iconografia teresiana. Abbiamo già acclarato che le immagini di Teresa erano già parte delle pratiche devozionali private dei diversi gruppi sociali ma le feste per celebrare la beatificazione che vennero effettuate in molte città spagnole contribuirono in modo decisivo alla diffusione dell'immagine di Santa Teresa non solo dal punto di vista materiale ma anche simbolico. In effetti, le feste erano caratterizzate dall'abbondanza di concetti simbolici: dai più generali -come la musica e la luce che rendevano solenne l'evento- alle manifestazioni più particolari, come le figure retoriche utilizzate nei sermoni predicati *ad hoc* per festeggiare la beatificazione di Teresa de Jesús.

In questo senso, le cronache rendono noto che Teresa fu presentata come la Virtù opposta al Peccato, come la Fede che lotta contro l'Eresia, come il Bene che vince il Male, quindi come l'immagine visibile e concreta della Controriforma. L'artificio, la pirotecnica e tutti gli elementi che producevano la miscela di stupore e meraviglia sottolineavano questi concetti e li fissavano nella memoria dei fedeli. La considerazione

di Teresa come martire sorse proprio nel corso di questi anni: non era soltanto il martirio cercato innocentemente da Teresa quando era bambina e che riprodussero Collaert e Galle, non era soltanto la palma che si riferiva ad esso e si poteva vedere nelle sculture, come quella del Convento San Hermenegildo de Madrid, era anche la ferita che l'angelo aveva inflitto sul petto della carmelitana durante la *Trasverberazione* e che la fece diventare un martire del Divino Amore, come fu rappresentata da Anton Wierix. Il legame iconografico di Teresa de Ávila con il profeta Elia ebbe inizio in questo periodo. Questo legame alludeva al ritorno all'antica osservanza dell'Ordine effettuata da Teresa e si osserva in opere come la facciata della chiesa effimera costruita a Valladolid, in cui la nuova beata era affiancata da Elia ed Eliseo. L'inserimento di Teresa de Ávila nella genealogia dell'Ordine tramite la rappresentazione semplificata della *Vite del Carmelo* fu il passo successivo. Questo elemento fu presente nei geroglifici delle feste del 1614, anche se l'esempio più antico che si conosce è un'incisione che risale al 1620. A Granada (Spagna) Teresa de Jesús fu presentata come un ottimo esempio della combinazione tra azione e contemplazione attraverso la rappresentazione assieme a Marta e Maria, una visione particolare che Juan Bernabé Palomino avrebbe ripreso un secolo e mezzo più tardi.

Il tipo iconografico *Scrittrice* fu scelto per l'incisione ufficiale della beatificazione eseguita da Francesco Villamena, che determinò la sua definizione iconografica definitiva. Il tipo trovò il mezzo ottimale di espressione nella scultura: con un piccolo numero di attributi -penna e libro- le sculture erano in grado di esprimere con successo questa sfaccettatura di Teresa de Jesús e fissarlo nella memoria collettiva. Gregorio Fernández scolpì in occasione della beatificazione la prima delle sue sculture dedicate a Santa Teresa. Fu il primo esempio di uno dei suoi modelli di maggior successo, che esprimeva la sospensione dell'anima e l'ispirazione divina. Nella fontana effimera costruita ad Alba de Tormes le iscrizioni lodano la chiarezza e la purezza degli scritti di Teresa e proclamano l'universalità della sua santità. In questo senso, l'incisore Anton Wierix sottolineò la presenza dei Doni dello Spirito Santo nei libri scritti dalla carmelitana.

Luca Ciamberlano realizzò un'incisione con l'obiettivo di esaltare Teresa come un compendio di virtù, come una santa attraverso la quale Dio si manifestava con miracoli straordinari. Era quindi un'immagine che si identificava perfettamente con l'ideale di una santità chiaramente barocca. In questa ultima incisione l'artista raffigurò Teresa

pregando, motivo rappresentato anche nei geroglifici delle feste della beatificazione e spiegato nei sermoni.

L'iconografia teresiana fu molto omogenea negli anni che seguirono la beatificazione. Le varie arti, tra le quali l'arte effimera, mostrarono identici concetti simbolici. Non si evidenziano un gran numero di tipi e di temi iconografici ma tutti sono perfettamente coerenti con la condizione di Beata e addirittura alcuni anticipavano il futuro riconoscimento della sua santità.

La canonizzazione de Teresa de Jesús ebbe luogo il 12 marzo 1622. Assieme a lei furono iscritti nel Canone dei Santi il fiorentino Filippo Neri e gli spagnoli Ignacio de Loyola, Francisco Javier e Isidro Labrador. Le conseguenze sull'iconografia teresiana di questo riconoscimento ufficiale furono immediate. In primo luogo, come sancì la Bolla di Canonizzazione, il culto a Teresa de Jesús passò dall'ambito del solo Ordine dei Carmelitani al culto universale. Non è difficile trovare un parallelismo con le feste spagnole per celebrare la beatificazione e la canonizzazione della carmelitana: le prime girarono intorno ai conventi carmelitani, nelle seconde parteciparono molti ordini religiosi, rappresentanti delle istituzioni civili e, nel caso di Madrid, anche il Re Felipe IV, i nobili, il Nunzio e gli ambasciatori tedesco, francese e veneziano. Queste feste contribuirono ad aumentare la conoscenza e la devozione verso i cinque santi, cosa che è evidenziata anche dal notevole aumento sia in termini di quantità che di qualità di opere artistiche cui soggetto erano i suddetti santi. Lo stesso Felipe IV, sei anni più tardi, avrebbe proclamato Teresa de Jesús patrona della Spagna. Questa decisione indica in modo eloquente la conoscenza e la devozione nei confronti della figura di Santa Teresa che si viveva in Spagna e dimostra ancora una volta l'enorme potere didattico delle arti figurative nel XVII secolo.

Come già accennato, per la prima volta Santa Teresa fu rappresentata da grandi pittori e scultori. I committenti principali furono i conventi carmelitani ma si evidenziano molte interessanti opere commissionate da nobili o ricchi commercianti. Tra i pittori più importanti che eseguirono opere dedicate a Santa Teresa ricordiamo Peter Paul Rubens, Giuseppe Ribera, Alonso Cano e Il Guercino. Nel campo della scultura, la partecipazione di Gregorio Fernandez nell'ornamento della chiesa del convento di Santa Teresa ad Avila -il cui patrocinio era tenuto dal Conte-Duca di Olivares- offrì la migliore rappresentazione del tema *La seconda conversione di Santa Teresa* e un notevole esempio dell'*Imposizione della collana e il mantello*. L'impronta più nitida che lo scultore lasciò sull'iconografia teresiana fu, tuttavia, attraverso il modello di

Scrittrice. Le richieste di tali sculture si moltiplicarono negli anni successivi alla canonizzazione di Teresa de Ávila e si estese in tutta Spagna, grazie anche ai lavori dei discepoli di Gregorio Fernández. Grandi scultori come Alonso Cano e Pedro de Mena rappresentarono la stessa iconografia nei decenni successivi, confermando la sua validità e quindi il suo successo.

Tornando alla Bolla di Canonizzazione, questa spiega i momenti più importanti della vita di Santa Teresa, come la *Trasverberazione* e *L'imposizione della collana e il mantello*. Anche se questi soggetti eravano stati trattati nell'iconografia teresiana precedente, la Bolla era una sanzione ufficiale che favorì lo sviluppo di entrambi i temi e l'introduzione di interessanti varianti iconografiche. Per esempio Mattheo Greuter riprodusse il solenne avvenimento del 12 marzo 1622 e nella stessa incisione raffigurò i cinque nuovi santi. Nel caso di Santa Teresa, si proponeva una interessante e curiosa combinazione del tipo *Scrittrice* con il tema *Trasverberazione*. La rilevanza di questo modello iconografico è più grande di quanto è stato osservato finora e si può rintracciare nelle opere di Giuseppe Ribera, Bartolomé Esteban Murillo e Giacinto Diano. La stessa incisione di Mattheo Greuter rappresenta otto miracoli compiuti da Teresa de Jesús, descritti nella Bolla di Canonizzazione. Si può apprezzare come in questa stampa la rappresentazione dei miracoli non costituiva una prova della sua santità -a differenza dell'intenzione dell'incisione di Luca Ciamberlano fatta dopo la beatificazione- ma un esempio di alcuni dei miracoli che avevano condotto alla canonizzazione.

Nonostante lo sviluppo dell'iconografia teresiana e le sfumature che constatiamo dopo la canonizzazione, l'influenza delle incisioni di *Vita B. Teresiae a Iesu Virginis* rimase per decenni. Ci sono diversi esempi al rispetto: l'editore Giovanni Giacomo Rossi ne commissionò una copia fedele nel 1622, nel 1636 Nicholas Panny scolpì la stessa iconografia nel calice di Padre Carmelitani di Anversa, e nel 1640 si osserva la loro traccia nei dipinti del chiostro di Santa Maria del Morrocco in Toscana. La preminenza dell'opera di Adriaen Collaert e Cornelis Galle rimase fino al 1655, quando si stampò una nuova serie di incisioni su Santa Teresa: *Vita effigiata di S. Teresa Vergine*.

Negli anni centrali del seicento, l'immagine di Teresa de Jesús ebbe un notevole impulso. L'origine delle novità fu Roma, la città che dalla Beatificazione di Teresa de Jesús rivestì sempre maggior importanza nella definizione e lo sviluppo dell'iconografia della santa carmelitana. L'opera che chiaramente ha segnato il periodo è *L'Estasi di Santa Teresa* di Gianlorenzo Bernini. Il Cavalier Bernini sviluppò un'interpretazione letterale degli scritti di Santa Teresa e fu capace di esprimere la complessità dell'unione

mistica. L'impatto di questa eccezionale e innovatrice opera fu immediata ed è riscontrabile in un gran numero di disegni, stampe e dipinti. È molto probabile che uno dei primi effetti del capolavoro del Bernini fosse la stampa della prima serie di incisioni sulla vita di Santa Teresa eseguita dal 1613: *Vita effigiata di S. Teresa Vergine*. Questa serie fu la prima con tali caratteristiche impressa a Roma, senza considerare l'opera di Giovanni editore Giacomo Rossi, e la prima realizzata dopo la canonizzazione. Delle 36 incisioni che illustravano il testo di Alessio della Passione, 25 presentavano temi assolutamente nuovi. Inoltre, ci sono numerose sfumature che dimostrano una profonda e corretta comprensione degli scritti di Teresa. Si possono inoltre riscontrare elementi che indicano un allontanamento dalle rigide linee guida rispetto alla rappresentazione delle immagini sacre che erano state imposte dopo il Concilio di Trento.

Le ultime decadi del seicento furono uno dei momenti più ricchi dell'iconografia teresiana. Se da un lato si consolidarono molti temi iconografici già proposti, dall'altro è evidente lo sviluppo e l'evoluzione di alcuni elementi attraverso una sempre maggiore attenzione verso l'interpretazione delle fonti letterarie. Infatti, in questo periodo vengono rappresentati per la prima volta più di trenta temi nei quali si può chiaramente constatare una crescente preoccupazione verso l'analisi dei testi di Teresa e la loro decodificazione. I libri illustrati con incisioni sulla vita della carmelitana stampati a Roma e Lione nel 1670 sono il migliore esempio di questa nuova linea. Il libro romano contribuì in modo determinante all'iconografia teresiana nel suo complesso: introdusse infatti nuovi e interessanti temi, tra i quali quelli dell'infanzia che anticipavano la santità di Teresa e temi che mostravano il percorso spirituale che aveva portato alla riforma dell'Ordine Carmelitano e la fondazione di nuovi conventi. Il libro francese è meno originale dal punto di vista iconografico, invece fornì una spiegazione rigorosa ma accessibile dei temi iconografici. Abbiamo definito questo approccio "via narrativo-descrittiva", perché lo scopo di queste opere era quello di fornire una sequenza di episodi, soffermandosi su alcuni di essi -i più interessanti e complessi- che vengono spiegati attraverso due o tre incisioni. Tuttavia non tutti i temi rappresentati ebbero fortuna dal punto di vista iconografico. Nella Seconda Parte della Tesi abbiamo dimostrato che, sebbene tutti i soggetti delle opere romane e lionesi avevano un fondamento logico, la ripercussione di molti temi è stata limitata alle grandi serie di incisioni o alle opere che avevano interesse per un episodio particolare, come avrebbe fatto Juan García de Miranda intorno al 1735 con le pitture sull'infanzia di Santa Teresa.

La via che abbiamo definito come “simbolico-allegorica” fu il gran contributo delle ultime decadi del seicento all’iconografia teresiana. *Representaciones de la verdad vestida* metteva in rilievo l’importanza di *Moradas del Castillo Interior*, l’opera letteraria più importante di Teresa de Jesús e uno dei grandi classici della letteratura mistica. Juan de Roxas fece un’esegesi letteraria e plastica che presentava la carmelitana come maestra e dottoressa mistica. L’incisione principale del libro di Roxas raffigura Teresa accanto a una torre nella quale si possono osservare le sette stanze che l’anima deve attraversare per unirsi a Dio, secondo il testo teresiano. È una rappresentazione molto innovativa e fornisce uno schema essenziale per comprendere i testi di Roxas. Il testo dedicato a ciascuna stanza o *morada* è accompagnato da due emblemi che spiegano concetti mistici e sono correlati al significato delle incisioni che Juan Bernabé Palomino avrebbe eseguito più di mezzo secolo dopo. *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa* è l’altra grande opera allegorica del periodo, anche se le differenze con il lavoro di Juan de Roxas sono profonde. Si tratta di un trattato di teologia della perfezione che prende spunto dal libro *Instructio Novitiorum* di Fra Juan de Jesús Maria, scritto nel 1605. Ha uno scopo chiaro: recuperare un manuale di formazione di novizi scritto nella prima fase di espansione dell’Ordine dei Carmelitani Scalzi. I concetti sono rappresentati attraverso allegorie, alcune delle quali sono basate nell’*Iconologia* di Cesare Ripa. L’originalità consiste nella presenza di figure femminili che indossano l’abito carmelitano e che si possono identificare con Teresa de Jesús.

L’ultimo periodo dell’iconografia di Santa Teresa che abbiamo preso in considerazione è la prima metà del settecento. Le due vie -narrativo-descrittiva e simbolico-allegorica- in cui abbiamo diviso l’iconografia teresiana nel periodo precedente, raggiunsero i loro picchi qualitativi attraverso opere di grande qualità formale e contenuto complesso. *Vita effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù*, la serie di incisioni eseguita da Arnold van Westerhout, fu lo splendido epilogo delle serie barocche sulla vita di Santa Teresa. Aggiornava questa categoria dal punto di vista estetico ed iconografico. Le novità, come già sottolineato nel Capitolo VII della Prima Parte della Tesi, consistono nel modo di rappresentare i vecchi e i nuovi temi iconografici. Infatti ogni episodio rilevante della vita di Santa Teresa viene sviluppato in modo più realistico, approfondendo il significato attraverso un’immagine chiara, diretta e anche molto graziosa. Assieme a *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* di Collaert e Galle, è la serie di stampe più nota. Con questa serie Westerhout conseguì fissare in modo definitivo il *corpus* iconografico teresiano e diventare una fonte di ispirazione per i sermoni e per

tante opere d'arte, come abbiamo dimostrato nella Seconda Parte della Tesi. Una di queste opere è la serie di otto incisioni di Juan Bernabé Palomino del 1752.

Le incisioni di Palomino illustravano una bellissima edizione delle opere di Teresa de Jesús composta di quattro volumi. Le otto incisioni appartengono alla via simbolico-allegorica e ne sono gli esempi più riusciti, a nostro parere. A dispetto dell'esuberanza narrativa che aveva raggiunto l'iconografia teresiana, Palomino propose una sintesi degli aspetti più notevoli della vita di Santa Teresa: scrittrice, mistica, riformatrice, fondatrice, modello di virtù, maestra di preghiera e guida verso la perfezione o unione con Dio. Il significato di cinque di queste incisioni è sviluppato con delle piccole immagini negli angoli che mostrano concetti presi in prestito dalla letteratura emblematica, in particolare da *Emblemas morales* di Sebastián de Covarrubias. L'altra opera della via simbolico-allegorica è *Vita S. V. M. et Theresiae a Gesù Solis zodiacale Parallela*, composta da tredici incisioni commissionate ai fratelli Klauber da P. Anastasio de la Cruz. Apparentemente l'obiettivo era collegare i dodici segni dello zodiaco e il sole a tredici episodi della vita di Santa Teresa attraverso citazioni della Bibbia e allusioni alla mitologia. Crediamo che il significato profondo era quello di rappresentare Teresa de Jesús come un riflesso della bellezza e la saggezza divina. Il complesso sistema di rappresentazione era molto apprezzato in quel momento: la difficoltà iniziale, la necessità di usare l'ingegno, il piacere di scoprire il significato delle immagini, erano le caratteristiche di questi "giochi" del barocchetto.

Abbiamo identificato una chiara tendenza alla sintesi nelle incisioni di Palomino e osserviamo lo stesso carattere nelle pitture e sculture più interessanti del secondo quarto del settecento. Sebastiano Ricci eseguì un dipinto dedicato al tema della *Trasverberazione* nel quale prese spunto dal modello di Gianlorenzo Bernini. La rappresentazione di Ricci includeva due elementi che non erano affatto superficiali: un libro e un crocifisso davanti ai quali pregava prima di elevarsi nell'estasi mistica. Sono due elementi che alludono alla sua attività di scrittrice mistica e all'importanza della preghiera nella religiosità carmelitana. Tale carattere sintetico è anche presente nella magnifica scultura di Filippo della Valle nella Basilica di San Pietro del Vaticano: raffigurava Teresa de Jesús come scrittrice e come mistica con gli attributi della *Trasverberazione*. Era la stessa combinazione tra il tipo e il tema più noti di Santa Teresa che più di un secolo prima si era rappresentato nell'incisione della canonizzazione ma eseguita da della Valle con un modello diverso: più coerente, più vicino alle fonti letterarie e alla spiritualità di Teresa.

Il processo di configurazione dell'iconografia teresiana praticamente si chiuse negli anni centrali del settecento. Da questo punto in poi, le opere sono meno originali sia dal punto di vista della forma sia dal punto di vista del contenuto. Sebbene queste opere non siano state prese in esame nella Prima parte della Tesi, nella Seconda Parte abbiamo cercato di mettere in risalto quelle che introdussero nuovi temi o tipi iconografici e quelle che permettono di osservare l'evoluzione di un tema precedentemente creato.

L'iconografia di Teresa de Jesús è già stata analizzata in alcuni studi parziali nei quali si è preso in considerazione solo un tema, una piccola area geografica o in lavori cui obiettivo era illustrare la vita di Santa Teresa attraverso alcune delle opere che le furono dedicate. Con questa Tesi si è affrontato lo studio dell'iconografia della carmelitana in modo complessivo e strutturato. Questo significa che abbiamo studiato un periodo di tempo e un ambito geografico sufficientemente ampi da consentirci di analizzare lo sviluppo e l'evoluzione del corpus iconografico teresiano nel suo complesso ma anche delle singole opere. Inoltre, abbiamo messo in rilievo la necessità di studiare l'arte in tutti i suoi aspetti. Per questo motivo abbiamo approfondito anche le manifestazioni artistiche definite "effimere" e "minori", il cui impatto sulla società, e quindi sulla religiosità, fu enorme. Per raggiungere i nostri obiettivi abbiamo quindi utilizzato altre discipline, principalmente la letteratura, l'antropologia e la "historia de las mentalidades". Solo così, del punto di vista interdisciplinare e con la considerazione giusta delle opere è stato possibile proporre una storia dell'immagine di Teresa de Jesús. Riteniamo di aver realizzato uno studio originale, critico, che propone l'integrazione di idee e discipline, uno studio che suppone un progresso negli studi iconografici.

RIASSUNTO

L'iconografia di Santa Teresa de Jesús, copiosa sia in numero che in termini di sfumature ed estesa senza interruzione dalla fine del Cinquecento fino a oggi, è paradossalmente sconosciuta. Ciò è dovuto alla sua percezione semplificata da due estremi: da un lato le opere di grandi maestri della scultura e della pittura e dall'altro le numerose opere di scarso valore artistico, soggette a schemi formali rigidi e ripetitivi. Tuttavia, l'approfondimento dell'iconografia teresiana mostra l'esistenza di un gran numero di opere di indiscussa qualità artistica e una grande varietà formale e simbolica delle immagini, che devono essere prese in considerazione e studiate in modo critico. Nella nostra tesi abbiamo realizzato uno studio profondo e interdisciplinare, nel quale abbiamo dato la giusta rilevanza alle arti minori ed effimere, uno studio che ha rivelato aspetti del tutto sconosciuti dell'iconografia teresiana e ha portato a conclusioni particolarmente interessanti e innovative.

INDICE

INTRODUZIONE	Pagine
1. Tema e obiettivi.....	17
2. Struttura, limiti temporali e geografici.....	18
3. Stato della questione.....	20
4. Fonti dell'iconografia teresiana.....	22

PARTE I

Capitolo I: Il primo ritratto e la sua diffusione, la *vera effigies* dell'iconografia teresiana

1. Introduzione.....	29
2. Una biografia di Santa Teresa de Jesús.....	29
3. Il primo ritratto.....	34
3.1. Il pittore.....	37
3.1.1. Dati biografici.....	37
3.1.2. Formazione e opere.....	39
3.2. Il ritratto.....	45
3.2.1. Analisi formale.....	46
3.2.2. Analisi iconográfico.....	47
3.3. Il ritratto di Siviglia come <i>vera effigies</i>	55
3.4. Gli "altri" ritratti.....	56
3.4.1. Il ritratto di Miguel Batista de Lanuza.....	56
3.4.2. Il ritratto di Doña Leonor Mascarenhas.....	57
3.4.3. Il ritratto di P. Gracián.....	58
3.4.4. Il ritratto del Comune di Ávila.....	59
4. La diffusione dell'immagine.....	60
4.1. Le modalità di diffusione.....	61
4.1.1. Le tipologie.....	61
4.1.2. Committenti.....	62
4.1.3. Infrastruttura.....	64

4.2. Diffusione geografica.....	69
4.2.1. Spagna.....	69
4.2.2. Europa.....	74
4.2.3. Conclusioni.....	77
4.3. Diffusione sociale.....	78
4.3.1. Il Re e i nobili.....	79
4.3.2. Clero regolare e clero secolare.....	81
4.3.3. Secolari laici.....	84
4.3.4. Conclusioni.....	85
5. Conclusiones.....	86
Appendice 1: Biografie.....	91

Capitolo II: Le immagini di Teresa de Jesús fino al 1614

1. Introduzione.....	99
2. Il Concilio di Trento e l'arte.....	99
3. Opere.....	100
3.1. Pittura.....	101
3.1.1. Copie del ritratto.....	102
3.1.2. I primi temi.....	112
3.2. Stampe.....	115
3.2.1. Libri.....	115
3.2.2. Incisioni.....	125
3.2.3. La prima serie teresiana: <i>Vita B. Virginis</i>	130
3.3. Scultura.....	158
4. Le immagini di Santa Teresa nel contesto religioso.....	163
5. Conclusioni.....	166

Capitolo III: L'arte nella beatificazione di Teresa de Jesús, feste e immagini

1. Introduzione: il Breve di Beatificazione.....	171
2. Feste per la beatificazione.....	172
2.1. Fonti.....	172
2.2. Le feste.....	174
2.2.1. Solennizzare le feste: <i>multiplicadas luzes, buenas y diestras vozes y afinados instrumentos</i>	175

2.2.2. <i>Ricos y curiosos atauíos de iglesias</i> intorno all'immagine di Teresa de Jesús.....	178
2.2.3. <i>Deuotos, graues y doctos sermones</i>	183
2.2.4. Certame letterario.....	185
2.2.5. Arte effimera.....	188
3. Le incisioni della beatificazione e la sua importanza.....	199
3.1. La prima incisione commemorativa.....	200
3.2. Un'incisione di Luca Ciamberlano.....	203
3.3. L'incisione del Cardinale Scipione Borghese.....	207
3.4. Teresa, Vite del Carmelo.....	210
3.5. Verso la canonizzazione: le incisioni di A. Wierix.....	212
3.5.1. <i>Transverberazione</i>	213
3.5.2. <i>Transverberazione</i> con Bambin Gesù.....	216
3.5.3. <i>Cristo offre una croce a Teresa</i>	218
4. Conclusioni.....	219
Appendice 1: Breve di Beatificazione di Teresa de Jesús.....	223
Appendice 2: Relazioni e libri di festa.....	225

Capitolo IV: La canonizzazione di Teresa de Jesús e le conseguenze sull'arte

1. Introduzione: la Bolla di Canonizzazione.....	229
2. La Canonizzazione.....	230
2.1. Cerimonia.....	230
2.2. L'incisione di Mattheo Greuter.....	233
2.2.1. L'incisore.....	234
2.2.2. Il teatro.....	235
2.2.3. I santi: Isidro Labrador, Ignacio de Loyola e Francisco Javier, Teresa de Jesús e Felipe Neri.....	238
2.3. Feste.....	251
2.3.1. Aspetti preliminari.....	252
2.3.2. Un percorso politico e religioso.....	253
3. Santa Teresa nell'opera di Gregorio Fernández.....	258
3.1. Santa Teresa scrittrice.....	258
3.1.1. Chiesa del Carmen Extramuros, Valladolid.....	260
3.1.2. Convento della Concepción, Valladolid.....	261

3.1.3. Iglesia di San Antonio, Vitoria.....	263
3.1.4. Museo Nacional di Escultura, Valladolid.....	264
3.1.5. Duomo di Plasencia.....	265
3.1.6. Attribuzioni e imitazioni.....	267
3.2. Chiesa del convento di “La Santa”: pala d’altare e <i>La seconda conversione</i>	269
3.2.1. Pala d’altare.....	269
3.2.2. <i>La seconda conversione</i>	271
4. Pittura.....	274
4.1. Pedro Pablo Rubens.....	274
4.2. Giuseppe Ribera.....	277
4.3. Alonso Cano.....	278
4.4. Antonio de Pereda.....	279
4.5. Giovan Francesco Barbieri, <i>Il Guercino</i>	280
4.6. I dipinti del chiostro di Santa Maria del Morrocco.....	282
5. Altre opere.....	285
5.1. La serie di Rossi.....	285
5.2. Il calice di Nicholas Panny.....	292
5.3. L’incisione del Cardenal Richelieu: l’Apoteosi di Santa Teresa.....	293
6. La polemica del patronato di Spagna.....	299
6.1. Gli inizi della polemica: 1617-1618.....	300
6.2. La polemica: 1626-1630.....	301
6.3. Conseguenze per l’arte: un’incisione di Francisco Heylan.....	302
6.3.1. Descrizione e studio formale.....	303
6.3.2. Iconografia.....	305
7. Conclusioni.....	309

Capitolo V: L’iconografia negli anni centrali del Seicento

1. Introduzione.....	315
2. <i>L’Estasi di Santa Teresa</i> di Gianlorenzo Bernini.....	315
2.1. Aspetti preliminari.....	315
2.2. L’opera e il suo contesto.....	316

2.3. La Cappella Cornaro.....	318
2.3.1. <i>L'Estasi di Santa Teresa</i>	319
2.3.2. La famiglia Cornaro.....	322
2.4. Interpretazioni.....	324
2.5. Conseguenze iconografiche.....	326
3. La prima <i>Vita effigiata</i> romana.....	327
3.1. Dati dell'opera.....	328
3.2. Il testo e il suo legame con le immagini.....	328
3.3. Disegnatori e incisori.....	329
3.4. Incisioni e temi.....	332
3.5. Comparazione con <i>Vita B. Virginis Teresiae a Iesu</i>	345
3.6. Influenze.....	346
4. Santa Teresa nella pittura italiana e spagnola.....	347
4.1. Pietro Novelli.....	348
4.2. Andrea Vaccaro.....	349
4.3. Francisco Zurbarán.....	351
4.4. Bartolomé Esteban Murillo.....	352
4.5. Luca Giordano.....	354
5. Conclusioni.....	355

Capitolo VI: Ultime decenni del Seicento

1. Introduzione.....	359
2. Due libri su Santa Teresa: Roma-Lyon, 1670.....	359
2.1. Aspetti preliminari.....	359
2.2. <i>Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù</i>	360
2.2.1. Disegnatori e incisori.....	362
2.3. <i>La vie de la Seraphique Mère Sainte Terese de Iesus</i>	364
2.3.1. Disegnatori e incisore.....	366
2.4. I temi rappresentati.....	367
2.4.1. La <i>Vita effigiata</i> del 1670 rispetto alla <i>Vita effigiata</i> del 1655.....	367
2.4.2. <i>Vita effigiata</i> e <i>La Vie</i>	369
2.5. Le incisioni.....	370
2.6. Conclusioni.....	441

3. Santa Teresa nella pittura spagnola della fine del Seicento.....	442
3.1. Francisco Rizi.....	442
3.1.1. Convento di San José, Ávila.....	442
3.1.2. Convento di Alba de Tormes.....	444
3.2. Juan Martín Cabezalero.....	447
3.3. Circolo di Juan Carreño de Miranda.....	449
3.4. Vicente Berdusán.....	450
4. <i>Las representaciones de la Verdad Vestida</i>	451
4.1. Aspetti preliminari.....	451
4.2. Le incisioni.....	452
5. <i>Idea Vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa</i>	461
5.1. L'opera.....	461
5.2. Fonti letterarie e grafiche.....	463
5.3. Le incisioni.....	465
5.3.1. <i>Cognitione</i>	466
5.3.2. <i>Mortificationem</i>	470
5.3.3. <i>Virtutum acquisitione</i>	472
5.3.4. <i>Mentalem orationem</i>	482
5.3.5. <i>Divinam contemplationem</i>	487
6. Conclusioni.....	494

Capitolo VII: L'ultima iconografia barocca

1. Introduzione.....	499
2. La serie di Arnold van Westerhout: la più completa delle “vite grafiche” teresiane.....	500
2.1. Aspetti preliminari.....	500
2.2. <i>Vita effigiata della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù</i>	500
2.3. Disegnatori e incisore.....	502
2.4. Temi.....	502
2.5. Le incisioni.....	504
2.6. Conclusioni.....	574
2.7. Valutazione complessiva.....	574
2.7.1. Influenze iconografiche.....	576
3. <i>Vita S. V. et M. Theresiae a Jesu Solis Zodiaco Parallela</i>	581

3.1. L'opera.....	581
3.2. Incisori.....	582
3.3. Le incisioni.....	584
3.4. Conclusioni.....	603
4. Le incisioni di Juan Bernabé Palomino.....	604
4.1. Aspetti preliminari.....	604
4.2. L'incisore.....	604
4.3. L'incisioni.....	605
4.4. Conclusioni.....	619
5. Pittura.....	620
5.1. Juan García de Miranda.....	620
5.2. Sebastiano Ricci.....	622
5.3. Giovanni Battista Tiepolo.....	624
6. La scultura di Santa Teresa nella Basilica Vaticana.....	626
7. Conclusioi.....	629

PARTE II

Introduzione.....	633
--------------------------	------------

Capitolo I: Tipi iconografici

1. Ritratto: la <i>vera effigies</i>	637
2. Scrittrice.....	639
2.1. Dottoressa.....	643
2.2. Scrittrice di lettere.....	646
3. Orante.....	647
4. Riformatrice.....	651
5. Fondatrice.....	653
5.1. Fondatrice con il modellino di una chiesa.....	653
5.2. “Andariega”.....	654
6. Nella gloria.....	656
7. In estasi.....	657
8. Prioressa.....	659
9. Intercessore.....	659

10. Patrona di Spagna.....	661
----------------------------	-----

Capitolo II: Temi iconografici

1. Infanzia e adolescenza.....	665
1.1. Fugge di casa per cercare di essere martirizzata.....	666
1.2. Per sempre, sempre, sempre.....	667
1.3. Gioca a essere eremita e lemosina.....	669
1.4. Chiede alla Madonna che fosse sua madre.....	669
1.5. Apprende da María Briceño.....	670
1.6. Riflette sull'incontro di Cristo e la Samaritana.....	671
2. Primi anni nel convento.....	672
2.1. Decide di entrare nell'Ordine del Carmelo.....	672
2.2. Entrata nel Monastero della Encarnación.....	673
2.3. Vestizione.....	674
2.4. Noviciato.....	675
2.5. Guarigione per intercessione di San Giuseppe.....	676
2.6. Legge gli scritti di San Gregorio Magno.....	678
2.7. Professione religiosa.....	678
3. Riforma dell'Ordine e vita nel convento.....	679
3.1. Seconda conversione.....	679
3.1.1. Conversione dinanzi all' <i>Ecce Homo</i>	680
3.1.2. Teresa legge <i>Confessioni</i> di Sant'Agostino.....	682
3.1.3. In pace per intercessione di Maria Maddalena e Sant'Agostino.....	683
3.2. San Giuseppe protettore dei Carmelitani Scalzi.....	684
3.3. La Riforma.....	685
3.3.1. Cristo mostra a Teresa le difficoltà dei fondatori.....	685
3.3.2. Teresa sceglie la primitiva Regola del Carmelo per le sue fondazioni.....	687
3.3.3. Riforma dei frati.....	688
3.3.4. La Madonna indica l'abito per le carmelitane scalze.....	689
3.3.5. Voto de perfezione.....	690
3.4. Temi della vita en convento.....	691
3.4.1. Santa Teresa nella cucina.....	691

3.4.2. Insegna a leggere a Isabel de Santo Domingo.....	693
3.4.3. Cade giù per le scale.....	694
3.4.4. Condivide i regali della Duchessa d'Alba.....	695
3.4.5. Miracolo della farina.....	696
3.4.6. Guarigione della prioressa del Convento di Medina.....	697
3.4.7. Guarigione di Ana de la Trinidad.....	698
4. Temi legati alle fondazioni dei conventi.....	698
4.1. Fondazione del Convento di San José.....	698
4.2. Guarigione di Gonzalito Ovalle.....	699
4.3. Persa nel cammino, è illuminata dagli angeli.....	702
4.4. Le chiedono la sua benedizione.....	703
4.5. La fondazione del Convento di Burgos.....	704
5. Temi legati ai suoi scritti	706
5.1. Brucia il manoscritto su <i>Meditaciones sobre los Cantares</i>	706
5.2. Scrive <i>Moradas del castillo interior</i>	707
5.3. Intervento degli angeli negli scritti.....	708
6. Visione ed estasi.....	709
6.1. Grazie spirituali.....	709
6.1.1. Visione della Trinità.....	709
6.1.2. Matrimonio mistico.....	710
6.1.3. Imposizione della collana e il mantello.....	713
6.1.4. Coronazione.....	717
6.1.5. Rappresentazioni complessive delle grazie spirituali....	719
6.2. Visioni.....	722
6.2.1. Visioni di Cristo.....	722
6.2.2. Visioni dello Spirito Santo.....	736
6.2.3. Visione della Maddonna Assunta e coronata.....	737
6.2.4. Visioni di Santi.....	738
6.3. Estasi.....	742
6.3.1. Con gli angeli.....	742
6.3.2. Amica di Cristo nel Cielo.....	744
6.3.3. La Transverberazione e le sue varianti.....	745
7. Il peccato, la salvezza e il castigo	757
7.1. Le tentazioni.....	757

7.2. Un sacerdote peccatore celebra la messa.....	758
7.3. Cristo chiede a Teresa di guidare i peccatori.....	759
7.4. <i>No sientas lástima por estas heridas</i>	760
7.5. Libera dal purgatorio l'anima di Bernardino de Mendoza.....	761
7.6. Libera dal purgatorio l'anima di un sacerdote della Compagnia di Gesù.....	762
7.7. Visione delle pene dell'inferno.....	763
8. I sacramenti.....	764
8.1. Penitenza: mortificazioni.....	764
8.2. Eucaristia: estasi davanti al vescovo di Ávila.....	765
9. Importanza degli ordini religiose.....	767
9.1. Teresa scongiura l'ira divina.....	767
9.2. <i>¿Que sería del mundo si no fuese por los religiosos?</i>	768
9.3. Importanza degli ordini con regola mitigata.....	769
10. I temi del trapasso di Santa Teresa.....	769
10.1. Ultima comunione.....	769
10.2. Trapasso.....	771
10.3. Fatti straordinari dopo la morte.....	774
10.3.1. Apparizione nel convento di Segovia.....	774
10.3.2. Un mandorlo fiorisce nel momento della morte di Santa Teresa.....	775
10.3.3. Incorruttibilità del corpo di Teresa.....	777
10.3.4. Guarigione di Francisco.....	778
10.3.5. Guarigione di una carmelita.....	779
10.3.6. Guarigione di un sacerdote.....	779
10.3.7. Guarigione di P. Domingo di Gesù Maria.....	779
11. Santa Teresa nei temi carmelitani.....	780
11.1. Vite del Carmelo.....	781
11.2. Teresa contempla la Madonna consegnando lo Scapolare a Simón Stock.....	783
11.3. Il Privilegio Sabatino.....	784
11.4. Devozione per San Luis.....	786
11.5. La Madonna protettrice dell'Ordine.....	787
11.6. Fontana di Elia.....	788

11.7. Apoteosi del Carmelo e il cielo dei carmelitani.....	790
12. Associazioni iconografiche.....	792
12.1. Visione di San Domenico di Guzman.....	793
12.2. Con santi francescani.....	794
12.2.1. Visione di San Francesco e Santa Chiara.....	795
12.2.2. San Francesco e Santa Teresa con Bambin Gesù.....	795
12.2.3. Con San Pietro di Alcantara.....	796
12.3. Con San Giovanni della Croce.....	803
12.4. Con i santi canonizzati il 12 marzo 1622.....	808
12.5. Con altri santi.....	809
CONCLUSIONI.....	813
RIASSUNTO.....	825
INDICE.....	827
BIBLIOGRAFIA.....	837
RINGRAZIAMENTI.....	863

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD LEÓN, F., *Santa Teresa de Jesús y La Rioja*, Logroño, Ed. Ochoa, 1982.
- AGAPITO Y REVILLA, J., *La obra de los Maestros de la Escultura Vallisoletana. Papeletas razonadas para un catálogo*, Tomo II, Valladolid, Casa Santarén, 1929.
- AGULLÓ, M., *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981.
- ALBA, A., *San Felipe Neri en el arte español*, Madrid, Gráficas Ballesteros, 1996.
- ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Arte efímero*, Valencia, 2005.
- ALEJOS MORÁN, A., “Jeroglíficos, símbolos, alegorías y dioses en la Biblia ilustrada de Klauber”, *Ars Longa*, nº 9-10 (2000), pp. 51-63.
- ALONSO PONGA, J. L., y PANERO GARCÍA, P. (coords.), *Gregorio Fernández: antropología, historia y estética en el Barroco*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2008.
- ÁLVAREZ, T., “El retrato de Santa Teresa en los primeros grabados: 1588-1591”, en *Estudios Teresianos*, Vol. I, Burgos, El Monte Carmelo, 1995.
- ÁLVAREZ, T., “Medalla conmemorativa de la Canonización de Santa Teresa y 4 santos más”, *Monte Carmelo*, nº 114 (2006), pp. 81-85.
- ÁLVAREZ, T., “Santa Teresa en dos grabados históricos”, *Monte Carmelo*, nº 114 (2006), pp. 39-79.
- ÁLVAREZ, T., “Una síntesis de teología espiritual en iconografía teresiana: siglo XVII”, *Monte Carmelo*, nº 114 (2006), pp. 93-124.

ANA DE JESÚS, *Escritos y documentos* (Ed. de Antonio Fortes y Restituto Palmero), Burgos, Monte Carmelo, 1996.

ANA DE SAN BARTOLOMÉ, *Autobiografía*, Madrid Editorial de Espiritualidad, 1969.

ANDRÉS GONZÁLEZ, P., “Aspectos artísticos e iconográficos en las clausuras de clarisas de Castilla y León: su patrimonio disperso”, en VIFORCOS MARINAS, M. I., y CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. (Coord.), *Fundadores, fundaciones y espacios de vida conventual. Nuevas aportaciones al monacato femenino*, León, Universidad de León, 2005, pp. 867-904.

ANDRÉS GONZÁLEZ, P., “Gregorio Fernández, Imberto y Wierix y el retablo mayor de las *Isabeles* de Valladolid: precisiones documentales y fuentes compositivas”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 65 (1999), pp. 263-282.

ANDRÉS GONZÁLEZ, P., “Las pinturas barrocas de la capilla de la Virgen de Miraflores (Burgos)”, en PARRADO DEL OLMO, J. M., y GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Estudios de Historia del Arte: homenaje al Profesor de la Plaza Santiago*, Valladolid, 2009, pp. 63-70.

ANDRÉS ORDAX, S., *Arte e iconografía de San Pedro de Alcántara*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2002.

ANDRÉS ORDAX, S., *Gregorio Fernández en Álava*, Álava, 1976.

ANDRÉS ORDAX, S., “Iconografía teresiano-alcantarina”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 48, (1982), pp. 301-322.

ANDRÉS ORDAX, S. (Dir.), *Monumentos artísticos de Extremadura*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1995.

ANDRÉS ORDAX, S., “La iconografía artística jacobea”, *El camino de Santiago, camino de Europa*, Santiago de Compostela, 1993.

ANDRÉS ORDAX, S., *Santa Cruz: arte e iconografía, el Cardenal Mendoza, el Colegio y los colegiales*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., “Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670”, *Archivo Español de Arte*, nº 31 (1958), pp. 89-115.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., “Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar”, *Archivo Español de Arte*, nº 35 (1962), pp. 95-122.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura madrileña, primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1969.

ANTONIO DE SANTA MARÍA, *Dichos y hecho de Santa Teresa de Jesús. Manuscrito sobre Teresa de Jesús (siglo XVII). Edición, estudio preliminar y notas por Manuela Sánchez Regueira*, Madrid, Universidad Pontifica de Salamanca – Fundación Universitaria Española, 1983.

ANSELMINI, A., “Roma celebra la monarchia spagnola: il teatro per la canonizzazione di Isidro Agricola, Ignazio de Loyola, Francesco Saverio, Teresa di Gesù e Filippo Neri (1622)”, en COLOMER, J. L., *Arte y diplomacia de la monarquía española en el siglo XVII*, Madrid, 2003, pp. 231-246.

ASTORGA DEL CASTILLO, P., *Información por el Deán y Cabildo de la santa Iglesia Apostólica y Metropolitana de Santiago*, Santiago, Juan de León, 1631.

ARACIL, A., *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, 1998.

BACCI, P. G., *Vita di S. Filippo Neri fiorentino, fondatore della Congregazione dell'Oratorio*, Roma, Giacomo Mascardi, 1631.

BAGLIONE, G., *Le vite de' pittori, scultori et architetti: dal pontificato di Gregorio XIII, del 1572, in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma, Stamperia di Andrea Fei, 1642.

BALSINDE, I., y PORTÚS, J., “El retrato del escritor en el libro español del siglo XVII”, en *Reales Sitios*, nº 131 (1997), pp. 41-57.

BARBERINI, G., *Guide Regionali di Roma: Rione XVII Sallustiano*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1978.

BARCIA, A. M., “El retrato de Santa Teresa”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año 13, tomo XX, números 1 y 3 (1909), pp. 1-15.

BARRIENTOS, A. (Dir.), *Introducción a la lectura de Santa Teresa*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2002.

BASAN, F., *Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes*, París, 1767.

BELTRÁN LARROYA, G., *Carmelitas Descalzas de Cataluña y Baleares. Documentación histórica: 1588-1988*, Roma, *Teresianum*, 1990.

BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps e de tous le pays*, París, Gründ, 1999.

Biblia de Jerusalén, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975.

BLEDA, J., *Vida y milagros del glorioso San Isidro Labrador*, Madrid, Tomás Iunti, 1622.

BONET CORREA, A., *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, 1990.

Breve relación de las ceremonias hechas en la canonización de los Santos Isidoro Labrador, Ignacio de Loyola, Francisco Xauier, Teresa de Jesús y Felipe Neri, Madrid, Imprenta de Luis Sánchez, 1622.

BUSTAMANTE GARCÍA, A., “Papeletas de Arte Castellano. Juan de Porres y Giraldo de Merlo en Ávila. El Convento de San José”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 36, (1970), pp. 507-513.

CALVI, J. A., *Notizie della vita e delle opere del Cavaliere Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino da Centro*, Bologna, 1808.

CÁMARA MUÑOZ, A., “Palladio en la fiesta barroca. Valladolid, 1614”, en *Fragmentos*, nº 8-9 (1986), pp. 156-166.

CANDELAS COLODRÓN, M. A., *Quevedo en la polémica del patronato jacobeo*, Santiago de Compostela, Editorial académica del Hispanismo, 2008.

CANO NAVAS, M. L., *El convento de San José del Carmen de Sevilla. Estudio histórico-artístico*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1984.

CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura*, Madrid, Ediciones Turner, 1979.

CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo, 2003.

CARRETE PARRONDO, J., CHECA CREMADES, F., y BOZAL, V., *El grabado en España (Siglos XV-XVIII)*, Espasa Calpe, Madrid, 1987.

CARRETE PARRONDO, J., *Maestros del grabado. Siglo XVIII. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991.

CASADO ALCALDE, E., “Berdusán”, *Príncipe de Viana*, nº 152-153 (1978), pp. 507-546.

CASALE, V., "Lazzaro Baldi e Ciro Ferri *agiografi* di santa Teresa d'Avila", *Culto dei Santi, Istituzioni e classi social in età preindustriale*, L'Aquila, Japadre, 1984, pp. 735-788.

CASTRO, P. de, *Memorial en defensa del único patronato jacobeo*, Granada, 1618.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Akal, 2001.

CHORPENNING, J. F., *Just Man, Husband of Mary, Guardian of Christ: an anthology of readings from Jerónimo Gracián's Summary of the Excellencies of Saint Joseph (1597)*, Philadelphia, 1993.

CHORPENNING, J., *The Holy Family as prototype of the civilization of love*, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 1996.

COVARRUBIAS OROZCO, S., *Emblemas Morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.

COVARRUBIAS OROZCO, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Iberoamericana, 2006.

DALMAU, J., *Relación de la solemnidad con que han celebrado en la ciudad de Barcelona las fiestas a la Beatificación de la Madre Teresa de Iesus*, Barcelona, Sebastián Matevad, 1615.

DAVIES, B. W., *The drawings of Ciro Ferri*, Michigan, U. M. I., 1988.

DÁVILA FERNÁNDEZ, M. P., *Los sermones y el Arte*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1980.

DELEN, A. J. J., *Histoire de la gravure dans les Anciens Pays Bas e dans les Provinces Belges. Des origines jusqu'à la fin du XVI siècle*, París, F. Nobeles, 1969.

DELENDÁ, O., *Zurbarán*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2009-2010.

Diccionario de Historia Eclesiástica de España, Madrid: Instituto Enrique Flórez – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.

DÍAZ, S., *Impresos del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1972.

DÍAZ, S., *Jesuitas de los siglos XVI y XVII: escritos localizados*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca-Fundación Universitaria Española, 1975.

DÍAZ PADRÓN, M., “Una serie de santos y santas de Murillo en las Islas Canarias”, *Goya: revista de arte*, nº 306 (2005), pp. 145-154.

DIEGO DE SAN JOSÉ, *Compendio de las Solenes Fiestas que en toda España se hicieron en la beatificación de N. M. S. Teresa de Jesús*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615.

DIEGO SÁNCHEZ, M., *Bibliografía sistemática de Santa Teresa de Jesús*, EDE, Madrid, 2008.

DÍEZ DE AUX, L., *Retrato de las fiestas que a la beatificación de (...) Santa Teresa de Jesús (...) hizo la ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Juan de la Naja y Quartaner, 1615.

Disegni di Lazzaro Baldi nelle Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Roma, De Luca, 1979.

DOMÍNGUEZ-FUENTES, S., “Las dos subastas parisienses de la Galería Salamanca (1867 y 1875)”, *Goya: revista de arte*, nº 295-296 (2003), pp. 305-310.

EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS y STEGGINK, O., *Tiempo y vida de Santa Teresa*, Madrid, Editorial Católica, 1977.

EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS, *Tiempo y vida de Santa Teresa*, Salamanca, Kadmos, 1982.

EGIDO, T., *Perfil histórico de Santa Teresa*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1981.

EGIDO LÓPEZ, T., GARCÍA DE LA CONCHA, V., y GONZÁLEZ DE CARDENAL, O.(Dir.), en *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983.

EMOND, C., *L'iconographie Carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1961.

ESTEBAN LORENTE, J. F., “La naturaleza humana de Jesucristo, por Luís de Morales”, en *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995, pp. 253-265.

ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo, 1998.

FAGIOLO DELL'ARCO, M., *Pietro da Cortona e “i cortoneschi”*: Gimignani, Romanelli, Baldi, Il Borgognone, Ferri, Milán, Skira, 2001.

FERNÁNDEZ ARENAS, J. (Coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, 1988.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Algunas representaciones inmaculistas hispanas del siglo XVII. Fuentes gráficas y literarias de los defensores del misterio concepcionista”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, nº 13 (2004), pp. 45-65.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Estampa, Contrarreforma y Carmelo teresiano. La colección de grabados de las Carmelitas Descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia*, Pamplona, Costuera, 2003.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., y ECHEVERRÍA GOÑI, P., “Notas para un estudio iconográfico de Santa Teresa en Navarra”, en *Santa Teresa en Navarra, IV Centenario de su muerte*, Pamplona, 1982.

FERNÁNDEZ SAAVEDRA, J., *Sermón (...) que predicó en deffensa del Patronato del único Patrón de las Españas Santiago, en la Iglesia del mismo Santo Apóstol, el día de su gloriosa Traslación*, Santiago de Compostela, Juan de León, 1630.

FILGUEIRA VALVERDE, J., *La iconografía de Santiago y el grabado compostelano*, Santiago de Compostela, CSIC-Instituto Padre Sarmiento, 1944.

FINALDI, G., “El arte de la amistad”, en *Murillo & Justino de Neve. El arte de la amistad*, Madrid, Museo del Prado, 2012.

FITA, F., y GÓMEZ, J., “Cuatro biógrafos de Santa Teresa de Jesús. El P. Francisco de Ribera, Fray Diego de Yepes, Fray Luis de León y Julián de Ávila”, en *Boletín de la Real Academia de Historia*, Tomo LXVIII, 1915.

GALINDO, N., “Algunas noticias sobre Juan Bernabé Palomino”, *Academia*, nº 69 (1989), pp. 237-276.

GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972.

GARCÍA BERNAL, J. J., *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.

GARCÍA CUETO, D., *Seicento boloñés y Siglo de Oro Español*, Madrid, Centro de Estudios Hispánicos, 2006.

GARCÍA GAÍNZA, M. C. (Dir.), *Catálogo Monumental de Navarra. I, Merindad de Tudela*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1980.

GARCÍA VEGA, B., *El grabado del libro español. Siglos XV, XVI, XVII. Tomo I*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1984.

GARÍN LLOMBART, F., *Museo de Bellas Artes de Valencia*, Zaragoza, Aneto publicaciones, 2011.

GEMIN, M., y PEDROCCO, F., *Giambattista Tiepolo*, Venecia, Arsenale Editrice, 1993.

GIGLI, G., *Diario romano, 1608-1670, a cura di G. Ricciotti*, Roma, 1958.

GÓMEZ MORENO, M., “El arte de grabar en Granada”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº 8 y 9 (1900).

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Método iconográfico*, Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, 1990.

GUARDUCCI, M. L., “Iconografía teresiana: el Chiostró del Morrocco”, en *Carmelus*, nº 27 (1980), pp. 223-243.

GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., *Monasterio de la Anunciación de Carmelitas Descalzas*, León, Edileisa, 2008.

GUTIÉRREZ RUEDA, L., “Ensayo de iconografía teresiana”, en *Revista de Espiritualidad*, nº 90, año 23 (1964).

HELIODORO DEL NIÑO JESÚS, *La obra de Santa Teresa y su primer monasterio*, Ávila, 1962.

HERNÁNDEZ MÉNDEZ, F. J., *La pintura napolitana de Lucas Jordán en el Convento de las Madres Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte*, Salamanca, ACCEDE, 2001.

Homenaje IV Centenario San Juan de la Cruz, Pastrana, PP. Franciscanos de la Provincia Castellana de San Gregorio Magno, 1991.

HERRERO LORENZO, M. P., *Los milagros de San Isidoro. Códice de Juan Diácono*, Madrid, 1988.

HERRERO SALGADO, F., *Aportación bibliográfica a la oratoria sagrada española*, Madrid, CSIC, 1971.

HERRERO SALGADO, F., *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.

HERRERO SALGADO, F., “Las citas en los sermones del Siglo de Oro”, *Criticón*, nº 84-85 (2002), pp. 63-79.

HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Ámsterdam, 2007.

INTERIÁN DE AYALA, J., *El pintor cristiano y erudito o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, Barcelona, Viuda e Hijos de J. Subirana, 1883.

ITURRIAGA ELORZA, J., “Hechos prodigiosos atribuidos a San Francisco Javier en unos grabados del siglo XVII”, *Príncipe de Viana*, año 55, nº 203 (1994), pp. 467-511.

IV Centenario de la fundación de Carmelitas Descalzas de Caravaca de la Cruz, Murcia, Carmelitas Descalzas, 1976.

IZQUIERDO, F., *La estampa devota granadina. Siglos XVI al XIX*, Granada, Caja de Granada, 2003.

JIMÉNEZ PRIEGO, T., “Juan García de Miranda: pinturas religiosas en conventos madrileños I”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 7 (1994), pp. 129-164.

JEAN DE LA CROIX, “L’iconographie de Thérèse de Jesus, docteur de l’église”, en *Ephemerides Carmeliticae*, nº 21 (1970), pp. 219-260.

JEAN DE LA CROIX, “Propos d’iconographie carmélitaine: le visage de Sainte Thérèse d’Avila”, en *Carmel*, 1962-II, pp. 148-176.

JEAN DE LA CROIX, “Une Vigne del Carmel du debut du XVIe siècle”, *Ephemerides Carmeliticae*, nº XV (1964), pp. 308-326.

JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Cartas (Edición de Juan Luis Astigarraga)*, Roma, Teresianum, 1989.

JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Escolias a la vida de Santa Teresa compuesta por el Padre Ribera*, Roma, Instituto Histórico Teresiano, 1982.

JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Peregrinación de Anastasio (Ed. Juan Luis Astigarraga)*, Roma, Teresianum, 2001.

JOSÉ MARÍA DE LA CRUZ, “Santa Teresa ante la pintura española”, en *El Monte Carmelo*, T. LII (1951), pp. 81-104.

JUAN BOSCO DE JESÚS, “Las vidas gráficas de Santa Teresa en el grabado barroco”, en VVAA, *Castillo Interior. Teresa de Jesús y el Siglo XVI*, Ávila, Catedral de Ávila-Centro Internacional de Estudios Místicos, 1995, pp. 367-373.

JUAN DE JESÚS MARÍA, *Compendium Vitae B. V. Teresiae a Iesu*, Roma, Stephanum Paulinum, 1609.

JUAN DE JESÚS MARÍA, *Compendio de la vida de la bienaventurada Virgen Teresa*, Bruselas, Label, 2007.

JUAN DE JESÚS MARÍA, *Instrucción de novicios*, Bruselas, Éditions Soumillon, 1996.

JUAN DE LA MISERIA, *Vergel de diversas flores: consideraciones que por obediencia escribió el hermano Fray Juan de la Miseria, carmelita descalzo*, Biblioteca Nacional de España, Mss/13.751.

JUÁREZ, G., *Vida iconológica del Apóstol de las Indias San Francisco Javier. Edición de María Gabriela Torres Olleta*, Pamplona, Biblioteca Javeriana 2004.

Justa cosa ha sido elegir por Patrona de España y admitir por tal a Santa Teresa de Jesús, s. i., s. l., s. f.

LANUZA, M. B. de, *Vida de la Bendita Madre Isabel de Santo Domingo, compañera de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, Imprenta del Reino, 1638.

LÓPEZ, A., *La imprenta en Galicia, siglos XV-XVIII*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1953.

LÓPEZ, J. V., *Tercer centenario de la canonización de San Isidro Labrador, Patrón de Madrid*, Madrid, Imprenta del sucesor de Enrique Teodoro, 1921.

LÓPEZ-HUERTAS PÉREZ, M. J., *Bibliografía de impresos granadinos*, Granada, Universidad de Granada, 1997.

LUITJEN, G., *Dawn of the Golden Age: Northern Neederlandish Art, 1580-1620*, Ámsterdam, 1993.

MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Encuentro, 2001.

MANRIQUE DE LUXÁN, F., *Relación de las fiestas de la ciudad de Salamanca en la beatificación de la S. Madre Teresa de Iesús, Reformadora de la Orden de N. Señora del Carmen*, Salamanca, Diego Cossío, 1615.

MARAVALL, J. A., *Estudios de Historia del pensamiento español. El siglo del barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.

MARAVALL, J. M., *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.

MARCHIONNE, A., “Santa Maria della Vittoria”, *Roma Sacra*, nº 17 (2000), pp. 34-43.

MARÍA DE SAN JOSÉ, *Escritos espirituales*, Roma, Postulación General de la Orden Carmelita Descalza, 1979.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “El Convento de San José de Ávila (patronos y obras de arte)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 45 (1979), pp. 349-371.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., y PLAZA SANTIAGO, F. J. de la, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, T. XIV-II, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1987.

MARTÍNEZ MEDINA, F. J., *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca*, Granada, Universidad de Granada, 1989.

MATÍAS DEL NIÑO JESÚS, “El venerable hermano Fray Juan de la Miseria. Sus restos y sus escritos”, en *El Monte Carmelo: Revista de Espiritualidad*, año XLVI, Tomo XLIX, (1945), pp. 36-43.

MÁRTIR RIZO, J. P., *Defensa de la verdad que escribió D. Francisco de Quevedo Villegas*, Málaga, 1628.

MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bruselas, 1983.

MATILLA, J. M., *La estampa en el libro barroco: Juan de Courbes*, Vitoria, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991.

MÉNDEZ HERNÁN, V., “Gregorio Fernández en la Catedral de Plasencia”, *Ars sacra: Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, nº 26-27, 2003, pp. 155-162.

MERA CARVAJAL, F. de, *Información en derecho, por el estado Eclesiástico de las coronas de Castilla y León. Con la Sagrada religión del Carmen Descalço, sobre quitar*

el reço de Patrona de España a la gloriosa Virgen Santa Theresa de Jesús y borrar las insignias y blasones deste patronato, Cuenca, Salvador de Viader, 1631.

MONFORTE Y HERRERA, F. de, *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Iesus de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier*, Madrid, Luis Sánchez, 1622.

MONTANER LÓPEZ, E., “Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco”, *Criticón*, nº 55 (1992), pp. 5-14.

MONTANER LÓPEZ, E., “La configuración de una iconografía: las primeras imágenes de San Juan de la Cruz”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Tomo XXVII-2 (1991), pp. 151-168.

MONTANER LÓPEZ, E., *La pintura barroca en Salamanca*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca-Centro de Estudios Salmantinos, 1987.

MORASSI, A., *A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo*, Londres, Phaidon Press, 1962.

MORELLO, G. (Coord.), *Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, Roma, Skira, 2003.

MORENO CHINARRO, F., *San Isidro Labrador*, Madrid, F. Moreno, 1982.

MORENO CUADRO, F., “Apoteosis, tesis y privilegios del Carmelo”, VV. AA., *Iconografía y arte carmelitanos*, Granada, Junta de Andalucía -Turner, 1991, pp. 19-40.

MORENO CUADRO, F., “El Zodiaco Teresiano de los Klauber”, *Boletín de Arte*, nº 30-31 (2009-2010), pp. 169-183.

MORENO CUADRO, F., “En torno a las fuentes iconográficas de Tiepolo para la Visión teresiana de Budapest”, *Archivo Español de Arte*, nº 327 (2009), pp. 243-258.

MORENO CUADRO, F., “La serie de la Transverberación de Santa Teresa con las dos Trinidades derivada de Wierix. Acerca de una pintura de Francisco Rizi”, *Goya*, nº431 (2012), pp. 312-323.

MORENO CUADRO, F., *Grabados andaluces de San Juan de la Cruz: bibliografía sanjuanista de los siglos XVII-XVIII*, Córdoba, Cajasur, 1991.

MORENO CUADRO, F., *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano del Teresianum de Roma*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

MORENO CUADRO, F., y PALENCIA CEREZO, J. M., *San Juan de la Cruz y Córdoba: El Convento de Santa Ana*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987.

MORENO GARRIDO, A., “El grabado en Granada durante el siglo XVII. La Calcografía”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XIII (1976).

MOROVELLI DE PUEBLA, F., *Defiende el Patronato de Santa Teresa, Patrona Ilustrísima de España*, Málaga, Juan René, 1628.

MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., *La arquitectura carmelitana*, Institución Gran Duque de Alba, Ávila 1990.

NAPOLEONE, C., “La Transverberazione di Teresa”, *FMR*, nº 119 (1996), pp. 29-45.

NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

NICOLAU CASTRO, J., “Pedro de Mena en su centenario”, *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 26 (1991), pp. 97-115.

NIEREMBERG, J. E., *Honor del gran Patriarca S. Ignacio de Loyola, fundador de la compañía de Jesús, y la de su discípulo el apóstol de las indias, San Francisco Xavier*, Madrid, María de Quiñones, 1645.

NIEREMBERG, J. E., *Vida del Patriarca San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1631.

NÚÑEZ BELTRÁN, M. A., *La oratoria sagrada de la época del barroco*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Focus-Abengoa, 2000.

OLIVÁN JARQUE, M. I., *El Convento de las Fecetas de Zaragoza. Estudio Histórico-Artístico*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1983.

PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, Madrid, Mestre, 1956.

PÁEZ DE VALENZUELA, J., *Relación de las fiestas que en Córdoba se celebraron en la beatificación de Santa Teresa de Jesús*, Córdoba, Vda. de A. Barrera, 1615.

PALOMINO, A., *El museo pictórico y escala óptica. Tomo III: El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Aguilar, 1988.

PARDO CANALÍS, E., "Iconografía teresiana", *Goya*, Nº 53 (1963), pp. 298-307.

PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, 1997.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España, 1600-1750 (edición de Benito Navarrete Prieto)*, Madrid, Cátedra, 2010.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Inventario de las Pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1964.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Fundación Valdecilla, 1965.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Precisiones sobre Juan Martín Cabezalero", en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, Alpuerto, 1991, pp. 247-257.

PEDRO DE LA MADRE DE DIOS, *Memorial que dio a su Majestad el Padre Fray Pedro de la Madre de Dios, Definidor General de la Orden de los Descalços de Nuestra Señora del Carmen, en defensa del Patronato de la Santa Madre Teresa de Jesús*, s. i., s. l., 1627.

PÉREZ-MALUMBRES LANDA, A., y HEREDIA FLORES, V. M., “Apuntes para la interpretación iconográfica de la capilla del Hospital de la Inmaculada Concepción y de San Juan Bautista de Tarifa”, *Patrimonio monumental Aljaranda* nº 82 (2011), pp. 13-27.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

PETTERSON, R. T., *The Art of Ecstasy. Saint Teresa, Bernini and Crashaw*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970.

PIERA DELGADO, J. A., “Felipe Diriksen”, *Anales de Historia del Arte*, nº 5 (1995), pp. 237-242.

PINILLA MARTÍN, M. J., “Estampas de la vida de Santa Madre Teresa de Jesús”, en *Iconografía teresiana*, Madrid, EDE, 2012, pp. 1-15.

PINILLA MARTÍN, M. J., “Artefactos y pirotecnia. Una manifestación artística social de la fiesta barroca”, en *Actas del Congreso Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela - CEHA, 2012, pp. 1514-1522.

PINILLA MARTÍN, M. J., “La representación de espacios de clausura en la iconografía teresiana”, en CAMPOS, Javier (Coord.), *La clausura femenina en el mundo hispánico: una fidelidad secular*. El Escorial, Servicio de Publicaciones del Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011, Vol. I, pp. 121-137.

PINILLA MARTÍN, M. J., “Un conflicto del XVII: la polémica sobre el patronazgo de España según el sermón de Juan Fernández Saavedra en la Catedral de Santiago”, en

CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo, *Conflictos y sociedades en la Historia de Castilla y León*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 133-146.

PINILLA MARTÍN, M. J., “Arte efímero en Valladolid en las fiestas con motivo de la beatificación de Teresa de Jesús”, *Boletín el Seminario de Estudios de Arte y Arqueología - Sección Arte*, nº LXXV (2009), pp. 203-214.

PINILLA MARTÍN, M. J., “La ilustración de los escritos teresianos: grabados de las primeras ediciones”, *Boletín el Seminario de Estudios de Arte y Arqueología - Sección Arte*, nº LXXIV (2008), pp. 185-202.

Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010.

Pintura italiana del siglo XVII, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1970.

Pintura napolitana: de Caravaggio a Giordano, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1985.

Plasencia, patrimonio documental y artístico: tesoros placentinos, Plasencia, 1988.

QUEVEDO, F. de, *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1876.

PONZ, A., *Viaje de España*, Tomo XII, Carta X, Madrid, Aguilar, 1947.

PUÑAL, T., y SÁNCHEZ, J. M., *San Isidro en Madrid. Un trabajador universal*, Madrid, Ediciones La Librería, 2000.

Relación de lo que se hizo en Roma a la Canonización de los Santos Isidro de Madrid, Ignacio de Loyola, Francisco Xavier, Teresa de IESVS y Filipe Neri. Canonizados por N. muy S. P. Gregorio XV en 12 de Março de 1622 años, s. l., s. n., 1622.

REVILLA, F., *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1999.

REVILLA, F., “La opción de Bernini ante la mística teresiana”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 22 (1985), pp. 11-22.

REY CASTELAO, O., *La historiografía del Voto de Santiago: recopilación crítica de una polémica histórica*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985.

REY CASTELAO, O., *Los mitos del Apóstol Santiago*, Santiago de Compostela, Nigra Trea, 2006.

RIBERA, F. de, *Vida de la Madre Teresa de Jesús*, Salamanca, Pedro Lasso, 1590.

RIBADENEIRA, P., *Vida del Padre Ignacio de Loyola, fundador de la religión de la Compañía de Jesus*, Madrid, Pedro Madrigal, 1594.

RÍOS HEVIA, M. de los, *Fiestas que hizo la insigne ciudad de Valladolid, con Poesías y Sermones, en la Beatificación de la Santa Madre Teresa de Jesús*, Valladolid, Imprenta de Francisco Abarca Angulo, 1615.

RIPA, C., *Iconología*, Madrid, Akal, 2002.

RIVERA VÁZQUEZ, E., *Galicia y los Jesuitas. Sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989.

RODRÍGUEZ, C., “Infraestructura del epistolario de Santa Teresa. Los correos del siglo XVI”, en EGIDO LÓPEZ, T., GARCÍA DE LA CONCHA, V., y GONZÁLEZ DE CARDENAL, O. (Dir.), *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983.

RODRÍGUEZ, J. L., y URREA, J., *Santa Teresa en Valladolid y Medina del Campo*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1982, p. 393.

RODRÍGUEZ REBOLLO, A., “El Museo de Guadalajara. Revisión de la colección pictórica”, *Goya: revista de arte*, nº 304 (2005), pp. 21-34.

ROOSES, M., *L'oeuvre de P. P. Rubens: histoire et description de ses tableaux et dessins*, Soest, Davaco, 1977.

ROSSI, T. M., "Presencia de Santa Teresa y de la Reforma Carmelitana en la Biblioteca Barberini (Siglo XVII)", *Revista de Filología Románica*, nº 3 (1985), pp. 257-274.

ROTETA DE LA MAZA, A. M., *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor, 1588-1637*, Toledo, Instituto Provincial de investigaciones y estudios toledanos, 1985.

ROXAS, J. de, *La verdad vestida*, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1670.

ROXAS, J. de, *Representaciones de la verdad vestida*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1679.

RUBENS, P. P., y BARBÉ, J. B., *Vida de San Ignacio de Loyola en imágenes, estudio de Antonio Navas Gutiérrez*, Universidad de Granada, 1992.

SÁINZ RIPA, E., y RAMÍREZ MARTÍNEZ, J., *Las Carmelitas Descalzas del Monasterio de San José de Calahorra (La Rioja), 1598-1998*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1997.

SAGGI, L., *La Bolla Sabatina*, Institutum Carmelitanum, Roma, 1967.

SAGGI, L., *Santos del Carmelo*, Librería Carmelitana, Roma, 1982.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Doña Leonor de Mascarenhas y Fray Juan de la Miseria*, Madrid, Hauser y Menet, 1918.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "Los pintores de Cámara de los Reyes de España", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 2 (1915), pp. 132-146.

SÁNCHEZ LORA, J. L., *Mujeres, conventos y formas de religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria, 1988.

Santa Teresa y su Tiempo, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971.

SANTOS FERNÁNDEZ, C., y REYES GÓMEZ, F. de los, *Impresos en torno al patronato de Santiago: siglo XVII*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004.

SARASA SÁNCHEZ, F. J., “El Monasterio de San José de Carmelitas Descalzas de Zaragoza en su etapa fundacional”, en VIFORCOS MARINAS, M. I., y CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. (Coord.), *Fundadores, fundaciones y espacios de vida conventual. Nuevas aportaciones al monacato femenino*, León, Universidad de León, 2005, pp. 231-242.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “Los pintores de Cámara de los Reyes de España”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 2 (1915), pp. 132-146.

SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981.

SEBASTIÁN, S., “Iconografía de la vida mística teresiana. Homenaje en el IV centenario”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 10 (1982), pp. 15-68.

Sebastiano Ricci: il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano, Venecia, Marsilio, 2010.

SECO SERRANO, C. (ed.), *Epistolario español 4 y 5, Cartas de Sor María de Jesús de Ágreda y de Felipe IV*, Madrid, Atlas, 1958.

Segovia: una fecha de dos santos, Segovia, Caja de Ahorros de Segovia, 1990.

Sermones predicados en la Beatificación de la B. M. Santa Teresa Iesus, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615.

Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale, 1707-1734, Nápoles, Electa Napoli, 1994.

SILVERIO DE SANTA TERESA, *Historia del Carmen Descalzo*, Burgos, El Monte Carmelo, 1946.

SILVERIO DE SANTA TERESA (Ed.), *Obras de Santa Teresa de Jesús*, Burgos, Tipografía El Monte Carmelo, 1915.

SILVERIO DE SANTA TERESA, *Procesos de Beatificación y Canonización de Santa Teresa de Jesús*, Burgos, El Monte Carmelo, 1935.

SIMEÓN DE LA SAGRADA FAMILIA, *Bibliographia S. Teresiae a Iesu, typis editorum*, Roma, Teresianum, 1969.

SMI. D. N. D. Urbanis Diuina Providentiae Papae VIII, Roma, 1626.

SORIANO TRIGUERO, C., “Fundación y dote del convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Madrid. Peculiaridades de un modelo diferente de patronato regio”, *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 24 (2000).

SOTO FREIRE, M., *La imprenta en Galicia. Ensayo bibliográfico*, Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Promoción Cultural, 1998.

SPADA, M. C., “Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino e la rappresentazione di Santa Teresa d'Avila”, en *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América, 1492-1992*, vol. 2, pp. 259-262.

Sumptuosas fiestas que la villa de Madrid celebró a XIX iunio de 1622 en la canonización de San Isidro, San Ignacio, San Francisco Xauier, San Felipe Neri Clérigo Presbítero Florentino, y Santa Teresa de Iesus, Sevilla, Simón Faxardo, 1622.

TAPIA, L. de, *Examen y refutación con que impugnaban el Licenciado Pedro de Losada y otros, el Patronato de la gloriosa virgen Santa Teresa*, Barcelona, Sebastián de Cornellas, 1628.

TERESA DE JESÚS, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006.

TERRÓN REYNOLDS, M. T., *Patrimonio pictórico de Extremadura: siglos XVII y XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000.

TERRÓN REYNOLDS, M. T., y PIZARRO GÓMEZ, F. J., *Catálogo de los fondos pictóricos y escultóricos de la Diputación Provincial de Cáceres*, Cáceres, Institución Cultural “El Brocense”, 1989.

THOMPSON, I. A. A., “La cuestión de la autoridad en la controversia sobre el Patronato de Santa Teresa de Jesús”, en *De Re Publica Hispaniae: una vindicación de la cultura política en los reinos ibéricos en la primera modernidad*, Madrid, Sílex, 2008, pp. 293-311.

TORRES, C. (Ed.), *Ana de Jesús (1590-1621) Religiosidad y vida cotidiana en la clausura femenina del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995.

TOVAR MARTÍN, V., *El barroco efímero y la fiesta popular. La entrada triunfal en el Madrid del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985.

Traslado del Breve de Urbano VIII sobre el Patronazgo de Santa Teresa de Jesús, Madrid, 1627.

URIARTE, J. E. de, y LECINA, M., *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia de España desde sus orígenes hasta el año de 1773*, Parte I, Tomo II, Madrid, Imprenta “Gráfica Universal”, 1925.

URREA, J., *Homenaje a Santa Teresa en el IV Centenario de su muerte*, Valladolid, Caja de Ahorros de Valladolid, 1982.

URREA, J., “Gregorio Fernández y el monasterio del Carmen Descalzo”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 38 (1972), pp. 543-553.

URREA, J., “Una obra de Agustín Castaño, discípulo de Fernández en la Catedral de Málaga”, *BSAA arte*, LXXVI (2010), pp. 185-192.

VALDIVIESO, E., *Francisco Pacheco (1564-1644)*, Sevilla, Caja San Fernando, 1990.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., “Pinturas de Francisco Rizi en el retablo mayor de San José de Ávila”, *BSAA*, t. 40-41 (1975), pp. 701-706.

VALERO COLLANTES, A. C., “Sobre la obra de Pedro Leonisio en Medina del Campo. Nuevos datos en el Convento de San José”, *BSAA arte*, LXXV (2009), pp. 191-196.

VALLEJO PENEDO, J. J., *Fray Martín de León y Cárdenas, OSA, Obispo de Pozzuoli y Arzobispo de Palermo (1584-1655)*, Madrid, Editorial Revista Agustiniana, 2001.

VORÁGINE, S. de la, *La Leyenda Dorada*, Madrid, Alianza, 2004.

VICENCIO, V., *Al poema delírico de Don Francisco de Quevedo*, Manuscrito, Biblioteca Nacional de España.

VV. AA., *Alonso Cano. La modernidad del Siglo de Oro español*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2002.

VV. AA., *Apud inclytam Garnatam. 500 años de Imprenta en Granada, 1496-1996*. Universidad de Granada, Granada, 1996.

VV.AA., *Ávila en los viajeros extranjeros del siglo XIX*, Vicolozano (Ávila), Diputación Provincial de Ávila, 2006.

VV. AA., *Bernini in Vaticano*, Roma, De Luca Editore, 1981.

VV. AA., *Catalogue de l'Exposition gloire des Communes Belges*, 1960.

VV. AA., *Chiesa Santa Maria della Vittoria: restauro della Cappella Cornaro di Gian Lorenzo Bernini*, Roma, PP. Carmelitani Scalzi - Fondazione Bnc, 1993.

VV. AA., *Messer Filippo Neri, santo. L'apostolo di Roma*, Roma, Edizioni De Luca, 1995.

VV. AA., *San Isidro Labrador, patrono de la villa y corte*, Madrid, 1983.

WETHEY, H., *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, Alianza, 1983.

WILSON, C. C., "Saint Teresa of Avila's Martyrdom: images of her Transverberation in mexican colonial painting", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, año/vol. XXI, número 74-75, Universidad Nacional Autónoma de México Distrito Federal, México, 1999, pp. 211-233.

WITTKOWER, R., *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1999.

YEPES, D. de, *Vida, virtudes y milagros de la Bienaventurada Virgen Teresa de Jesús*, Zaragoza, Ángelo Tavano, 1606.

ZAFRA, R., "Las verdaderas imágenes de Alciato de Daza: el caso de la cigüeña", *Pliegos Volanderos* (2002), pp. 1-14.

25 años de adquisiciones y donaciones, 1975-2000, Sevilla, Museo de Bellas Artes, 2000.

AGRADECIMIENTOS

A mi maestro, el Dr. Salvador Andrés Ordax, de quien he tenido el privilegio de aprender: gracias por todo.

Al Dr. Teófanos Egido, Catedrático emérito de la Universidad de Valladolid y Director del Centro Josefino Español, por su cercanía y amistad.

Al Dr. Silvano Giordano, profesor de Storia della Chiesa de la Pontificia Facoltà Teologica *Teresianum* de Roma por su amabilidad y acogida.

A los profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid y de otras universidades españolas, sobre todo a aquellos que en sus clases, ponencias y también en las conversaciones informales, despertaron en mí el amor por la investigación.

A mis compañeros becarios, los de ésta y otras universidades, los de ésta y otras especialidades. Ha sido un placer compartir inquietudes con vosotros.

Al personal de las tres bibliotecas en las que he disfrutado de mi trabajo durante más horas -la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca del *Teresianum* de Roma y la Biblioteca Apostólica Vaticana- por su trato exquisito. Entre ellos, quiero manifestar mi agradecimiento particular al P. Arturo Beltrán por facilitar mi labor.

A mis amigos, que siempre han creído en mí, especialmente a Ana, Jairo, Leticia y Miguel.

A mis abuelos, que velan por cada uno de mis pasos.

A mis padres, que cuando era niña reconocieron en mí una vocación y la alimentaron con libros, arte, cariño y más libros. Esta Tesis es para vosotros.

A los mejores compañeros de viaje: Manuel, Belén, Teresa y Alessandro.

A todos, gracias.