

LAS EDADES
DL HOMBRE

teresa
de jesu

MAESTRA DE ORACION

LIBRO DE ESTUDIOS

teresa
de Jesús

LIBRO DE ESTUDIOS

teresa
de Jesús

MAESTRA DE ORACIÓN

ÁVILA | ALBA DE TORMES
2015

LES EDADES
DEL HOMBRE

Presidencia de Honor
Sus Majestades los Reyes
DON FELIPE VI Y DOÑA LETIZIA

Fundación Las Edades del Hombre
Junta de Castilla y León
Fundación V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa

CON LA COLABORACIÓN DE

Bankia
Loterías y Apuestas del Estado
M. Moleiro Editor

Ayuntamiento de Ávila
Ayuntamiento de Alba de Tormes
Diputación de Ávila
Diputación de Salamanca
Diócesis de Ávila
Diócesis de Salamanca
Marquesado de Fuente el Sol

RTVE
COPE
Grupo ELLEN
ONCE
Renfe

<p>EXCMO. SR. D. JUAN VICENTE HERRERA CAMPO Presidente de la Junta de Castilla y León</p> <p>EXCMO. Y RVDMO. SR. D. JESÚS GARCÍA BUELLIO Obispo de Ávila. Presidente de la Fundación "Las Edades del Hombre" P. SAVERIO CANNISTRA, OCD Proposito General de la Orden de los Carmelitas Descalzos</p> <p>EMMO. Y RVDMO. SR. D. RICARDO BLÁZQUEZ PÉREZ Cardenal Arzobispo de Valladolid</p> <p>EXCMO. Y RVDMO. SR. D. FRANCISCO GA. HELLÍN Arzobispo de Burgos</p> <p>P. EMILIO JOSÉ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, OCD Fundación V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa</p>	COMITÉ DE HONOR	<p>D. JOSÉ MANUEL RAMOS GORDÓN Astorga</p> <p>D. ÓSCAR ROBLEDO MEROÑO Ávila</p> <p>D. JUAN ÁLVAREZ QUIVEIRO Burgos</p> <p>D. JESÚS GUTIÉRREZ MARTÍN Ciudad Rodrigo</p> <p>D. MÁXIMO GÓMEZ RUAJÓN León</p> <p>D. JUAN CARLOS AFENZA BALLANO Omao-Soria</p> <p>D. JOSÉ LUIS CAHIO GALLISA Palencia</p> <p>D. RAMÓN MARTÍN GALLEGO Salamanca</p> <p>D. MIGUEL ÁNGEL SARRADO ESTEBAN Segovia</p> <p>D. JOSÉ LUIS VELLASCO MARTÍNEZ Valladolid</p> <p>D. JOSÉ ÁNGEL RIVERA DE LAS HERAS Zamora</p>	DELEGADOS DE PATRIMONIO DE LAS DIOCESIS
<p>EXCMA. SRA. D. ALICIA GARCÍA RODRÍGUEZ Consejera de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León</p> <p>EXCMO. Y RVDMO. SR. D. JESÚS GARCÍA BUELLIO Obispo de Ávila. Presidente de la Fundación "Las Edades del Hombre"</p> <p>EXCMO. Y RVDMO. SR. D. CAMILO LORENZO IGLESÍAS Obispo de Astorga. Vicepresidente de la Fundación "Las Edades del Hombre"</p> <p>EXCMO. Y RVDMO. SR. D. CARLOS LÓPEZ FERNÁNDEZ Obispo de Salamanca</p> <p>ILMO. SR. D. JOSÉ RODRÍGUEZ SANZ PASTOR Secretario General de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León</p> <p>ILMO. SR. D. ENRIQUE SAIZ MARTÍN Director General de Patrimonio y Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León</p> <p>ILMO. SR. D. GONZALO JIMÉNEZ SÁNCHEZ Secretario General de la Fundación "Las Edades del Hombre"</p> <p>P. EMILIO JOSÉ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, OCD Fundación V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa</p>	COMISIÓN DE SEGUIMIENTO		
<p>EMMO. Y RVDMO. SR. D. RICARDO BLÁZQUEZ PÉREZ Cardenal Arzobispo de Valladolid</p> <p>EXCMO. Y RVDMO. SR. D. FRANCISCO GA. HELLÍN Arzobispo de Burgos</p> <p>EXCMO. Y RVDMO. SR. D. CAMILO LORENZO IGLESÍAS Obispo de Astorga</p> <p>EXCMO. Y RVDMO. SR. D. JULIAN LÓPEZ MARTÍN Obispo de León</p> <p>EXCMO. Y RVDMO. SR. D. JESÚS GARCÍA BUELLIO Obispo de Ávila</p> <p>EXCMO. Y RVDMO. SR. D. CARLOS LÓPEZ FERNÁNDEZ Obispo de Salamanca</p> <p>EXCMO. Y RVDMO. SR. D. GREGORIO MARTÍNEZ SACRISTÁN Obispo de Zamora</p> <p>EXCMO. Y RVDMO. SR. D. GERARDO MELLGAR VICIOSA Obispo de Omao-Soria</p> <p>EXCMO. Y RVDMO. SR. D. ESTEBAN ESCUDERO TORRES Obispo de Palencia</p> <p>EXCMO. Y RVDMO. SR. D. CECILIO RAÚL BRIZOSA MARTÍNEZ Obispo de Ciudad Rodrigo</p> <p>EXCMO. Y RVDMO. SR. D. CÉSAR AUGUSTO FRANCO MARTÍNEZ Obispo de Segovia</p>	ARZOBISPOS Y OBISPOS DE CASTILLA Y LEÓN		

EXPOSICIÓN	
FUNDACIÓN LAS EDADES DEL HOMBRE	ORGANIZACIÓN
GONZALO JIMÉNEZ SÁNCHEZ Secretario General Fundación Las Edades del Hombre	DIRECCIÓN
JUAN DORADO FERNÁNDEZ, OCD JOSÉ ENRIQUE MARTÍN LOZANO	COMISARIOS
ÓSCAR ROBLEDO MEROÑO. SEDE DE ÁVILA RAMÓN MARTÍN GALLEGO. SEDE DE ALBA DE TORMES	COMISARIOS LOCALES
JUAN DORADO FERNÁNDEZ, OCD JOSÉ ENRIQUE MARTÍN LOZANO JUAN DORADO FERNÁNDEZ, OCD	GUIÓN
LABORATORIO DE FOTOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA E.T.S.A. UNIVERSIDAD DE VALLADOLID JESÚS SAN JOSÉ (Doctor Arquitecto) JUAN JOSÉ FERNÁNDEZ (Doctor Arquitecto) FRANCISCO MORELLO (Especializado en Historia del Arte) DAVID MARCOS (Arquitecto)	SELECCIÓN DE OBRAS
DIBUJO EDUARDO PALACIOS FOTOGRAFÍAS M ^{rs} . JOSÉ GÓMEZ DISEÑO ESTHER MARTÍN DISEÑO DE COMUNICACIÓN INFRAESTRUCTURA LABORATORIO DE FOTOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA E.T.S.A.	ARQUITECTURA E INFRAESTRUCTURA
MONTSERRAT MARTÍN MARTÍN	SEÑALÉTICA URBANA
ALEXANDRA AFARICIO DOMÍNGUEZ JULIO CÉSAR GARCÍA RODRÍGUEZ OLALLA GONZÁLEZ CUADRADO JOSÉ MARÍA VICENTE PRADOS	COORDINACIÓN
MARÍA SOTERRAÑA ACURIBE RINCÓN	DEPARTAMENTO DE ARTE
LUIS ÁNGEL ÁLVAREZ VEGA SOFÍA MARTÍN SOLA	ASESORAMIENTO MUSICAL
ESTHER MARTÍN DANIEL GARCÍA-MORERO MONTSERRAT MARTÍN MARTÍN JULIO CÉSAR GARCÍA RODRÍGUEZ OLALLA GONZÁLEZ CUADRADO JOSÉ GUERRA MARTÍLA MARÍA CABAY FERNÁNDEZ ÁNGEL CANTERO DE LA FUENTE	GERENCIA ADMINISTRATIVA
	GABINETE DE COMUNICACIÓN

<p>Diseño EDUARDO PALACIOS</p> <p>Diseño ESTHER MARTÍN DISEÑO DE COMUNICACIÓN</p> <p>Fotografía JOSÉ LUIS MUNICIO GARCÍA</p> <p>Fotomecánica e impresión ARTES GRÁFICAS PALERMO</p> <p>EQUIPO PEDAGÓGICO DE LA FUNDACIÓN LAS ÉPOCAS DEL HOMBERE ANA VELÁZQUEZ</p> <p>EGO TURISMO, PEDAGOGÍA Y COMUNICACIÓN</p> <p>ASISTENCIAS DIGITALES TDA, S.L.</p> <p>CONTRACORRIENTS PRODUCCIONS, S.L.L.</p> <p>Coordinador de montaje CARLOS BEATOS OMBREÓN</p> <p>Coordinador de seguridad y salud ISABEL SAN JOSÉ SÁNCHEZ</p> <p>Montaje EUS EN ART</p> <p>INTERER CARPINTERÍA DE MADERA</p> <p>Iluminación INTERVINO</p> <p>Electricidad EUN, S.L.</p> <p>Acabados y soldados CPI SERVICIOS, S.L.</p> <p>Instalación de Seguridad SIGORIO S.L.</p> <p>Seguridad VASBE, S.L.</p>	<p>CARTEL</p> <p>MATERIAL DIDÁCTICO</p> <p>AUDIOCÓDIGO</p> <p>AUDIOVISUAL</p> <p>EJECUCIÓN MATERIAL</p>	<p>Dirección artística GONZALO JIMÉNEZ SÁNCHEZ</p> <p>Dirección técnica JOSÉ ÁNGEL FERNÁNDEZ DE LARREA MARTÍNEZ</p> <p>Transporte FELTERRO DIVISIÓN ARTE</p> <p>SIT GRUPO EMPRESARIAL Módulos auxiliares CÉSAR GONZÁLEZ SUVARO</p> <p>ISIDORO MORENO LÓPEZ</p> <p>FERNANDO ZAMANILLO CASTAÑEDO</p> <p>RESTAURACIÓN</p> <p>TALLER DE RESTAURACIÓN, FUNDACIÓN LAS ÉPOCAS DEL HOMBERE SIVIA LORENZO RODRÍGUEZ (DIRECCIÓN)</p> <p>JOSÉ ÁNGEL FERNÁNDEZ DE LARREA MARTÍNEZ</p> <p>LETICIA ÁMBEZ VARELA</p> <p>ANTONIO JAVIER APARICIO MORENO</p> <p>FRANCISCO JOSÉ BOLDU PASCUA</p> <p>PILAR BOWEN GONZÁLEZ</p> <p>RUTH CALDERÓN PÉREZ</p> <p>ELISA DE LA FUENTE GARCÍA</p> <p>ANA MARÍA GARCÍA GARCÍA</p> <p>JUSTINIANO GARCÍA GARCÍA</p> <p>LAURA HERNÁNDEZ GARCÍA</p> <p>MT. CRUZ DE LA FIGUERA ARRANZ</p> <p>ISIDORO MORENO LÓPEZ</p> <p>LAURA SUÁREZ SUÁREZ</p> <p>ESTUDIO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE TANCOS PIPA GARRIDO, S.L.</p> <p>BOTEA RESTAURACIÓN</p> <p>ÁLEXA RESTAURACIÓN, S.L.</p> <p>ANTONIO ZÚRICA ARRANZ</p> <p>CONSERVACIÓN ISIDORO MORENO LÓPEZ</p> <p>Produce ESTHER MARTÍN DISEÑO DE COMUNICACIÓN</p> <p>Fotografía JOSÉ LUIS MUNICIO GARCÍA</p> <p>Diseño y maquetación ESTHER MARTÍN DISEÑO DE COMUNICACIÓN</p> <p>Impresión ARTES GRÁFICAS PALERMO</p>	<p>MONTAJE DE OBRAS</p> <p>CATÁLOGO</p>
---	---	--	---

<p>LIBRO DE ESTUDIOS</p> <p>Edición FUNDACIÓN LAS ÉPOCAS DEL HOMBERE</p> <p>Coordinación General ESTHER MARTÍN DISEÑO DE COMUNICACIÓN</p> <p>Secretaría MONTSERRAT MARTÍN MARTÍN</p> <p>Revisión de textos MONTSERRAT MARTÍN MARTÍN</p> <p>ALEXANDRA APARICIO DOMÍNGUEZ</p> <p>OLALLA GONZÁLEZ CUADRADO</p> <p>JOSÉ MARÍA VICENTE PRADAS</p> <p>Coordinación fotográfica JULIO CÉSAR GARCÍA RODRÍGUEZ</p> <p>Diseño y maquetación ESTHER MARTÍN DISEÑO DE COMUNICACIÓN</p> <p>Impresión ARTES GRÁFICAS PALERMO</p> <p>ISBN 978-84-88265-62-3 DL VA 168-2015</p>	
---	---

En un año especial, hemos querido vincular el acontecimiento cultural más relevante que celebramos en el mismo, el V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa de Jesús, con ese ciclo expositivo que, con el paso del tiempo y de las ediciones, se ha convertido en un gran motivo de orgullo y en una clara señal de identidad para todos los castellanos y leoneses: *Las Edades del Hombre*, asociando con ella la figura y la vida de la Santa de Ávila a la fuerza, la acogida, el interés, la capacidad dinamizadora y el éxito que han venido mostrando las sucesivas citas de "Las Edades".

A través de una edición extraordinaria, se quiere reivindicar la figura de una mujer de carácter decidido, de incomparable determinación y arrebatadora fuerza moral. Una mujer única en su tiempo, que supo afrontar las inconveniencias y limitaciones del momento que le tocó vivir desde una fe insuperable y desde una excepcional valentía humana, para impulsar una profunda renovación espiritual que dejó honda huella. Una mujer cuyo magisterio ha llegado hasta nosotros a través de su obra, tanto literaria como humana y fundacional. Una mujer, en fin, cuya voz personalísima se proyecta a lo largo de los siglos y cuyo eco resuena aún en quienes han hecho de la palabra escrita vocación.

Dada la especial relación que tanto la ciudad de Ávila como la villa salmantina de Alba de Tormes tienen con Teresa de Cepeda y Albornoz, se ha elegido a ambas para acoger la presente edición de *Las Edades del Hombre* que, bajo el título *Teresa de Jesús, maestra de oración*, celebramos de manera sincrónica en cuatro sedes de dos lugares distintos. En Ávila, las iglesias de San Juan Bautista, la conventual de Nuestra Señora de Gracia y la ermita y capilla de Nuestra Señora de la Concepción; en Alba de Tormes, la Iglesia de Santa Teresa es el lugar elegido para albergar el resto de la muestra que, en este caso, complementamos además con la exposición que, para la iglesia de San Juan, ha diseñado Venancio Blanco, Premio Castilla y León de las Artes y uno de nuestros artistas plásticos más reconocidos y valorados.

Las más de doscientas obras que componen esta edición nos dibujan un fresco de lo que fue la vida, el quehacer cotidiano, la labor pastoral y el sentir profundo de Teresa de Jesús que, al decir de Utrilla, representaba la caballería a lo divino como Don Quijote representaba la caballería a lo humano y a la que hoy queremos recordar como espejo de virtud, maestra de oración y ejemplo de vida.

Juan Vicente Herrera Campo
Presidente
Junta de Castilla y León

Bienvenido, amigo lector, amiga lectora, a este catálogo de una nueva exposición de *Las Edades del Hombre*, TERESA DE JESÚS, MAESTRA DE ORACIÓN.

Tras la muerte de su madre, Teresa pasa un tiempo de vanidades y a su padre le pareció un momento delicado para su hija y vio conveniente reconducir su formación. Por eso recurrió al Convento de las Agustinas. El Convento de Santa María de Gracia, en tiempos de Teresa, ayudaba a las jóvenes a orientar su vida. Providencialmente conoció allí a María de Briceño, una hermana que había ingresado muy joven y se había formado en el Convento de Gracia, siendo en ese momento maestra de novicias y rectora de las jóvenes seglares "señoras doncellas de piso" que se educaban en la casa. En Teresa brotó una fuerte amistad hacia su Maestra, a quien admiraba y quien la inició en la vida de oración: «Comencé a rezar muchas oraciones vocales y a procurar con todas me encomendaban a Dios, que me diese el estado en que le había de servir» (Ídem 1, 2). Así, María de Briceño, despertó en Teresa su relación con Dios y los primeros síntomas de vocación religiosa.

La situación social y religiosa de su tiempo, Teresa la define como "tiempos recios". Ante esta situación Teresa responde con una mayor fidelidad a Dios y a la Iglesia: «conviene mucho no apocar los deseos, sino creer de Dios que, si nos esforzamos, poco a poco, podremos llegar a lo que muchos santos con su favor» (V 13, 2). Y así emprende la reforma del Carmelo. Una reforma bien distinta a la de Lutero. Teresa se sumó a la gran reforma de la Iglesia, promovida por el Concilio de Trento, en la que se implicaron grandes santos de la época. La renovación de la Iglesia es posible con personas orantes, contemplativas, cristianas fieles, con sentido eclesial.

El centro, el motor de la vida de Teresa y de su Reforma fue siempre Jesucristo. Durante décadas tuvo una experiencia íntima de la presencia de Cristo en ella: «parecíame andar siempre a mi lado Jesucristo... sentílo muy claro y que era testigo de todo lo que yo hacía, y no podía ignorar que estaba cabiendo mí» (V 27, 2). La Encarnación era la primera acción en sus fundaciones y la instalación del Santísimo Sacramento: «Fue para mí como estar en una gloria ver poner el Santísimo Sacramento» (V 36, 5-6). Para Teresa, la vida cristiana no es una doctrina, sino una llamada a conocer, amar y servir a una persona, a enamorarse de Jesucristo. Por eso entiende la oración como amistad personal con él: «No es otra cosa oración mental, a mi parecer, sino tratar de amistad, estando muchas veces tratando a solas con quien sabemos nos ama» (V 8, 5).

Amigo visitante, deseo que disfrutes con este espléndido trabajo de la Fundación *Las Edades del Hombre* que, con la colaboración de otros muchos conventos, instituciones y personas, nos ayudan a entrar en la vida interior y mística de santa Teresa de Jesús.

Jesús García Buello
Obispo de Ávila
Presidente
Fundación Las Edades del Hombre

Santa Teresa de Jesús tiene, entre sus principales títulos, el de 'maestra de oración', experta humilde en el trato de amistad con Dios. La oración fundamenta, vertebrada y da sentido a toda su vida.

Es muy feliz, por tanto, el lema escogido para la exposición *Las Edades del Hombre* de este año, dedicada a Teresa en este su año centenario. La oración la caracteriza al punto que, toda su palabra es oración y oración es su única palabra y esta hermosa muestra nos lo recuerda y reconoce.

Desde hace más de 25 años, la Fundación *Las Edades del Hombre* está empeñada en la comunicación del Evangelio que es Cristo a través de la belleza y la verdad que esta encierra. Castilla y León, tierra rica en humanidad, ha dado a lo largo de los siglos hombres y mujeres cultivadores de hermosura, que han compartido generosamente a través de la expresión artística ligada a la verdad de su fe. La Fundación rescata y hace confluente, con la ayuda de diversas instituciones entre las que destaca la Junta de Castilla y León, ese incalculable tesoro y le devuelve el fin para el que fue creado: no la simple recreación estética –de por sí gozosa y trascendente–, sino la catarsis cristiana y el encuentro personal de Dios con el hombre.

En esta ocasión, la exposición anual de *Las Edades del Hombre* cobra un carácter extraordinario, en los múltiples sentidos de la palabra. Dedicada a una mujer, a una Santa y doctora de la Iglesia, que ha sido y es fuente de inspiración para un número inextinguible de artistas, la muestra *Teresa de Jesús, maestra de oración* abre una puerta a la Santa castellana que le permite, de nuevo, cumplir su sueño: "engolosinar a las almas de este bien tan alto", es decir, la comunión con Dios, el encuentro con su misericordiosa sanadora encarnada en Cristo. Es por ello que el Carmelo Descalzo, a través de la Fundación V Centenario de Santa Teresa de Jesús, ha colaborado gozoso desde el primer momento con esta edición de *Las Edades del Hombre*.

Los hechos que jalamos su vida, sus raíces, su palabra, su experiencia de Dios en definitiva, se muestran al visitante con enorme potencia visual. Recorriendo las salas de la exposición en sus sedes de Avila y Albu de Tormes, el peregrino en busca de belleza es invitado a trascender los límites de lo visible para sumergirse en una vivencia singular: el camino hacia la propia verdad, que se revela en el silencio y la contemplación, en la que descubrimos que Dios es Padre y amigo con quien podemos hablar porque sabemos nos ama.

Toda la exposición es un ejercicio contemplativo, absolutamente espiritual en el mejor sentido del término. Cada una de sus piezas nos conduce, de la mano de Teresa de Jesús, al Jesús de Teresa: a su mirada, siempre atenta a nuestras necesidades y carencias para llenarlas con su potencia consoladora. Seguir los pasos de la Santa, bellamente diseñados a lo largo de esta muestra, a punto de que lo hagamos con un corazón abierto, descalzo, nos permitirá escuchar la fuerza, la belleza, la pasión de su trato con el Señor, Amigo y Compañero.

No quiero finalizar sin agradecer su esfuerzo a todos aquellos que han hecho posible esta exposición, en particular a los conventos y, sobre todo, monasterios de monjas carmelitas descalzas que han cedido generosamente una buena parte de su patrimonio para que este viaje al corazón de Teresa, al corazón de Cristo, sea posible.

H. Sacerdo Camarista del Corazón de Jesús, O.C.
Preposito General
Orden de las Carmelitas Descalzas

En mis años de estudiante, en el tiempo que pasó en Friburgo (Suiza), además de descubrir con asombro lo escaso de luz que eran las tardes y lo largo de las noches, tenía conciencia de cómo la luz de la imagen se hacía más sólida, más honda, cuando me hablo de comunión. Un descubrimiento que vino de la mano de la artista Katho Kolwitz (Königsberg, 1867) y de la filósofa, asistente de Edmond Husserl, Edith Stein (Breslau, 1891). Ambas tuvieron en común un destino: Auschwitz. La primera se quedó a las puertas, tal vez por su edad; la segunda, Edith Stein, murió allí el 9 de agosto de 1942.

Teresa de Jesús, maestra de oración es el título dado a esta exposición que la Fundación *Las Edades del Hombre*, en su vigésima edición, dedica a una figura excepcional de nuestra historia y a un referente de nuestra fe: *Teresa de Jesús*. El adjetivo en este título se empiezo a sustantivarse en la protagonista de esta muestra hasta el punto de convertirse en un modelo, un camino que mucho tiene que ver con la necesidad de la imagen donde plasmar sentimientos, imagen y sentimientos desde los que comprender la oración de santa Teresa de Jesús. Ella nos dice que orar es: *Tratar de amistad estando estando muchas veces a solas con quien sabemos que nos ama* (Vida, 8, 2). Desde aquí comprendemos por qué ella recurre constantemente a la humanidad de Cristo para abrir su corazón y manifestar sentimientos. Cualquier momento de la vida de Cristo es relevante para establecer ese trato y esa amistad. Relación que propicia el diálogo y en él caben ilusiones, trabajos, sueños o reproches. De la imagen de un Niño Jesús, tan estimado por ella, a la imagen de ese Cristo ligado con quien confiesa su misión y su destino, afirmando, como el profeta Samuel, *habla, señor que tu siervo te escucha* (Samuel 3, 3-10).

Las imágenes en Katho Kolwitz, sobre todo en sus dibujos y obra gráfica, expresan el horror y la dureza del corazón humano a través de trazos y manchas donde los rasgos internos y limpios dejan al descubierto la crueldad de que es capaz el hombre. Imágenes que denuncian y nos hablan del hombre y del sinsentido en el que puede instalarse. En Edith Stein, ese mismo horror se transforma en búsqueda. No se limita a denunciar como Kolwitz, se empeña en descubrir la verdad del hombre. Una búsqueda que le lleva al descubrimiento, no de la ciencia acerca del hombre como correspondería a un filósofo, sino de Dios que es amor. Sus misterios no los descifra el entendimiento, que procede paso a paso a base de conclusiones, sino la entrega amorosa (Teresa a Madre Dei, *Edith Stein, en busca de Dios*, Verbo Divino, p. 73). Tiempo después dirá la propia Edith Stein: "la más sure de veridat era una preghiera continua" (Teresa Renata de Spiritu Sancto, *Edith Stein*, Montcellana, p. 126).

Este descubrimiento de Dios como amor será lo que facilita la comprensión y la adhesión a santa Teresa. "C'est la lecture de la vie de sainte Thérèse qui porta à Edith Stein le coup définitif de la grâce et lui fit demander le baptême. Nous avons recueilli ce sept plusieurs témoignages qui permettent de constituer les faits... Dans la biographie rédigée par la mère prieure du Carmel de Cologne, nous trouvons ce récit attribué à Edith: "Je pris un livre au hasard dans la bibliothèque, il portait ce titre: Vie de sainte Thérèse par elle-même. Je commençai à le lire. Aussitôt je fus captivée et ne pus m'arrêter avant de l'avoir achevé. Quand je fermai le livre, je me dis: c'est la vérité!" (Elisabeth de Miribel, *Edith Stein*, Éditions du Seuil, p. 38).

Gonzalo Jiménez Sánchez
Secretario General
Fundación Las Edades del Hombre

La verdad descubierta por Edith Stein no dista de la descubierta por santa Teresa. La respuesta es sencilla, que Dios es un Dios de amor. Este modo de trascender la crueldad humana nos abre a la esperanza de quien se sabe amada por Dios.

Nada define más a una edición de "Las Obras" que el hecho de permitir que las imágenes lleguen y nos hablen. Ojalá que el equipo de personas (comitarios, arquitectos, creativos y artistas...) que llevamos trabajando más de un año en este proyecto, hayamos sido capaces con esta edición que la voz de las imágenes de nuestra Santa nos acrepene al corazón del hombre y desde él, al corazón de Dios, como le sucedió a Edith Stein.

Teresa
de Jesús

Santa Teresa de Jesús: de Ávila a Alba.
Mirada Histórica

TEÓFANES EGIDO
Catedrático jubilado de Historia Moderna. Universidad de Valladolid

Oración, camino a Dios:
el pensamiento de Santa Teresa

TOMÁS ÁLVAREZ, OCD
Editor de Los Obras de Santa Teresa

La iconografía de Santa Teresa de Jesús en la pintura Barroca española

ENRIQUE VALDIVIESO
Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla

Santa Teresa vista por Gregorio Fernández, coetáneos e imitadores

JESÚS LEREA
Profesor de la Universidad de Valladolid

Los ciclos pictóricos de Santa Teresa de Jesús:
redescubriendo su iconografía

JUAN DORAZO FERNÁNDEZ, OCD
Doctor en Historia del Arte

Santa Teresa en la pintura europea

DANIEL DILINEN
Historiadora del Arte. Consultora del Wildenstein Institute (París)

Rappresentare l'ineffabile.

Gli scultori italiani per Santa Teresa
FAUSTO FRANCESCHI GUSPI
Università degli Studi di Genova

SANTA TERESA DE JESÚS: DE ÁVILA A ALBA.
MIRADA HISTÓRICA

SANTA TERESA DE JESÚS: DE ÁVILA A ALBA.
MIRADA HISTÓRICA

TEÓFANES EGIDO
Catedrático jubilado de Historia Moderna
Universidad de Valladolid

Durante mucho tiempo, durante siglos, y hasta casi hoy mismo, doña Teresa de Ávila, la madre Teresa de Jesús (los dos únicos nombres que usó durante su vida), ha estado monopolizada casi, por no decir secuestrada, por espiritualistas, interesados en el mensaje de santa Teresa por todos los tiempos, sin mayores precisiones cronológicas y sin mirado a los acontecimientos, o por hagiógrafos, con sus estereotipos a los que acomodar a la Santa. Han tardado más en estudiarla los biógrafos e historiadores, atentos al ambiente, al tiempo, a los factores propiamente históricos en los que vivió y que explican su personalidad, su espiritualidad, su proyecto y su sensibilidad, que también tiene su historia, ya que santa Teresa no fue únicamente espíritu.

Esta reflexión, forzosamente limitada, intentará fijarse en los momentos y actitudes que ayudan a la comprensión de santa Teresa de Jesús desde la lidera de la historia. Nuestra mirada se fijará con predilección en el tesoro documental de los escritos de la Santa, la mejor y más clara fuente histórica para conocer su andadura desde el nacer en Ávila hasta su muerte (y su permanencia) en Alba de Tormes.

La familia imaginada, la familia deseada

No se percibía en el siglo XVI el tiempo con las exactitudes con que se mide ahora, ni la madre Teresa, en sus cartas escritas en 28 de marzo, alude para nada al "cumpleaños" (que entonces no se celebraba, ni quizá se supiera). Sin embargo, parece ser que su padre, don Alonso Sánchez de Cepeda, y ella es otra excepción en los comportamientos de antaño, apuntaba en un libro o en alguna hoja no solamente el día del mes, el de la semana, sino también las horas ("mis o menos", claro está) en que iban naciendo sus hijos. Los íntimos de la Madre, María de San José y Jerónimo Gracián, tuvieron en sus manos este apunte paterno que transcribo en grafía actual: "En miércoles, veinte y ocho día del mes de marzo de quince años nació Teresa, mi hija, a las cinco horas de la mañana, media hora más o menos, que fue el dicho miércoles, casi amaneciendo. Fueron su compadre Vela Niñez y la madrina doña María del Aguila, hija de Francisco Pajares". Como puede verse, el apunte une el nacimiento con lo que importaba tanto como él, o más incluso que él, con el bautismo.

Más que el día exacto interesaba la ciudad. Al menos a los hagiógrafos, porque santa Teresa no la menciona ni una sola vez a lo largo del *Libro de su Vida*, tan parco en menciones (solo nombra en todo él al "santo fray Pedro de Alcántara" y al "padre Francisco [de Borja], que era duques de Gandía". Hay constancia por tantos testigos como lo declaran que nació en la ciudad de Ávila. Pero el silencio de la Santa ha permitido ocurrencias disparatadas (o interesadas) a las que no hay ni que aludir.

Teresa se significó el lugar del nacimiento, y lo tenía mayor cuando se trataba de ciudades antiguas, nobles, garantía también de nobleza para los nacidos en ella. En 1915, al año de haber sido beatificada la madre Teresa, un ensayista suizo y de Ávila, el cura propio de San Vicente, Pablo Verdugo de la Fuente, publicaba (al mismo tiempo en Madrid y en Barcelona) una encantadora *Vida, milagros y fundaciones de la Beata Madre Teresa de Jesús, compuesta*

en *quintillas*. No entramos en la calificación de los valores literarios (bueno dos piezas introductorias de José de Valdivia). Como se ve, el primer texto que se enlaza es la nobleza de la ciudad, de Avila, que ennoblecía también a la beata Madre Teresa con sus lastres de armas y letras, y sobre todo, con el de sus muchos santos:

Y así andré con vendad,
porque fu dicha se entienda,
que con aquesta ciudad
parte el cielo la mitad.

Con ocho santos la honré,
no ay ciudad que tenga tantos,
mas como al fin la estimó,
ya que la ha dado los santos,
con ocrora se los dio.

Por aquellas fechas se había fabricado ya el estereotipo barroco de la santidad. Todos los santos tenían que adecuarse al modelo que no admitía singularidades en su vida, en sus virtudes, en sus milagros y, menos aún, en la condición social. De acuerdo con ello, los santos tenían que haber nacido en familias ricas y, por supuesto y no solo en Castilla, en familias cristianas viejas, sin mezcla de "raza", con todo lo que ello significaba en una España en la que se habían impuesto o se iban imponiendo, y de qué manera, los llamados estamentos de limpieza de sangre. Si el candidato a la santidad era pobre, la pobreza de solemnidad se convertía en pobreza vergonzante, la de los venidos a menos, que probaba la riqueza interior. Por otra parte, en aquellas mentalidades, sacralizadas por supuesto, no cabía ni el imaginarse un santo que no fuera límpido de sangre, que no descendiera de padres y de generaciones sin nada que ver con judíos y, como se decía, "con moros".

Dado este presupuesto canonizado, la madre Teresa, para hagiografía y retratos de los procesos, no había de dar: tenía que descender de linaje sin mezcla o de padres nobles, que venía a ser lo mismo. Tavo la fortuna de contar con hagiógrafos de excepción, como los de primera hora fray Luis de León y el padre Francisco de Ribera, agustino y jesuita, católicos en Salamanca. Fray Luis, editor de los *Libros de la Madre Teresa de Jesús* en 1588 (a los sesenta años de muerte), comenzó con el encargo que le hiciera la emperatriz de escribir la *Vida, muerte, virtudes y milagros de la Santa Madre Teresa de Jesús*. Como se sabe, la dejó inconclusa apenas comenzada. Se atenció al género hagiográfico, y el Maestro, de orígenes conocidos, asienta ya el tópico: "Fue esta dichosa mujer natural de Avila, ciudad antigua de Castilla, de padres nobles y virtuosos", con todo lo que implica eso de padres nobles.

Antes de la de fray Luis, por 1584, a pesar de que la catedral de su orden retrataba la impresión hasta 1590, estaba ya acabada la *Vida de la Madre Teresa de Jesús, fundadora de las Descalzas Carmelitas*. Es una "Vida" llena de documentos originales y de datos fruto de la investigación demandada que realizara el autor. Pero es también lo que tenía que ser: una hagiografía que no podía hacer otra cosa que establecer el principio: "Fue nacida por entantibus partes de noble linaje". Y sigue nombrando a abuelos y bisabuelos de la niña Teresa. "Lo dicho—sigue—de los apellidos y linajes que ha sacado de una antigua egiptotaria de su nobleza, que por ser tan cierta y manifiesta, con no haber sido de Avila Alonso Sánchez de Toledo, sino haber venido de fuera, casó todos sus hijos con gente muy noble y principal de aquella ciudad". (Advertirse: se presentan estos matrimonios con gente principal como prueba de nobleza, de limpieza, no como estrategia habitual de los conversos, con muchas complicidades en la sociedad abulense). Y continúa, pero ya en el capítulo siguiente, con la lo

1. Editada por Mascono Duquet, M. J. y Perini, J. M., Salamanca, Universidad, 1991.

de las virtudes de los padres para probar que la virtud social viene a ser como el requisito previo para las otras virtudes teológicas y mercedos divinas. (Y no se olvide eso de la egiptotaria de nobleza que nos volverá a aparecer más adelante y de la que hablará también la madre Teresa en su epistolario).

La otra "Vida" clásica, *Vida, virtudes y milagros de la Bienaventurada Virgen Teresa de Jesús* (Zaragoza, 1660), la del obispo de Tarazona fray Diego de Yepes, se sabe que no fue escrita por él sino por otros que se ampararon en su autoridad. En esta hagiografía no se ocupa directamente del problema, pero en los procesos de beatificación y canonización desparece acerca de los ascendientes de la Santa, que fue "de tan antiguo y conocido linaje, que el Marqués de las Navas, que ahora es de presente, dijo hablando con este testigo de la dicha Madre que era su linaje más antiguo que el linaje de padres y abuelos del dicho marqués".

Estas semblanzas se van completando, y hasta qué extremos, por los cronistas oficiales de la orden. Las razones son evidentes: al trazar el linaje de la santa fundadora se está tratando del linaje, de la honra colectiva, de su familia religiosa, de su orden. El P. Jerónimo Eggera de San José, del círculo de los hermanos Argensola, en su *Historia del Carmo Descalzo* (Madrid, 1673), asienta la premisa admitida por todos y ya conocida: "Nadie tampoco niega que la nobleza humana sea como un estampo de la virtud, un estampo para obrar el bien, un incentivo de aspirar siempre a lo mejor", etc., etc. Adece atropados sin término, a cual de ellos más ilustre, y logra que al final nos encontremos con una ascendencia teresiana que engarza con troncos de la reconquista, con luchadores contra los enemigos de la cristiandad en antaños enclaves leoneses o en los repoblados más antiguos de Avila. No es una raza vana el detenerse en la genealogía "de nuestra santa fundadora y madre Teresa de Jesús", dice, pues "todo ayuda a servir más a Dios, y se ayudan de la nobleza de la sangre los que sirven de la tuvieran". O sea, que se repite el asunto de la nobleza es como un garante de santidad distinguida.

Así lo había publicado ya unos veinte años antes la mencionada "Vida" en quintillas de Pablo Verdugo:

Padres nobles Dios la ha dado,
para que luzcan al doble
las virtudes que ha heredado,
que la virtud en el noble
es azul sobre dorado.

De nobles padres empiere,
porque nobleza no tiene
a quien hade ser cabeza
de la virtud, que es estampe
del oro de la nobleza.

Fue su padre principal,
que fue Alonso de Cepeda:
No vino la cepa mal,
para que adelante pueda
tal villa con cepa tal.

Durante mucho tiempo las deposiciones en los procesos de beatificación y canonización clásicos se recibían como testigos. Efectivamente dadas las formalidades y juramentos en tales declaraciones. Hoy se conocen mejor aquellos mecanismos, las finalidades que dominaban, el interés por contar con un santo más en los deberes religiosos, tan interesados en la exhibición de su prestigio, de sus privilegios, de sus santos, en primer término de sus santos fundadores. A ello, y a las preguntas del formulario de los interrogatorios,

se adecuaban las respuestas, que, en lo que se referían a la madre Teresa y a su ascendencia, no mentían; es que no podían ni imaginarse que hubiera acontecido de otra manera. Baste con recordar un par de ejemplos que pueden resultar elocuentes.

Don Francisco de Valdivia, de los otros abuelos, hidalgo noble, del hábito de Santiago, declara: "Los padres nombrados en el artículo fueron notorios hidalgos, cristianos viejos libres de toda raza y mancha de moros, judíos y penitenciados por sus delitos. Ocho años antes habían tratado y consumiere repavados. Y así, demás de lo dicho, lo ha sido decir a otras personas graves y acucias desta ciudad que tienen noticia de las cosas antiguas de ella". Las palabras de su mujer, doña Peronilla Divisa Guzmán tienen interés especial porque "nos enseñó muy bien la santa madre Teresa de Jesús de vida, trato y comunicación en el monasterio de la Encarnación desta ciudad, donde esta declarante estuvo según por espacio de siete años. Siendo la santa madre Teresa de Jesús monja de aquel convento antes que saliese a fundar el de San Joseph. Y sabe que sus padres de dicha santa madre fueron caballeros nobles y muy principales de esta ciudad, cristianos viejos, limpios de toda raza de moros y judíos y penitenciados, y por tales habidos y tenidos y consumiere repavados, sin haber nunca oído decir cosa en contrario".

Eligieron después, a mediados del siglo XVII, los ídolos genealógicos logrados por superiores generales de los carmelitas descalzos, egiptotarias guardadas por la familia, y quedó consagrada ya el linaje límpido de santa Teresa y todo avilano para reanunciar por la historia erudita del siglo XIX y repetirse por los historiadores del carmen descalzo casi hasta nuestros días. Estaban convencidos de haber sido su madre y fundadora la que mejor personificó la "raza hispana dominante". Era la "Santa de la raza", como se titulaba una obra curiosa, en cuatro tomos, del monasterio de San José, o la otra del gran impulso de los estados teresianos, Silveira de Santa Teresa, que en su *Historia del Carmo Descalzo* asentaba como tesis incontestable (¿quién no la compartía entonces?): "Descendía santa Teresa de limpia sangre, o lo que es lo mismo, que en sus ascendientes no había moros ni judíos".

En esas se estaba cuando a mediados del siglo XV, concretamente en 1546, tuvo lugar un descubrimiento que puede calificarse de sensacional por lo que se refiere a la familia de santa Teresa, y a su propia personalidad. El historiador Narciso Alonso Cortés publica en el *Boletín de la Real Academia de la Lengua* un artículo sobre algunos de los pleitos de los Cepeda en el archivo de la antigua Chancillería de Valladolid. Entre ellos se encontraba la documentación del más llamativo: el del linaje emulado por el padre y tío patronos de la niña doña Teresa de Alameda para que les fuese reconocida la posesión de hidalguía. Era una práctica habitual la de las ventas de hidalguía, operación que venía bien a la hacienda real tan necesitada siempre. Fue largo el pleito, de 1519 a 1523, porque de por medio anduvo la guerra de las Comunidades. Entre tantos materiales, allí estaba el acta notarial legada, después de resistencias reiteradas, de la Inquisición de Toledo. Daba fe el escribano de que el padre de los contendientes (Joán de Toledo, mercader, hijo de Alonso Sánchez, era judío, y no solamente eso, sino que había judaizado después de convertirse). Y que en los libros y registros del Santo Oficio de Toledo constaba cómo se había reconciliado el 22 de julio de 1485. Y que en el libro "intitulado *Repertorio de las personas reconciliadas en la ciudad y arcobispado de Toledo*, entre las cuales dichas personas contenidas en el dicho libro está escrito en la peritografía de Santa Leocadia Joán de Toledo, mercader, hijo de Alonso Sánchez".

Era más que suficiente, y los historiadores, como Homero Seris, Miquel Vilanova, Domínguez Ortiz, supieron valorar todo lo que ocultaban estas revelaciones y que enriquecía la personalidad de santa Teresa, nieta de judío, es decir, "judoconversa". No obstante, otros, principalmente carmelitas descalzos, teresistas reconocidos algunos de ellos, se negaron a admitir lo que para cualquier iniciado era evidente, llegando incluso alguno de ellos a

3. En Sotomayor Cordero, T. (ed.), *Proceso para la beatificación de la madre Teresa de Jesús*. Edición crítica, vol. I. Avila, Institución San Diego de Alba, 2008, pp. 154-159.
4. GARCERAN DE JESÚS, La Santa de su casa. Vida profética de santa Teresa de Jesús, 4 vols., Madrid, Editorial Verdad, 1997.
5. *Visita a la Santa Teresa*, Santa Teresa de Jesús, impreso suplenente de la obra, Madrid, Biblioteca Nueva, 1939.
6. *Historia del Carmo Descalzo en España, Portugal y América*, L. Burgos, Monte Carmelo, 1915, p. 22.
7. ALONSO CORTÉS, "Título de los Cepeda", en *Boletín de la Real Academia Española*, 15 (1946), pp. 85-90.

hacer del abuelo de la Santa un cristiano de origen que se convirtió al judaísmo, prefiriendo hacer de él un apóstata antes que aceptarlo como judío. El argumento para postular tan absurdas se basaba en que el pleito de hidalguía se convocó a solamente por los hagiólogos publicistas, no en su integridad. Y así era, en efecto. Porque resultó que la documentación que manejara Alonso Cortés por 1946, los legajos del pleito, habían desaparecido del archivo poco después de esa fecha. Y fuera de su hogar estuvieron hasta el momento en que se repusieron: cuarenta años tarde, en 1986, fecha en la que la documentación completa fue publicada.⁸

Pues bien, a pesar de evidencias demasiado delatorias, los Cepeda lo ignoraron la sentencia y egiptotaria de hidalguía, pero de una hidalguía local, "de guerra". La llamaban "villana", y a ella los pueblos de Magaladilla, Orizaga y la ciudad de Avila. La familia se la arreglaría para alzar el documento: se raspó el condicional "solamente", que consta en el original del archivo, y escribió en su lugar "especialmente", con lo cual se convertía en hidalguía general. Cuando por unidades de 1616 la madre Teresa tuvo que enviar la egiptotaria familiar a su hermano don Lorenzo, que andaba por las Indias y la necesitaba, podía escribirle con toda la razón: "He dicho que le enviaré cuando vaya Antonio Morán un traslado de la egiptotaria—que dicen no puede estar mejor—y otro hará con todo cuidado".

Este pleito, largo y caro, sucedía cuando Teresa de Alameda era una niña de ocho años más o menos. Su condición de conversa se ha convertido para algunos en clave de interpretación casi única de sus escritos, de su vida entera. Hasta lectors arena de la cibola se la ha hecho, por decir algo. Son posiciones carentes de base histórica.

Sin llegar a tales extremos, no obstante, hay que decir que fue consciente de sus orígenes, de su linaje, y que sus actitudes sociales pueden explicarse en buena parte por su pertenencia al sector social de los conversos, marginados a fin de cuentas. Es, la madre Teresa, una crítica radical de un sistema social en el que, se interprete como se interprete, tanto pesaba la honra, con tantos ingredientes pero en el que era fundamental la limpieza de sangre, incluso como garantía de ortodoxia. Ella, en su oferta fundacional, rechazará frontalmente los "negros puntos de honra", "la negra honra", expresiones tan presentes en sus escritos (en *Camino de perfección* sobre todo). Desemascara la mentira social de una honra que procede no solo del linaje sino también de la compra: "Tengo para mí que honra y dineros casi siempre andan juntos, yo lo tengo bien visto por experiencia" (*Camino de perfección*, Escorial, 2, 6). Se ríe: "porque por maravilla hay honrado en el mundo si es pobre, antes, aunque lo sea en él, le tienen en poco" (ibid.); "que pobres nunca son muy honrados" (*Comentario al Cantar de los Cantares* 2, 1). ¿Quién no recuerda al Lazzarillo en su crítica a la hidalguía pobre, de ademanos, envergazonate? ("Que hay [personal] muy honrada, que, aunque mueran de hambre, lo quieren más que no que lo sean los de fuera" (*Predicaciones* 12, 6).

Una familia singular: la infancia y la adolescencia de doña Teresa de Alameda⁹

Aunque tuviera que andar con ciertas cautelas cuando algún que otro familiar quisiera gloriarse de ascendencia o empalmar en usar el "doble", no parece que el linaje judoconverso conclamara su existencia. De hecho, y en contraste con lo que más tarde harían sus hagiógrafos, y con lo que ella hacía al presentar a otras familias, en la crónica hermosa de su infancia no hay ni una alusión a su condición social: para ella había otros valores que producían más que lo castizo. Por eso se explaza en el recuerdo de las virtudes de sus padres: "El tener padres virtuosos y numerosos de Dios me bastara, si yo no fuera tan ruin, con lo que el Señor me favoreció, para ser buena". Y recuerda la sinceridad, la

2. *Proceso de beatificación y canonización de santa Teresa de Jesús*. Boletín de Santa Teresa, ed. I. Burgos, El Monte Carmelo, 1984, p. 276. (Biblioteca Mística Carmelitana), 46.

8. *El linaje judoconverso de santa Teresa (Orígenes de hidalguía de los Cepeda)*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1986.
9. Las referencias a los escritos de santa Teresa se refieren a la edición *Santa Teresa en su tiempo*, Obra completa, Madrid: Editorial de Espiritualidad, 5ª edición, 2000.
10. Entre tan abundante bibliografía como existe en torno a la vida y la obra de santa Teresa (véase, OCHOA SANCHEZ, M., *Santa Teresa de Jesús*, *Bibliografía sistemática*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2001), merece un estudio bibliográfico como existe en torno a la vida y la obra de santa Teresa (véase, OCHOA SANCHEZ, M., *Santa Teresa de Jesús*, *Bibliografía sistemática*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2001).

lealtad, el bien hablar y nunca jurar, sobre todo la caridad de don Alonso, que ni ocultos (que no ocultas) ni adivinados (que no adivinas) podía haberlos tenido, "Y estando una vez en casa una de un su hermano la regalaba como a sus hijos. Decía que de que no era libre, no lo podía sufrir de piedad".

Son, por tanto, otros los valores que recuerda, aunque quizá también un fondo de idealización más que comprensible en quien vivió la realidad familiar con la intensidad con la que ella la gozó y la sufrió. Cualquier observador puede advertir en las palabras tres cosas que se trata de una familia singular y de una infancia que vivió lo que no se vivía entonces, la ternura, y menos aún la ternura hacia los niños, que no empezaría a ser tratada como lo son hoy día hasta el siglo XVIII y la Ilustración.

La familia en la que se crió la niña Teresa de Alameda era numerosa, en otro rasgo excepcional entonces, cuando la mortalidad infantil era un desafío, sobre todo en hogares que, al contrario del de doña Teresa, no podían recurrir a las amas de cría. Prácticamente todos los hijos de don Alonso, casado por dos veces, sobrevivieron: "Eranos tres hermanas y nueve hermanos. Todos parecían a sus padres por la bondad de Dios en ser virtuosos, yo no fui yo, aunque era la más querida de mi padre".

Esto del cariño (palabra que no hay que buscar en el vocabulario de la madre Teresa), de la ternura (expresión muy teresiana, y que venía a ser lo mismo que el cariño), como vemos, sona ya desde el primer momento y en el primer capítulo. La niña Teresa se sintió querida por sus hermanos, y los quería: "Yo toda tenía gran amor y ellos a mí", si bien es comprensible su predilección hacia Rodrigo, "casi de mi edad, que era al que yo más quería".

El cariño seguía a lo largo de su vida, llena de alegrías, de tristezas y disgustos familiares. Su padre se opuso a que abandonara la casa natal para ir al convento porque "Era tanto lo que me quería", y cuando dejó la casa: "Acuérdome que, cuando salí de casa de mi padre, no creo será más el sentimiento cuando me muera" (Íd. 1, 7).

Llegó la dispersión de prácticamente todos los hermanos a las Indias. Fue una emigración, aquella de los castellanos a las tierras nuevas, que rompió muchos lazos familiares, espaciales, filiales e intergeneracionales, como comprueban las cartas de Indias y a las Indias que se han podido publicar. Pues bien, la lejanía no parece haber quebrado esta relación entre los Cepeda y Alameda de uno y otro continente. Confiar al predilecto, Lorenzo: "Yo allí la más ruin de todas y a quien vuestra señoría no habrán de conocer por hermana, según soy. No sé cómo me quieren tanto. Esto digo con toda verdad", por eso lamenta más los pleitos entre hermanos por herencias en los que tuvo que intervenir y por los que tuvo que sufrir hasta esas cosas antes de su muerte: "aunque por acá está de tal suerte, que por maravilla hoy podrá para hijo ni hermano para hermano" (Carta a Lorenzo de Cepeda, 23 diciembre 1906, 11 y 13).

Aquel era un hogar en el que se leía, lo cual es otra excepción puesto que la historia de la lectura revela que en los casos de aquel tiempo, por lo general, el leer no se practicaba y, salvo en algunos, muy pocos, de profesionales, de privilegiados, tampoco había libros. Era una cultura más bien analfabeta. Pero había algunos, pocos, hogares en los que la lectura podía resultar familiar, y el de don Alonso era uno de ellos. Se han conservado dos inventarios de los libros que tenía, variados, y para lo que se usaba, numerosos, que dejan entrever lo que allí se leía". Huelga decir que el aprendizaje era entonces casero, conducido por las carentes, que insistían más en la doctrina cristiana que en aprender a leer, menos a escribir y muy poco a contar.

Nada mejo que recordar lo que dice la hija para ver el ambiente lector de aquella familia. "Era mi padre aficionado a leer buenos libros, y así los tenía de romance, para que leyese sus hijos estos" (Íd. 1, 9). No había llegado aún el tiempo en el que el analfabetismo se exigía como timbre de honor, que lo acompañó a partir de aquellos autos de fe, los índices inquisitoriales de Valladolid por 1559, auténtica quema de libros que la madre Teresa de

10. RODRÍGUEZ SAN PABLO BEZARRE, L. E. "Libros y lectura para el hogar de don Alonso Sánchez de Cepeda" en *Antología de la cultura de la mujer en el siglo XVI. El caso de Santa Teresa de Jesús, Avila, Ayuntamiento, 2006*.

Jesús lamentaría (y criticaría) con dolor: "Cuando se quitaron muchos libros de romance, que no se leyeran y yo sentí mucho, porque algunos me daban recreación kerlos, y yo no podía ya, por dejar los [lectores] en latín a, me dijo el Señor: No tengas pena, que yo te daré libro rivo" (Íd. 27, 6).

La niña, con algún hermano próximo en edad, con Rodrigo, se aplicaba con especial gusto e intensidad a lo más leído en sociedades socializadas como eran aquellas: la "Vita Christi" y el "Flos sanctorum", o sea, la vida de Cristo con versiones varias y la vida de los santos, la "Leyenda dorada", seguramente en la misma imprenta que usó también Ignacio de Loyola. Se habían añadido "leyendas" nuevas, entre ellas la de san José. Más tarde, la madre Teresa de Jesús, apóstol entusiasta de la devoción a un santo poco venerado entonces, animaría a su devoción con expresiones hechas en aquel libro que hablaba del poder tan grande del que fuera nada menos que "rey" del Señor. Había otros libros, como el que trataba del juego del ajedrez, cuyas indigenas servirían a la madre Teresa para explicar el poder de la dama, es decir, de la humildad ("Así me habéis de reprender, porque hablo en cosa de juego, no le habiendo en esta casa ni habiéndolo de haber. Aquí verá la madre que es dio Dios, que hasta esta vanidad subió; más dicen que es licito algunas veces" (Camino de perfección, Escorial, 24, 1).

Esto acontecerá mucho más tarde. Porque es interesante recordar que la lectura de la niña y de sus hermanos poco mayor era imaginativa, reflexiva y activa. Miraban los grabados del libro con miradas degolladas, y "como veía los martirios que por Dios las santas pasaban, parecía que se iban a morir por lo que se contaba de los cantivos en el norte de África, pero la fantasía de los juguetes los convertían en realidad, y hasta el momento de la fuga imaginada rrazaron: todo esto resultaba natural en mentalidades en las que estas fantasías eran tan valoradas como la propia realidad. Como no podían realizar su anhelo marital, intentaban seguir el otro modelo de vida llumitara, de los conventos solitarios, allí mismo, sin salir de casa, "en una huerta que había en casa procurábamos, como podíamos, hacer ermitas, poniendo unas piedrecillas, que luego se nos caían" (Íd. 2, 3).

Esto de la huerta marital deseada, lo del hallazgo de los mirrres en potencia por un familiar, o a los veinte años, la convivencia con otro hermano para internarse en el convento, habla ya de complicadas amigas en aquella casa. Porque antes, cuando niña todavía, la complicidad más llumitara y chistosa fue otra, la mantenida con su madre doña Beatriz, y no precisamente para la virtud, que diría la narradora muchos años después.

Era ya niña crecida (no sabemos los años que tenía porque, como hemos insinuado, esto de las exactitudes en la percepción de la edad no se enseñaba entonces) cuando se leía, y se leía con una intensidad que le lanzó sobre los libros de caballería, sobre lo que se diría novela sentimental (en realidad aquellas fantasías, siempre la fantasía, eran mucho más que eso). Estos libros estaban socialmente próximos y autematizados por moralistas y predicadores. Y por ello, la lectura de Teresa y de su madre tenía que desarrollarse en la clandestinidad, para que el padre no lo advirtiera, y resulta atractivo el cuadro de las dos mujeres, madre e hija en complicidad, devorando libros a ocultas y con tanta viveza: "Era tan extremo lo que en esto me embelaba, que, si no tenía libro nuevo, no me parece haberme leído" (Íd. 2, 4).

La narradora atribuye la afición de la madre a la necesidad de evasión de tantos cuidados y enfermedades; la suya la ve, naturalmente, como pecado.

Se llegó a decir que hasta un libro de caballería escribiría doña Teresa niña, cosa harto improbable y, por supuesto, no probada. Pero ahora no interesa esto tanto cuanto lo que han puesto de relieve historiadores como Marcel Bataillon que la letrada y las imágenes caballerescas cristianas muy presentes en el lenguaje de santa Teresa al hablar de los "verdaderos caballeros de Jesucristo", "de los caballeros de la Virgen", "de los valerosos y esforzados caballeros" en uno de los escritos menores que se intituló desafío o torneo espiritual. Y que cuando presenta al tan faeco, viejo y reconocido fray Pedro de Alcántara, lo hizo definiéndolo como "hecho de rayos de émbolo" (Íd. 27, 18), que es la misma expresión usada en las *Sechas de Erasmoides* al retratar a una anciana de ciento veinte años nada menos.

La adolescencia, a diferencia de la infancia, no fue tan serena, o mejor dicho, fue una etapa de la vida acorde con aquella edad de crecimiento. Tenemos la suerte de que fue la misma Santa la que, desde su plenitud, narró estas vicisitudes, en caso único entre las mujeres de entonces. Es indudable que ella, devota y fecunda de su Agnóstica, estaba influida por el padre de la Iglesia en la comunicación de su experiencia, en la introspección de su alma. Hay demasiadas coincidencias en las autobiografías espirituales de ambos, en el espíritu y en la letra.

Doña Beatriz de Alameda, la madre (o amiga) de Teresa, murió a los treinta y tres años más o menos y cuando su hija tenía unos doce. Había casado muy joven (a los catorce años) con don Alonso, viudo. En menos de veinte años de matrimonio había tenido nueve partos, todos ellos logrados, porque aquella familia entonces era rica, podía disponer de medios y médicos que aseguraban la supervivencia de las criaturas. Nada tiene de extraño, por tanto, que la madre de Teresa se encontrara permanentemente débil, con muchos trabajos, como diría su hijo.

Esa muerte afectó vivamente los sentimientos de Teresa, que nos cuenta el dolor de la pérdida y el encuentro con la otra madre: "Acuérdome que, cuando miró mi madre, qué yo de edad de doce años, poco meaos. Como yo comencé a entender lo que había perdido, aflijido fuíme a una imagen de nuestra Señora y supliqué fuese mi madre, con muchas lágrimas. Parecióme que, aunque se hizo con simplicidad, que me ha valido; porque conocidamente he hallado a esta Virgen soberana en cuanto me he encomendado a ella". Aquella imagen era la de la Virgen de la Caridad, que se hallaba en la ermita de San Lázaro, posado el puente romano sobre el Adaja, y que hoy se venera en una de las capillas de la catedral de Avila.

La madre Teresa, que describe con su estilo personal las distintas fases de su vida, habla de su edad adolescente, del cuidado del cuerpo: "Comencé a traer galas y a desear contentar en parecer bien, con muchos cuidados de manos y cabella, y alores y todas las vanidades que en esto podía tener, que eran hertas, por ser muy curiosa". Y habla de primero que la querían mucho: habla de las compaña, sin cansarse de repetir la conveniencia de que sean buenas, y de su experiencia negativa con alguna criada, en mayor medida con una "parienta".

Hay que leer con sesnate esta parte del relato que ha dado lugar a tantas fantasías, puesto que puede dejar la sensación de devociones groves, cuando lo que quiere es acritar cómo en su vida casi niña aparecieron otros afectos que no eran el único que merecía la pena, el de Dios. Da la sensación de que fue durísima más que pecadora: "no me parece haber dejado a Dios por culpa mortal, ni perdí el temor de Dios, aunque le tenía mayor de la buena", es decir, de la opinión de los demás.

Quirá por exigencias de la honra, por alejarse de amistades poco ejemplares, e indudablemente por tanto cariño como tenía a su hijo, don Alonso jugó convenientemente intermitente en un convento de monja la ciudad, en las agnatinas de Nuestra Señora de Gracia. No iba Teresa de muy buen grado, pero a los ocho días estaba contenta y dando contento a las demás

conforme a su condición. No obstante, como dice, "estaba enemiguísima de ser monja".

La monja cuidadora de las jóvenes, María Briceño, a la que Teresa no se cansa de alabar, supo comprender a aquella olvidada singular que rogaba: la demás el rezar "a Dios que me diese el estado en que lo había de servir. Mas todavía deseaba no fuese monja, que este no fuese Dios servido de darmele; aunque también temía el casarme". Gracias a la agnosta, "a cabo de este tiempo que estuve aquí, ya tenía mi amistad de ser monja".

En esta edad por el estado a tomar (o monja o casada, que la soledad como tal no se contemplaba) anduvo durante su estancia con las agnatinas de Gracia (1531-1532). Al año y medio de internado sufrió una (la primera) enfermedad de culebra, volvió al hogar paterno, y, en la convalecencia, el padre la llevó a casa de la hermana mayor, en Castellanos de la Cañada, y a la de su tío Pedro (en Ortigosa), también amigo de libros. Y fue la lectura de las "Cartas de san Jerónimo" lo que la hizo decidirse a entrar en el convento; pero no sería el de las agnatinas, sino el carmelitano de la Encarnación, el espacio más duradero y más decisivo y venturoso de la vida de santa Teresa.

El monasterio de la Encarnación, espacio teresiano

Decidida a ser monja, la opción por el monasterio carmelitano de la Encarnación se debió a algo tan natural como la amistad profunda con una de sus monjas, Juana Suárez. Aunque pueda extrañar algo, el ser monja en aquel tiempo anterior a Trento, incluso en el posterior, tenía sus ventajas sobre el estado de casada, y así lo expresaría con reiteración años más tarde doña Teresa en sus escritos y en los átimos a sus disculpas por no tener que estar sometida a los caprichos del marido, por gozar de más libertad que los casados: "mirad de qué especie os habéis librado, hermanas" (Camino de perfección, códice de Valladolid, 26, 4). Por otra parte, en la orden respectiva se hallaba una familia nueva, con lazos más sencillos que en las familias naturales quitó, con sus parientes fundadores, sus padres y hermanos, madres y hermanas, su patrimonio espiritual, sus privilegios, su tan valorada antigüedad, indiscutible en los carmelitas convencidos de haber sido fundados por "nuestro Padre san Elia".

El monasterio de la Encarnación, debe quedar claro, fue el espacio en el que transcurrió la mayor parte de su vida: unos treinta años entre su estancia primera (1535-1562) y el retorno como priora ya en circunstancias muy otras (1571-1574). No era de los conventos antiguos pues se inauguró cuando nacía la niña Teresa (1515), pero no tardó en ser el predilecto de las jóvenes abules, de suerte que durante la estancia de doña Teresa de Alameda creció, o, mejor, se desbordó, pasando de 40 a 200 las mujeres que vivían en él. No todas eran monjas puesto que también estaban alojadas en él familiares, criadas, alguna niña. Era como una ciudad abreviada en expresión del historiador del monasterio, Nicolás González, con sus diferencias de clases, con ricas, pobres y medianas. Con una población tan desneurada, en construcción todavía el edificio, era comprensible la situación de pobreza, de indigencia comunitaria, que había que aliviar como fuera, como, por ejemplo, con salidas, tan prolongadas a veces como las de doña Teresa, o con donativos acompañados de exigencias poco humanas impuestas por los donantes".

Allí fue admitida doña Teresa de Alameda "el día de árimas" de 1535. La separación fue dolorosa dado el cariño que sentía hacia su padre, cada vez más soló. "Acuérdome que, cuando salí de casa de mi padre, no creo seré más el sentimiento cuando me muera, porque me parece cada hueso se me apartaba por él" (Íd. 4, 1). Al año siguiente tomó el hábito, y recordará, "a la hora me dio un gran contento de tener aquel estado, que nunca jamás me fió hasta hoy". Y el otro, en noviembre de 1537, hizo la profesión, que vivió como el mejor de los despojos (Íd. 4, 2-3).

11. GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, N. El monasterio de la Encarnación de Avila. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1995.

Enfermó otra vez, y el realismo con el que describe aquella enfermedad tan grave y penosa la daba para la psicología, a la medicina lejana para someter a la enferma tan legana en el tiempo a diagnósticos, algunos serios y sensatos, la mayor parte llenos acronímicos. Su padre se la llevó a casa, la cuidó con mimo, la llevó incluso a una curandería rural, la de Becedas, de acuerdo con los usos del tiempo y con el estado de la medicina galénica. No se explica uno cómo pudo sobrevivir a aquellos tratamientos de tres meses, "porque así un mes me había dado una puaga cada día" (Fda 5, 7). Retornó a Ávila, la tuvieron por muerta, y en un estado lamentable volvió a su convento. Atribuida la curación, muy de acuerdo con la religiosidad popular tan viva en ella, y también con el sistema de seguridades de que se disponía, a los médicos celestiales, en los que confiaban aquellas sociedades más que en los terrenos. Y entró el obispo de san José, escasamente venenoso hasta el manifiesto del capítulo sexto del libro de su Vida, punto de partida de la devoción creciente, arrolladora, al mejor y más poderoso de sus protectores y al que dedicaría la casi totalidad de sus fundaciones a partir de la primera: "Pues, como me vi tan tullida y en tan poca edad y cuál me habían parado los médicos de la tierra, determiné acudir a los del cielo para que me sanasen. Y tomé por abogado y señor al glorioso san José, y encomendéme mucho a él. Vi claro que así de esta necesidad, como de otras mayores de honra y pérdida de alma, este padre y señor mío me sacó con más bien que yo lo sabía pedir. No me acuerdo, hasta ahora, haberle aplicado cosa que la haya dejado de hacer..."

En aquel espacio, en aquel ambiente y en aquel tiempo transcurrió su camino de perfección con las crisis tan dramáticamente decaídas, y exageradas, como siempre, sus devotas, en la relación de su vida: la agonía, las tentaciones, el peligro de abandono de la oración. Su "conversiones" también se encuadraba para resultar el protagonista de Cristo en flagelo, el azado a la columna con su mirada, muy ligada, tan acutante en Teresa. Su vida de oración, con tantos azotes, se acompañó y acompañó con libros (algunos para principiantes) de que era tan amiga: los de los franciscanos Francisco de Osuna, Bernardino de Laredo, Alonso de Madrid, fray Pedro de Alcántara, et tan parecida a ella y dominico fray Luis de Granada. Hasta que, por 1590, como garantía del exterminio del latranismo, la prohibieron sus libros y dejaron solo los inaccesibles, los escritos en latín, dice ella en una de las críticas sueltas a la Inquisición: fue entonces cuando se le ofreció el "libro vedado", el "libro vivo" (Fda 26, 6), que no podían prohibir ni quemar las hogueras inquisitoriales.

La otra fase, la que, como dirá ella, no es obra del entendimiento sino que "lo llaman teología mística", la de la acción de Dios, la de la oración, pero la oración trinitaria, la de la contemplación, la de la unión, pero también su itinerario peculiar en el monasterio de la Encarnación: allí sucedieron las mercedes que ella comunica en lenguaje místico o del *Canto de los Cantos*, como el de la darda por ejemplo, la transverberación.

Como era precursora, y dado el lugar que la Inquisición a algunos letrados habían sembrado hacia los peluqueros del *Canto de los Cantos*, como el de la darda por ejemplo, la transverberación. Como era precursora, y dado el lugar que la Inquisición a algunos letrados habían sembrado hacia los peluqueros del *Canto de los Cantos*, como el de la darda por ejemplo, la transverberación. Como era precursora, y dado el lugar que la Inquisición a algunos letrados habían sembrado hacia los peluqueros del *Canto de los Cantos*, como el de la darda por ejemplo, la transverberación.

41

los remedios: "Dígame esta dar higo grandísima pena cuando veía esta visión del Señor, porque cuando yo le veía presente, me hacían pedales, no pudiera yo creer que era demonio, y así era un género de penitencia grande para mí; y por no andar tanto sangriento, tomaba una cruz en la mano. Las higos no tan continuas, porque sentía mucho. Acordábase de las injurias que le habían hecho los padres y aplicábase me pedante... Dijo que los dije que ya aquello era tiranía. Dígame causas para que entendiese que no era demonio" (Fda 29, 6).

Más conversos andaban los dominicos heretáicos, a algunos de los cuales hay que agradecer los preciosos relatos de su vida. Ahora bien, en aquel tiempo de angustia en el monasterio de la Encarnación, la liberación gozosa llegó gracias a la juventud y a la comprensión de los confesores de la Compañía de Jesús. Fundado en aquellos años, su colegio de San Gil estaba calle por medio de la casa de la amiga comital de doña Teresa de Alameda, la vida doña Guionar de Ulloa. Allí pasaba la monja largas temporadas, y allí tuvo conocimiento del modo de proceder de los jesuitas: "que de solo entender la santidad de su trato era grande el provecho que mi alma sentía". No obstante, lo que la decidió a tratar con ellos fue el consejo de Gaspar Díaz y de Francisco de Salcedo, torpes pero muy bien intencionados como hemos visto: "que lo que me convenía era tratar con un padre de la Compañía de Jesús, y que le diese cuenta de toda mi vida por una confesión general, y de mi condición, y todo con mucha claridad, que eran muy experimentados en cosas de espíritu; que no saliese de lo que me dijese en todo, porque estaba en mucho peligro si no había quien me gobernase" (Fda 21, 14).

Se valió ya, por tanto, en los círculos influidos de Ávila la experiencia de los jesuitas en discernir "en cosas de espíritu". Y se decidió a dirigirse con ellos. Narra, con su gracia peculiar, los recursos fallidos para que en su monasterio no se entrase de que ella, tan ruda, trataba "con gente tan santa como los de la Compañía de Jesús" (Fda 21, 15).

Hata veintitrés consejos y confesores jesuitas a lo largo de la vida de la madre Teresa se han contado¹³. Ya desde el primero, el jovenísimo Diego de Cetina, la madre Teresa valió no solo el ser asistido, sino también, y de qué forma, el dominio del lenguaje como presupuesto para la comunicación espiritual: "Tratando con aquel sirvo de Dios, que lo era harlo y bien avisado, toda mi alma, como quien bien sabía este lenguaje, me declaró lo que era y me animó mucho. Dijo ser espíritu de Dios muy consolador, sino que era menester tomar de nuevo a la oración". "Que gran cosa es entender un alma! Dijo me tuviese cada día oración en un paso de la pasión, y que me aproximase de él, y que no pensase sino en la humanidad". Y le dijo muchas cosas más, tan en unimiento con lo que doña Teresa sentía y pedía, que en una de sus las agradeció a la Compañía: "Dijome consolada y confortada Alabado sea el Señor, que me ha dado gracia para obedecer a mis confesores, aunque imperfectamente; y así siempre han sido de estos benditos hombres (ese era el de Madrid, mucho más popular en Ávila de aquel tiempo que la madre Teresa, que se murió a los 155). El padre Cetina tendría unos veinticuatro años entonces. Y no carece de significado el contemplar la imagen de la carmelita doña Teresa de Alameda, entrada en sus cuarenta, dirigida espiritualmente por aquellos veintitres.

Algo más larga fue la dirección del padre Juan de Prádanos, muy conocido de doña Guionar de Ulloa¹⁴. "Con harta maría y blandura -dice este padre- me comencé a poner en más perfección". Gracias a su comprensión tuvo experiencias como el arrobamiento y la fecunda de la libertad espiritual.

Baltasar Álvarez, el más célebre de los tres, fue el confesor durante seis años continuos, porque los contactos y las referencias se prolongarían por mucho más tiempo y en otros lugares. Le era simpático con cariño, omnia sua vobis y no calla lo mucho que la hizo sufrir con su carácter indeciso, con su cautela extrema: "Y aunque le tenía mucho amor, tenía algunas tentaciones

¹³ Dávalos, C. de, "Santa Teresa y los Padres. Tratados hechos y datos en Archivum Historicum Societatis Iesu 15 (1961): pp. 227-238.

¹⁴ Se dijo que para curarse de una enfermedad pasó una larga temporada en la casa de doña Guionar por la provincia de Toro acompañada por ella y por doña Teresa. Amplia información ofrece González Novales, L., "Teresa de Jesús y el latranismo en España" en Actas del Congreso Internacional Teresa de Jesús, 1984, Salamanca, Universidad 1984, pp. 351-352.

41

por dejarte, y algunas veces me afligía y daba gran trabajo" (Fda 26, 3). Además de bien santo, "era muy discreto y de gran humildad, y esta humildad tan grande me acordó a mí hartos trabajos, porque con ser de mucha oración y letado, no se fáb de él, como el Señor me lo llevaba por este camino" (Fda 28, 14). Es cierto que el confesor tenía que afrontar presiones, murmuraciones, "que le decían que se guardase de mí no le engañase el demonio" como a otras personas. A pesar de todo, el padre Baltasar Álvarez sería un confesor que la ayudó a llegar a ciertos matices de unión, que, a la postre, habrían coincidir con el modo de oración de ambos. Será "mi padre Baltasar Álvarez" de la correspondencia, frecuentemente aunque se haya conservado una sola carta. El hagiógrafo del padre dejó escrito el latín (por "mis de una hora") de la madre Teresa cuando se enteró de la muerte de su confesor: "Escrita en agosto de 1596 a las monjas de Malagón el epíteto sentido: "Mis hijos, este es el castigo que nuestro Señor hace en la tierra, quitarnos los santos que hay en ella".

Aunque no se pueda determinar con exactitud la fecha, por aquellos años críticos (1594-1595), Teresa tuvo la fortuna de tratar con el padre Francisco de Borja: "En este tiempo vino a este lugar el padre Francisco, que era duque de Gandía y había algunos años que, dejándolo todo, había entrado en la Compañía de Jesús" (Fda 24, 3). Mendigando ella no solo sosiego, también aprobación, y se encontró con la cualidad del "padre Francisco", que tenía lo más preciado, la experiencia: "Pues después que me hubo oído, díjome que era espíritu de Dios y que le parecía que no era bien ya resistirle más, que hasta entonces estaba bien hecho, sino que siempre comenzase la oración en un paso de la pasión. Y que si después el Señor me llevase el espíritu, que no lo resistiese, sino que dejase llevarle a su Majestad, no lo procurando yo. Como quien iba bien adelantada, dio la medicina y consejo, que hace mucho en esto la experiencia. Dijo que era yerto veintitres ya más. Yo quedé muy consolada" (Fda 24, 3).

A este propósito, hay un detalle oculto y que habla de la veneración en que la Madre le tuvo siempre. En el *Libro de la Vida*, redactado con tiempo mínimo, no aparece ningún nombre propio, de suerte que de no conocerlo por otras fuentes, no sabríamos cómo se llamaban sus padres, sus hermanos, los confesores que tuvo, la ciudad y los lugares en que aconteció toda su aventura espiritual y fundadora. Solamente se rompe el anonimato sistemático con dos personas: con "el santo varón" y el bendito" fray Pedro de Alcántara, y, como hemos visto, con el "padre Francisco, que era duque de Gandía".

Los "retratos", en definitiva, fueron quienes quitaron los miedos a doña Teresa de Alameda.

El proyecto de reforma de los orden

Trascendiendo de lo personal, el hecho decisivo que aconteció en la Encarnación fue el nacimiento del proyecto de reforma de su orden carmelitana como servicio a la Iglesia de su tiempo, como oferta orante para las mujeres y, más tarde, para los frailes descalzos.

El monasterio de la Encarnación de Ávila no tuvo buena prensa entonces, cuando se impuso la historia tan atractiva de los maniqueísmos, de buenos y malos, trazada por los vencedores. Puede decirse que hoy se han superado estas visiones dualistas gracias a investigaciones serias y documentadas, como las de Oger Stiggink¹⁵ y la mencionada de Nicolás González. Como la información más utilizada es la proveniente de vistas canónicas, no siempre se ha tenido en cuenta el tratamiento que hay que aplicar a estos fuentes, parciales puesto que recogen la queja y lo negativo. Puede decirse que el de la Encarnación era un estilo de vida religioso acorde con el de otros monasterios femeninos. Ya se sabe: a ellos se acogían por vocación algunas de las monjas, o muchas de las

¹⁵ DE LA FUENTE, L., *Vida del V. P. Baltasar Álvarez*, edic. Madrid, 1943, p. 462-63. Situación: O. La reforma del General de la Orden de San Agustín de la Compañía de Jesús y su encuentro con Santa Teresa (1594-1595). Roma, Institutum Carmelitatum, 1995.

monjas, pero tenían también otra finalidad, la social de refugio y remedio de las mujeres que no se casaban. La mujer era o para casada o para monja o para vida o para estados similares al conventual como el de beatas o emparejadas (ese era el de Madrid, mucho más popular en Ávila de aquel tiempo que la madre Teresa de Jesús, que se murió a los 155).

La propia madre Teresa prueba que en aquel recinto, tan poblado como hemos visto, había monjas o allegadas con inquietudes. Gracias a aquellos grupos de la Encarnación nació el proyecto de San José de Ávila y de allí saldrían monjas numerosas para las fundaciones posteriores. Recordaba la Madre unos seis años después: "Ofrecíose una vez, estando con una persona, decirme a mí y a otras que si me seríamos para ser monjas de la manera de las descalzas, que sea posible era hacer un monasterio de ellas. Yo, como andaba en estos deseos, comencé a tratar con aquella señora, mi compañera, viuda, que ya le dicho que tenía el mismo deseo. Ella comenzó a dar trazas para darle renta, que ahora voy yo que no llevaban mucho camino, y el deseo que de ello veríamos nos hacía parecer que" (Fda 22, 10).

Consta quienes eran las integrantes, monjas y seglares asiduas, de aquel cenáculo animado en torno a doña Teresa integrado en su mayor parte por familiares y allegadas. Se conoce la identidad de esa "persona" que propuso el pensar en un monasterio pequeño y de pocas monjas para hacer penitencia (María de Ocampo, después María Bautista, prima de doña Teresa), "aquella señora, mi compañera", decidida a ayudar económicamente, era doña Guionar de Ulloa. En cuanto al monasterio con vida "a la manera de las descalzas" que se proponía como modelo, se referían al de las franciscanas descalzas.

Como puede observarse, fueron muy franciscanos los orígenes ideales de la carmelita descalza, y lo serán más cuando se impongan las ideas de fray Pedro de Alcántara. En aquel círculo de soladoras no influyó la tradición reformadora (de fuera de España) de la orden del Carmen. No había excesiva información en el monasterio ni los carmelitas estuvieron como consejeros o confesores de doña Teresa de Alameda en su vida espiritual. Tampoco influyó el cenáculo de Teresa todavía.

Lo cierto fue que doña Teresa tomó todo muy en serio. Tanto fue así, que sus resistencias más que comprensibles al compromiso tuvieron que ser vencidas por el argumento de más peso para ella: por las visiones y las hablas divinas. No debe olvidarse que, al margen de la dimensión sobrenatural (en la que no puede entrar el historiador), estas hablas confirmaban a doña Teresa, a la madre Teresa, en las ideas y convicciones que ella tenía, generalmente contra el parecer de otros, no razonamiento contra la opinión común. En aquella circunstancia, la visión introduce otro elemento esencial en la fundación, en las futuras fundaciones, la novedad teresiana de la devoción a san José:

"Habiendo en día comulgado, mandóme mucho su Majestad su 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 no guardaría el y muestra Señora la otra, y que Cristo andaría con nosotros, y que sería una estrella que diese de sí gran resplandor, y que, aunque las religiones estaban relajadas, que no pensase se servía poco en ellas; que que sería del mundo si no fuese por los religiosos, que dijese a mi confesor esto que me mandaba y que le rogaba él que no fuese contra ello ni me lo estorbare" (Fda 32, 11).

Se iniciaba, por el otoño de 1596, la aventura fundadora, en cuyo primer momento halló doña Teresa el apoyo del provincial de su orden, el de fray Pedro de Alcántara, el de su confesor jesuita (este de fama más tímida), a su proyecto de convento reducidos, rigurosos, de clausura muy cerrada y con solo trece (o doce, o quince) monjas (Fda 32, 1). Lo de la clausura respondió a la

41

experiencia de la Encarnación con las salidas frecuentes de monjas para alivio de la economía. La presepia de la fundación, los retos (en aquel momento se consideraban necesarios), que no acababan de asegurarse a pesar de algunas promesas, entre ellas la de doña Guzmán de Ulloa, no muy sobrada.

Con la decisión de fundar la casa comenzó también la carrera de contradicciones. En cuanto la noticia llegó a la ciudad, y como en esta ciudad como Ávila tardaban poco en divulgarse noticias de esta índole, la persecución contra el proyecto y las dos mujeres no se hizo esperar: "los dichos, las rías, el decir que era disparate... que bien me estaba en mi monasterio". En la Encarnación "señal muy maliciosa en todo mi monasterio porque quería hacer monasterio más encerrado. Decían que las señoras; unas decían que me echasen en la cárcel; otras, bien pocas, toraban algo de mí"; "fueron tantos los dichos y alborotos", que el provincial "mandó de parecer". A doña Guzmán "ya no la querían absolver ni lo dejaban" (Vida 12, 14-15; 31, 2). Hasta en los sermones, los más poderosos medios de comunicación, información y desinformación entonces, se condenaba la osadía de doña Teresa. Tanto y tales contradicciones la obligaron, con lo que ella era, a estar "en silencio, y no entendiendo ni hablando en este negocio cinco o seis meses" (Vida 13, 2).

Lo que ocurrió en aquellos cinco o seis meses de silencio y de amargura es narrado por la Madre unos años más tarde con maestría y lenguaje y estrategias singulares. Un par de ejemplos. Cuenta con delicadeza cómo, ante la postura hostil del primer rector de la Compañía de Jesús, su confesor trató tampoco osaba mostrarse favorable, "porque —éstase en cuenta la definición teresiana, quizá con su dosis de ironía, de la obediencia jesuítica— como el que me confesaba tenía superior, y ellos tenían esta virtud en extremo de no se bullir sino conforme a la voluntad de su mayor..." (Vida 13, 2).

La Madre escribió cómo en aquellos meses no faltaron voces amigas que temieron por ella con el pesar de los temores que entonces se podía tener el temor la Inquisición. Fue bien, más que de temores en ella había de temores en otros porque corría de boca en boca que había tenido alguna revelación a propósito de su de "nigación". Y esto de las revelaciones particulares, tras la exhibición de poder autónomo de la Inquisición que fueron aquellos años de 16 de 1599, era para infundir miedo a cualquier dado el clima que se vivía y la identificación de alumbreados (por lo de las revelaciones particulares) con heteros y similares. Y es a propósito de este ambiente de represión cuando actuó una de las descripciones más expresivas y afórumada del lenguaje y de la cultura castellana: "Iban a mí —dice— con mucho miedo a decirme que andaban los tiempos malos, que podían ser me levantaran algo y fuesen a los inquisidores".

"A mí, prosigue, me cayó esto en gracia y me hizo reír; porque en este caso jamás yo temí". Lo cual habla de su actitud ante la Inquisición. Debó de ser la única persona que ríra ante estas cosas del tribunal de la fe.

San José de Ávila

El apoyo del confesor gracias al cambio de rector de la Compañía, el decidido favor del prestigioso dominico Pedro Ballez, los alientos de las visiones en las que de nuevo san José tiene relevancia especial, animaron a doña Teresa, que se embarcó en la compra y en la adecuación de las casas para el monasterio mínimo. Todo ello, naturalmente, llevado con la mayor cautela: las casas se compraron a nombre de su hermano y de su cuñado, traidos de Albo de Torres a estos efectos; doña Guzmán y su madre participaron como penitenciaras de breves, rescriptos y demás instrumentos eclesiales para la fundación. El nombre de doña Teresa no constó por ningún sitio en esta fase para asegurar el secreto imprescindible (Vida 24, 1).

19. Sigue siendo muy válida la monografía de LAMAS MARTÍNEZ, E., *Santa Teresa de Jesús y la Inquisición española*, MADRID, CSC, 1971.

La construcción de la casa iba adelante durante el año de 1596. Y el ideal de entonces, el inicial e impulsor, como hemos dicho, era el del rigor.

Para descubrir lo que quería doña Teresa en estos meses disponemos de un documento excepcional. La carta que escribía a su hermano don Lorenzo de Cepeda. Es un testimonio que no está condicionado por idealizaciones posteriores y tanto más apreciable y explícito cuanto que se trata de confidencia privada y personal firmada cuando las obras iban avanzadas. Es la carta más antigua que se conserva del epistolario teresiano, fechada el día anterior a la víspera de año nuevo (no dice de Navidad), o sea, el día 23 de diciembre de 1595, y transmite las preocupaciones materiales de la fundadora. Casi toda ella trata de problemas familiares de herencia, de pleitos, de la cjecutoria y de dineros, también de dotes y de iratas para la casa en construcción. Y agradece a don Lorenzo la generosidad y oportunidad de tantos dineros como le ha enviado a través de mercaderes borrados y habidos, puesto que el primer convento de santa Teresa debe su existencia, en muy alta proporción, a la plata regalada de las Indias.

Tan solo unas líneas se dedican a lo otro, a lo espiritual del proyecto, del que ha informado "bien largo", "más largo", a su hermano en carta anterior y, por desgracia, perdida. A pesar de la breve, dice con claridad el objetivo de su obra, basada en un convento con pocas monjas, en la clausura, en la oración, en la mortificación: "un monasterio adonde ha de haber sola quietud sin poder crecer el número, con grandísimo encerramiento así de nunca salir como de no ver ni no ser visto delante del rostro, fencerramiento en oración y en mortificación".

A los escasos meses de comenzada la construcción de la casa, este rigor al que aspiraba se vio entriquetado con un integrarse fundamental y hasta entonces ausente en su proyecto: el vivir en pobreza radical, el no disponer de nada propio, el mantenerse de limosna, es decir, sin renta fundacional. Con lo cual garantizaba la liberación de esclavitud de fundadores caprichosos y onerosos al fin (la Encarnación tenía experiencia de lo que suponían tales dependencias) y, por otra parte, blindaba la clausura puesto que, al ser pocas, no se verían en los apuros de la Encarnación ni en la precisión de salir con tanta frecuencia y por pura necesidad, como dice ella", que recita también los caminos del hallazgo de esta expresión del rigor originario.

Al día siguiente de haber escrito la carta a don Lorenzo, o sea, "la noche de navidad", cuando estaba más animada en el negocio de San José y contraaba con dinero indiano para proseguir la obra, recibió del provincial, bajo pretexto de obediencia, la orden de que acudiese a Toledo a consultar a doña Luina de la Cerda, aristócrata que acababa de enviudar. Era una función social nada rara, y a la vez una fuente indirecta de ingresos para el monasterio, la del consulto de las viudas alhajadas. Y esta casa sobre se convertían en lugar de encuentro de consoladores, de espirituales famosos por lo general. Por el palacio toledano, y por aquellos meses, pasó la extrínseca beata y carnalita granadina, María de Yepes, que venía de Roma con permisos para fundar conventos agustinianos; y por allí pasó (pero no citara a otros) fray Pedro de Alcántara, tan reclamado. Una y otro fueron decisivos para el proyecto de doña Teresa.

María de Yepes, analfabeta, enseñó a la tan leída doña Teresa lo que esta ignoraba: "con tanto haber andado a leer las Constituciones", que muestra Regla, antes que se relajase, mandaba no se tuviese propio". El "no se tuviese propio" no se refiere tanto a la pobreza personal (que se daba por presupuesta) cuanto a la comunitaria: al fundar y vivir sin renta, sin la renta producida por su capital depositado y convertido en propiedad inalienable aseguradora del porvenir. Todo ello requería, claro está, fundadores, financiadores, otras figuras benéficas, a veces incómodas, han quedado retratadas por la Madre en otros lugares.

20. En los capítulos 24 y 25 del libro de la Vida.

19. En la Cumbre de conciencia de julio-agosto 1954 corifea: "Pueden tener mucha más praeda de los pobres que solía, teniendo por una última grande y dimes de venedictos, que si misera a mi voluntad, los daría lo que trage venido. Ningún cosa tengo de ellos, aunque los traigo y llego a día mano. Y esto veo es ahora don de Dios, que aunque por amor de él saca limosna, puede natural miera, bien conocida megra siento en esto".

20. Tomamos el texto de BARRAZO MANSANA, A., *San Pedro de Alcántara* (1499-1566). Estudio documentario y crítico de su vida, Madrid, Editorial Cívica, 1965, pp. 191-193.

siervas de Dios. Y también me dio gran consuelo de haber hecho lo que tanto el Señor me había mandado, y otra iglesia más en ese lugar de mi padre glorioso san José, que no la hubo" (Vida 26, 2-6).

Por lo que se refiere a algo tan confial para ella como san José, ciertamente no había ninguna iglesia el dedicado a leer las Constituciones", que muestra Regla, antes que se relajase, mandaba no se tuviese propio". El "no se tuviese propio" no se refiere tanto a la pobreza personal (que se daba por presupuesta) cuanto a la comunitaria: al fundar y vivir sin renta, sin la renta producida por su capital depositado y convertido en propiedad inalienable aseguradora del porvenir. Todo ello requería, claro está, fundadores, financiadores, otras figuras benéficas, a veces incómodas, han quedado retratadas por la Madre en otros lugares.

Este acontecimiento social y eclesial tuvo sus repercusiones no tan feroces, ni siquiera favorables. Sucedió todo lo contrario. Casi inmediatamente, "a las dos o tres horas", doña Teresa se vio atrapada (ella dice que fue por el demonio) en la "batalla espiritual" de los recordatorios, de los miedos ante "la imprevisión" de los sucesos que han pasado en mi vida" (Vida 26, 6), por incluso que la batalla librada con la ciudad de Ávila, toda ella, incluía las agustinas de Gracia, en contra del convento nuevo. Lo cual manifiesta que doña Teresa no era tan popular en Ávila, que tendría a quien venerar poco después en la especie de engarrelada Maritula". En las juntas municipales y clericales parece que no hubo más defensores que el dominico joven Domingo Ballez. Hasta Gaspar Daza se guardó muy bien de abogar por las monjas y el confesor jesuita, naturalmente, calló.

Ante tanto alboroto y pleitos inseguros, porque hubo otros, y muy duros con la ciudad, la madre Teresa no cedió y ordenó que "no se concierte en ninguna manera tener renta" (Vida 26, 20-21).

La expansión de las descalzas

Con la fundación de aquella casa de San José había realizado su idea de la vuelta en todo su rigor a la regla carmelitana que ella creía primitiva (no importa que no fuera). Originariamente, la madre Teresa de Jesús pensaba (en 1592-1597), "los más descansados de mi vida, cuyo sosiego y quietud echo tanto menos muchas veces mi alma" (Fundaciones 1, 4). Y San José de Ávila cumplió el programa reformador al estilo franciscano que engarabara con reformas bajomedievales, las del rigor por el rigor. Allí redactó la versión definitiva del libro de su "Vida" y escribió, con el bello lenguaje colopial que revela su origen de chulas a sus monjas, el "Camino de perfección". Al leer el cillido (y arriesgado) manifiesto a favor de las mujeres orantes y contra quienes sembraban hostilidades y suspicacias contra ellas, se puede percibir su dificultad su convicción de la necesidad de grupos orantes de mujeres en la Iglesia y por la Iglesia de su tiempo.

Su sensibilidad eclesial, por tanto, fue el agnate de la modernidad, de la novedad teresiana y de la expansión de su obra. La visita del general Juan Bautista Rossi (Rubeo) a la orden en España (1597), con su estímulo para que fundase tantos monasterios como pelos de su cabeza, autorizó a la fundadora en su compromiso de compensar con sus conventos la iconoclastia "luterana" y de ayudar en el empeño más urgente de la Iglesia castellana: la conversión, el bautizo, de los indios.

Y así ella de las Indias, tal como lo podía saber desde la metrópoli. Pero se ve que los noticias llegadas por sus hermanas se orientaban en direcciones más materiales que las de la evangelización. Fue un franciscano, algo extraño, con sus ingredientes utópicos y de proselitismo, el que le abrió los ojos a la realidad hispanera. El padre Alonso Maldonado escribió en el leccionario de San José de Ávila lo que no hacía más que reiterar en memoriales dirigidos a la corte, a los Consejos correspondientes, a quien quisiera escucharle, con la

21. JIMÉNEZ DROGA, B., "Maritula" la santa de Ávila en el siglo XVI. Ávila, 1989. Buena información sobre el ambiente religioso de la ciudad por entonces. Buen artículo sobre Ávila de Santa Teresa. La reforma religiosa en una ciudad del siglo XVI. Madrid, CCE, 1993. ID., "Confesores penitentes y la formación de las identidades en Ávila a principios de la Edad Moderna", en *Cuadernos Abalanes* 29 (2000), pp. 101-112.

Tampoco hay que ver en esta decisión intencional macronómica con opciones por los pobres (ausentes en sus escritos). Sabemos que doña Teresa, al contrario que su padre, no tenía sensibilidad innata hacia el mundo variopinto de la pobreza social". La pobreza que la fascinaba era la espiritual, la que aseguraba la libertad y la vida de oración y hermandad sin sobornos, ya que la subintendencia dependía de la limosna, o sea, de Dios, que "yo jamás falta a quien le sirve" (Vida 15, 2). "Señor de las rentas y los rencores" (Camino de perfección, Escorial, 2, 2).

El entusiasmo ante el descubrimiento toledano de la pobreza regular y su entusiasmo a las rentas originó un debate singular en aquellos meses inmediatamente anteriores al comienzo de la vida descalza en San José. Iba de acuerdo con el carácter de doña Teresa, que "en todo tomaba tantos pareceres" hasta que daba con el coincidente con el que ella tenía. En esta ocasión, como en alguna otra, el docto se enfrentó y espoleó a doña Teresa, y la discusión de muestra, si ello fue necesario, que esa imagen de santa Teresa, encanallada por los letrados, tiene que ser muy matizada. Lo hacía caso cuando la convenía. Y en aquella circunstancia no hizo caso. "No quería aprovecharme de teología ni con un letra" (Vida 15, 2-4).

Su respuesta al letrado es el eco del parecer del espiritual por excelencia para ella, del "santo" fray Pedro de Alcántara, "bien amador de la pobreza y (pero tanto años la había tenido y (pero sabía bien la riqueza que en ella estaba" (Vida 15, 3). La carta, escrita en Ávila (4 de abril de 1592) y dirigida "A la muy magnífica y religiosísima señora doña Teresa de Ahumada [en Toledo], que nuestro Señor haga santa", revela el profundo menoscabo de algunos espirituales hacia los letrados así como la autoconfianza, la convicción de ser ellos los perfectos. El texto abre otros comentarios:

"El Espíritu Santo hinchó el alma de Vuestra Merced. Me espanté que Vuestra Merced ponía en parecer de letrados lo que no es de su facultad, porque si fuera cosa de pléto o caso de conciencia, bien era tomar parecer de jurista y teólogo; mas en la perfección de la vida no se ha de tratar sino con los que la viven. Y si quiere tomar consejo de letrados sin espíritu, busque harta renta a ver si le valen ellos y ella más que el carcere de ella por seguir el consejo de Cristo...".²¹

Doña Teresa volvió de Toledo en junio de 1592. Legó todos los permisos para su forma de vida en pobreza, y en aquel espacio reducido inauguró, con nocturnidad y la inevitable campanilla, el estilo de vida que quería. Lo hizo con las cuatro primitivas, sin dote, relacionadas con beneficiarios del convento: Antonia de Henao (Antonia del Espíritu Santo) con fray Pedro de Alcántara; con doña Guzmán, en criada, María de Paz (María de la Cruz); con Gaspar Daza, Ursula de los Santos; María de Ávila (María de San José) era hermana del que sería capellán y colaborador entregado y cronista de la madre Teresa, Julián de Ávila.

Recordándolo la madre Teresa, ella misma se encargaría de levantar el acta del acontecimiento de 24 de agosto de 1592:

"Pues, todo concertado, fue el Señor servido que, día de san Bartolomé, tomamos hito 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. Empezó yo a darle el hito y otras dos monjas de nuestra casa misma, que acoraron a estar fuera... Puso fe para mí como estar en una gloria ver poner el Santísimo Sacramento y que se renovaron cuatro huérfanos pobres (porque no se tomaban con dote) y grandes

peculiaridad de que las encendidas exposiciones de este laicista no permitiera cogerlos en los temas en los muros realizados con los modelos conocidos, sino en los "muchos millones de almas que allí se perdían por falta de doctrina" (Fundaciones 1, 6).

Los estímulos espirituales se tuvieron que encauzar a través de otros factores menos sublimes y mucho más materiales. Se insistió en el condicionante de la obediencia al superior general, que, inicialmente, limitó el área de expansión de los conventos descalzos a la provincia castellana, y no sería correcto olvidar tal presupuesto en la localización geográfica de las fundaciones de la madre Teresa, incesante en buscar argumentos para probar que "Beas no es Andalucía" y que acudió a Sevilla engañada por el carilón del Padre Gracián y las falsas seguridades del Padre Ambrosio Mariano. Pero estos mismos casos indican que la madre fundadora contaba con recursos sólidos cuando se trataba de conseguir la obediencia con otros intereses, como, por ejemplo, la necesidad de contar con el enclave imprescindible para las conexiones familiares y para las decisivas ayudas económicas, inesorablemente encendidas a Sevilla. Por lo demás, la localización de las fundaciones es exclusivamente castellana, y su geografía desvela motivaciones que la Madre ni quiso disimular.

En efecto, el mapa fundacional indica la existencia de una categoría triple de monasterios: a) los que fundó con gusto; b) los que fundó a disgusto; c) la serie de los que procedió a gear de invitaciones a veces traidoras. Por lo que se refiere a la opción última, entre las fundaciones ofrecidas pero rechazadas o no realizadas se encuentran desde Ciudad Rodrigo hasta Pamplona, pasando por Aguilar de Campoo, Arenas, Portugal, Oñate, Valencia, Zamora, Ciudad Real, Diócesis, son claras las razones de la negativa o del desentusiasmo de las ofertas se trata de lugares pobres, no muy poblados, mal comunicados. Los mismos motivos operan en las resistencias iniciales a la fundación de sus monasterios de Malagón (1598), al malhabido de Paterna al año siguiente, al de Alba de Terceros (1574), Beas de Segura (1575), Carmona (1576), a cuya erección ni asintió, Villaverde de Jara (1580), Sorja (1580).

El fundar en lugares pequeños y menos activos económicamente implicaba el recurso a la renta, a los herederos que financiaban la vivienda y el mantenimiento, por cierto con recursos variables, como ha visto el historiador de la economía José Antonio Álvarez Viázquez²³. Y contaba a la madre Teresa sufrir la presencia a veces protagonista de "fundadores", con frecuencia burlescos, muchas veces impositivos y casi siempre cercenadores de la libertad de sus monjas. De hecho, las reticencias de doña Lata de la Cueva (a la que, por otra parte, manejó bien y amigablemente la Madre), los caprichos neuróticos de la princesa de Éboli (con la que no transigió, y se necesitaba valor para no plegarse a doña Ana de Mendoza), las exigencias señoriales de doña Teresa Luis, dieron la razón a su temerosa hacia conventos rurales y lejos de su control.

Su ideal de pobreza, de convivencia incondicionalmente igualitaria, de vida de oración, de recreación y hermandad libre de sobesales, se realizaba sólo con suficientes garantías en ambientes urbanos, ricos en hombres y en recursos materiales o al menos en generalidad (la inmensa parte con el producto del trabajo manual fueron requisitos de la pobreza teresiana), y a poder ser, bien -o menos mal- comunicados. No se necesitan esfuerzos excesivos para descubrir la coincidencia de tales condiciones en la dirección de sus viajes fundadores, desde el primero hacia el emporio mercantil de Medina del Campo (1587), en pleno auge todavía, hasta el último hacia Burgos, metrópolis otrora del comercio internacional de la lana y en declive por 1582; en las estaciones intermedias de las ciudades terradas de Valladolid (1590) y Salamanca (1592); en los centros industriales de Toledo (1592) y Segovia (1574). La fundación de Palencia (1580) se retrasó por su fama de pobreza, fama desmentida por la generalidad de los palentinos. Estas fueron las fundaciones erigidas sin renta, realización de su ideal de pobreza.

23. "Herederos, dimes y dimecs", *Temas* 46 (1979) y *Temas* de 1980 y 1982. Madrid, Trotta, 2000.

Bien observado, el mapa fundacional predilecto coincide también con el trazado de las carreteras, con las más concurridas enumeradas en las "guías" que seguramente utilizaba la Madre en sus desplazamientos: la del valenciano Pedro Juan Villaga, o de la copia levemente ampliada y posterior del correo Alonso de Meneses (las pérdidas de la comitiva coinciden con itinerarios no señalados en los otros repertorios manuales al uso). Y ya se sabe -el *Libro de las Fundaciones* y las cartas lo comprueban con generosidad de detalles- lo que la madre Teresa tenía que mirar para que sus viajes penosísimos no hicieran fracasar sus nuevas victorias sobre el demonio: para evitar el naufragio (para ella el infierno de las posadas en aquella infraestructura hostil) para que las fundaciones pudieran intercomunicarse una vez echadas a andar.

Y la forma de comunicación fundamental e imprescindible, agotadora también para la Madre, fue la del correo. Se sirve de todos los recursos posibles para establecer la vía menos insegura con los destinatarios de sus cartas. No puede olvidarse que las cartas fueron el instrumento necesario para sus relaciones familiares, para la expresión de lo más personal, es decir, de sus sentimientos, los de amistad, de ternura, de gozo y de tristeza, de cariño y desolación y de queja. En fin, las cartas imprescindibles para la realización de su proyecto fundador de mujeres orantes, de frailes descalzos. Como decía el padre Gracián: "Inítaba al glorioso apóstol san Pablo, de quien era muy devoto, en gobernar sus monasterios con cartas"²⁴.

Tuvo la suerte de que en su tiempo, el de Felipe II, el "sistema postal" se modernizara, que se crease incluso el servicio de la estafeta. Dado el monopolio del correo real desde Castilla, por la familia de los Taxis para Europa, por los Galindez Carvajal para las Indias, el oficio y beneficio del correo en las villas y ciudades principales correspondía a los cortesanos, a los cortesanos mayores urbanos. Era el ordinario, tan presentes en las cartas de la madre Teresa y de cuya amistad gustaba disfrutar. Era inseguro para algunos objetos, no cubrían todo el territorio estos correos oficiales, había que abusar el importe en el destino, y por ella recurría a los otros portadores más a mano, y más caro: llevan cartas y todos los objetos imaginables.

Los carreteros cumplían el quehacer complementario de correos: "Estos carreteros dan las cartas más presto y ciertas" (A Gracián 1 junio 1580, 3). Más frecuente, no obstante, el recurso a los otros profesionales del transporte, en concreto a los arrieros y recuros, que ejercen de carreteros y que en sus rutas y traspagos pueden circular por caminos que no eran carreteros sino maderos. Son personajes que aparecen de forma constante en el epistolario de la Madre, que conocen tan bien todas las posibilidades y los trucos de la comunicación epistolar. Y como la madre Teresa tiene que convivir con lo que casi nadie vivía entonces, con la urgencia de las prisas y de la velocidad, se queja y se enoja por las tardanzas: "que tarda tanto que me da melindra. Visto todo muy bueno" (Carta a María de San José, 4 junio 1580). Y, por supuesto, no escatima el recurso al medio más caro, más urgente y más seguro: a los propios y a los mensajeros, imprescindibles para quien tenía tantas responsabilidades y actuaba con tanta cortesía y sin escatimar gastos en caso de escribir (y de recibir) cartas.

En el "sistema postal" de la madre Teresa son inevitables los redistribuidores de la correspondencia que, sin estas mediaciones, difícilmente habría llegado a su destino. El enviar al emisor de cartas, o lo que fuere, pero sobre todo de cartas y documentos, a alguien de confianza que se encargara de redistribuir tenía ventajas económicas indudables al abaratar los portes. Tenía también garantías de seguridad, al ser los redistribuidores persona de confianza probada. Y respondía a la necesidad de contar con agentes en los lugares remotos de poder, ya fuera el económico de Sevilla, en Medina del Campo, en Burgos, o el más imprescindible de Madrid por ser el centro del poder político, religioso y eclesiástico. Como para casi todo había que acudir a la corte, allí tuvo a los mejores redistribuidores, debés colaboradores en los

23. Villaga, Pedro Juan, *Reportorio de todos los caminos del Reyno desde agosto de mayo 1560 (1561)*. Madrid, Alonso de, Reportorio de caminos, editado por Alcalá de Henares, 1936.
24. Gracián, L., *Diálogo del espíritu de la madre Teresa de Jesús*. Roma, Instituto Histórico Teresiano, 1982 (MHCT, "Fuentes selectas" 4), p. 93.

tiempos críticos, peligrosos, de su reforma, entre 1576-1579, en los que fray Juan de la Cruz estuvo preso. La Madre, que en Madrid no podía ser de otra forma, la Madre se apresura a acotar que "él era tan bueno, que, al menos yo, podía más aprender de él que él de mí: más esto no era lo que yo hacía, sino el estilo del proceder de las hermanas".

Los frailes descalzos

No se suele insistir en la realidad de que la de los carmelitas descalzos, los frailes, es la única orden antigua, mendicante, fundada por una mujer, y que quienes fueran en las medievales las órdenes segundas, las monjas, en la carmelitana descalza son más antiguas que los frailes, son la orden primera en rigor. Mas, para la madre Teresa, la fundación de frailes descalzos era imprescindible en su soñado servicio a la Iglesia y en la ayuda a sus monjas. Estaba convencida de "cuán necesario era si se hacían monasterios de monjas que hubiese frailes de la misma Regla". Supo vencer las reticencias del superior general, abridor de los problemas acarreados por anteriores reformas fuera de España, y por fin logró la licencia deseada. No era tan incondicional como la concedida para las monjas puesto que se limitaba a dos conventos y, además, en Castilla.

La Madre tenía licencias pero le faltaban los frailes: "Ved aquí una pobre monja descalza, sin ayuda de ninguna parte, sino del Señor, cargada de patentes y buenos deseos, y sin ninguna posibilidad para ponerlo por obra" (Fundaciones 2, 3-6). Andaba por Medina del Campo (1587), y allí mismo se le ofreció el prior de los carmelitas antiguos, fray Antonio de Heredia, para inaugurar la aventura. No disimula cierta desilusión la Madre, que unos seis años más tarde recordaría lo sucedido en este encuentro: "no estaba muy satisfecha, aunque me alegraba de oír, y rogaba que nos detuviéramos algún tiempo y él se ejerciese en las cosas que había de promover. Y se hizo" (Fundaciones 3, 16). En contraste, al joven estudiante todavía en Salamanca, fray Juan de Santo María, tuvo que convencerle ella, y "contentóme mucho, y supo de él cómo se quería también a los carmelitas". Y continúa diciendo: "Cuando yo vi que tenía dos frailes para comenzar, pareceme estaba hecho el negocio" (Fundaciones 3, 17).

Lo dicho por la Santa en aquella ocasión ha sido transmitido en diversas formas con bastante coincidencia en las palabras, no así en su interpretación. María Evangelista cuenta el alboroto de la Madre al ir a la recreación y comunicar la noticia a sus monjas: "Sepan, hijas, que tengo ya fraile y medio para dar principio a esta nueva Reformación y estoy muy contenta". Algo muy parecido en lo sustancial, lo del "fraile y medio", transmite el padre Gracián. En lo que no coinciden una y otra es en la interpretación de la monja para Gracián, atenta a la estatura corporal, aplica lo del "medio" a fray Juan de la Cruz, porque "es pequeño de cuerpo". La monja, en cambio, dice: "la dicha Santa Madre tuvo por fraile entero al dicho fray Juan de la Cruz porque se pagó de él más por tenerle por más a propósito para su intento".

De hecho, al año siguiente (1588) se llevó consigo y con sus monjas a la fundación de Valladolid a fray Juan de la Cruz, cual novicio privilegiado por tener tal maestra. Nosotros tenemos la suerte de conocer las enseñanzas fundamentales de aquel noviciado gracias a lo que "la maestra" escribiría en el capítulo 13 de sus *Fundaciones*: "Y como estraximos algunos días con oficiales para recoger la casa sin clausura, había lugar para informar al padre fray Juan de la Cruz de toda nuestra manera de proceder, para que llevase bien entendidas todas las cosas, así de mortificación como del estilo de hermandad y recreación que tenemos juntas, que todo es con tanta moderación,

que sólo sirve de entender allí las faltas de las hermanas y tomar un poco de alivio sin perder el rigor de la Regla". Carta no podía ser de otra forma, la Madre se apresura a acotar que "él era tan bueno, que, al menos yo, podía más aprender de él que él de mí: más esto no era lo que yo hacía, sino el estilo del proceder de las hermanas".

Este documento es básico para ver cómo fray Juan de la Cruz fue el receptor y transmisor del espíritu teresiano. Un espíritu que habla de mortificación, pero también, y con más frecuencia, de "manera de proceder", de "estilo de hermandad y recreación". Lo cual no quiere decir, ni mucho menos, que fray Juan aceptase todo incondicional e inmediatamente. Porque resulta que fue un novicio crítico, y lo dice la misma madre Teresa cuando pide al amigo Francisco de Salcedo que ayude y aconseje a fray Juan, portador de la carta, camino de Duruelo. Ya entonces alabanza al "chico de cuerpo pero grande a los ojos de Dios", y habla de que jamás se le ha visto imperfección alguna, pero confiesa también que "hemos tenido aquí algunas ocasiones en negocios (y yo que soy la misma ocasión, que me he enojado con él a ratos)".

Era como el presagio de una constante en la historia primera de los frailes ya que entre ellos, los contemplativos, prevaleció la mortalidad rigurosa hagnocénica sobre la novedad teresiana, más racional, más humanista y de hermandad y alegría. La Madre, que prefería conventos urbanos, tampoco ocultó su desencanto ante el lagajero perdido de Duruelo, nombre que o no aprendió o que debió de olvidar empujado puesto que ni una sola vez aparece en sus escritos. La descripción magistral y humorosa de su paso por hogar de la reforma masculina manifiesta a las claras su desencanto ante los excesos en sus rigores de los dos primeros carmelitas descalzos. Con estos ojos hay que leer el capítulo 14 de las *Fundaciones* en el que recuerda su pronta visita a aquella singular y mínima comunidad primera de carmelitas descalzos. Puede percibirse la decepción que encubren sus palabras en la descripción medélica, en los recursos retóricos que emplea para convertir en ejemplo aquello que ni era convento ni era nada, las cruces y las calaveras que abundaban en aquel "portalito de Belén", el maldecir el tiempo en que tuvo honor por parte del P. Antonio de Jesús, las mortificaciones, el andar descalzo, las conversaciones que tuvieron y el fracaso de la Madre en su denuevo por reducir a aquellos penitentes a la sumaria, un valor teresiano esencial, y al estilo de vida que pretendía para ella era tan esencial eso, el estilo de vida: "Ellos, como tenían estas cosas que a mí me faltaban, hicieron poco caso de mis palabras para dejar sus obras; y así me fui con tanto grandísimo consuelo, aunque no daba a Dios los alabanzas que merecía tan gran merced. Plega a su Majestad, por su bondad, sea yo digna de servir en algo lo muy mucho que le debo, amén; que bien entienda era ésta muy mayor merced que la que me hacía en fundar casas de monjas".

Ciertamente, era la ilusión de la Madre Teresa el que sus frailes fueran menos penitentes y más letrados, inteligentes en definitiva, tal y como decía (12 diciembre 1576) al rigorista Ambrosio Mariano al insistirle que las conexiones al rigor habían sido entrañable para diferenciarse de los calzados, pero que en el fondo "era mi intento el desear que entrasen buenos talentos, que con mucha pobreza se habrían de ocupar". De ahí su intento en que, visto el fracaso de conventos rurales como Duruelo y Mancera, se fundase en ciudades universitarias: "Este monasterio -el de Valladolid- quería yo fuese el primero, y el de Salamanca, que son buenos lugares. Aunque sea en un rincón, en partes semejantes es gran cosa tener principio" (carta al P. Gracián, 27 febrero 1581, 14-15).

El tener en cuenta la inteligencia como criterio prioritario no lo aplicaba sólo a los frailes; como premio para admitir candidatas a sus monjas establecía que "a muchos en mirar qué talento tiene la que entra, y que no se sólo por remediar" (*Caminos de profusión*, Escorial, 21, 1).

Crisis de crecimiento y la cárcel de fray Juan de la Cruz

A partir de 1567, los conventos de monjas y frailes "contemplativos" experimentaron una expansión insólita. Quince "palomarcos de la Virgen" (Fundaciones 4, 3) hasta 1574 (año del último y penoso de Burgos). No es este el lugar apropiado para detenerse en las características, incluidas las de construcción, de las fundaciones, en el estilo teresiano de los conventos de monjas, en las localizaciones (las dos Castillas y la necesaria Sevilla). Los frailes, a partir de 1568, fueron más independientes de la madre Teresa, pero también se expandieron con celeridad gracias a su oferta de rigor y gracia a la demanda por parte de fundadores desechos de prestigio. Tal crecimiento originó la crisis inevitable en reformas nacidas del tronco de las antiguas órdenes como la del Carmen. Esta conflictividad, que se agudizó desde 1570 más o menos hasta lograr cierta independencia los localizados (en el Capítulo de Alcalá, 1580), debe tenerse en cuenta para comprender mejor las angustias de la madre Teresa, las tensiones y los miedos, los excesos de algunos y la tragedia de otros.

En la expansión, sobre todo en la de los frailes, la creación de nuevas comunidades fuera de Castilla se interpretó por los superiores de la antigua observancia y por Roma como transgresión de las limitaciones impuestas por el superior general de la orden, Juan Bautista Rossi. Fue, aquí, de la infancia de la descalcez, un problema en el que intervinieron múltiples y encontrados agentes, como, entre otros más sutiles, la imposición a la orden del Carmen (calzados) de visitadores, de comisarios externos o del incierto descalzo Jerónimo Gracián. Se trataba, en el fondo, del peligro de absorción de los calzados por los contemplativos y del de supresión de los descalzos que se plantaba en Roma. Se impusieron los criterios del nuevo nuncio, contrario a la expansión de los descalzos ("Murió un nuncio santo [Nicolás Ormanet], que favorecería mucho la virtud, y así estimaba los descalzos. Vino otro [Felipe Segal], que parecía le había escrito Dios para gobernarlos en padecer. Era algo desdeño del papa, y debe ser sirvo de Dios" (Fundaciones 28, 3)). Se anhela por la madre Teresa la independencia de sus monjas y frailes, con constituciones propias, para evitar el caos consiguiente a la falta de normativa uniforme: "En cada casa hacían como les parecía. Hasta que vinieron, o se gobernarán ellas mismas, hubiera harro trabajo, porque a unos les parecía uno y a otros otro. Harro fatigada me tenían algunas veces" (Fundaciones 23, 11).

El problema se solucionó cuando, por empeño de Felipe II, prevaleció el criterio de reforma regular y se logró, además de constituciones propias para los descalzos, la creación de una provincia también propia conforme al modelo de los franciscanos de fray Pedro de Alcántara. La madre Teresa, que acababa por Palencia cuando la llegó la noticia, respaldó y pidió agradecimientos al rey sin mencionar para nada el Papa (Fundaciones 28, 6-7).

Hasta que se encasó el conflicto, y desde 1576, hubo dolorosas tensiones familiares, confinamientos como el de la madre Teresa en Toledo o Avila o el más suave de los descalzos más significativos como Ambrosio Mariano, Antonio de Jesús o Gracián por la corte y sus alcaides. La auténtica víctima propiciatoria de la persecución fue fray Juan de la Cruz. Era el más desvalido, había estado al margen de los negocios, se encontraba indefenso y solo en Avila, y los calzados, al amparo de la protección del nuncio, con fuerza seglara como se daba entonces, se lanzaron sobre él y lo secuestraron en la noche del 4 al 4 de diciembre de 1577. La madre Teresa, en San José de Avila, se encargó, justo en la mañana del día 4, es decir, inmediatamente, de escribir al rey y de que se levantara acta notarial de la desaparición y de sufrir amargamente en los meses de la prisión conventual teledad. Sus cartas durante este tiempo de incertidumbres son un tesoro de angustia y de ternura por fray Juan. Se quería de que solo floren la ausencia violenta las monjas de la Encarnación, la de San José, doña Guisamar de Ulloa. Frente a ello, lamenta la privación de

quienes pueden hacer algo o mucho con el rey (al que no debió de llegar su carta del mismo día del secuestro) o con el nuncio y no hacen nada "para que lo rescaten": "No sé qué ventura es que nunca hay quien se acuerde de este santo". Temió por su muerte: "Está tan flaco de lo mucho que ha padecido, que como por su vida" (leía el 1579). "Temo algún desorden". "Temdría por mejor que estuvieran entre monjes, porque quizá volverán más piadoso".

La inquietud tanto o más el desconocimiento del paradero de fray Juan. Pocos días antes de la fuga escribe de nuevo al socio Gracián: "Espantada estoy de este encamamiento de fray Juan de la Cruz". Y por las mismas fechas explica a Ana de Jesús eso del encamamiento eufemístico: "No creerá, hija, la pena que tengo, porque a mi padre fray Juan de la Cruz lo han desaparecido, y no hallamos ni haz ni rastro para saber dónde está, porque estos padres calzados andan con gran diligencia de acabar esta reforma". Y no supo nada, como diría años más tarde Ana de San Bartolomé: "que nadie sabía de él más que si fuera muerto"; y se admita la ingenua y fiel enfermera de que "Dios, que la descubrirá en otras cosas más fáciles, no la hubiese revelado dónde estaba el buen padre fray Juan de la Cruz que ella tanto quería"⁵⁵.

Incluso después de liberado, ante el viaje que se plantea para que vaya al capítulo escantamente legal de Almodóvar (1578), no calla al P. Gracián sus cuitas cariñosas. Su enfado por el tormento sufrido revela, otra vez, detalles interesantes acerca de la estatura de fray Juan: "Yo le digo que traigo delante lo que han hecho con fray Juan de la Cruz, que no sé cómo sufre Dios cosas semejantes. Todos navegan meves en una carcellita que no cabía bien, con cuan chico es" (21 agosto 1578).

La cárcel de fray Juan de la Cruz no tardaría en idealizarse, y su fuga se llenó de ingredientes sobrenaturales. El confidente más fiel y permanente del Santo, Juan Evangelista, requerido en su ancianidad por Jerónimo de San José para documentar no se qué profecía, muy a pesar suyo tenía que confesar: "jamás le oí decir cosa que se pudiese entender que era sobrenatural" y que padre euhemísticamente se alzaba sobre; que aún decimos su prisión y trabajos nunca se le oí decir aunque se le preguntamos algunas veces"⁵⁶.

La prisión tuvo su significado y sus consecuencias. Los carmelitas "calzados" quedaron un poco anonadados. Fray Juan se convirtió en un símbolo, comenzó a ser considerado y extraído en los cuadros diágramas como reactor, prior, vicario provincial, defensor, consultario de la Consulta.

Y el conflicto entre calzados y descalzos comenzó a enderezarse por la única vía posible: la de la independencia. Los calzados y el nuncio siguen oponiéndose, pero las informaciones llegadas al rey hicieron que tomara conciencia, y una vez en liza Felipe II poco podían hacer los adversarios. Lo dice la Santa (Fundaciones, 28): "Y así el negocio por acabado, como por la misericordia de Dios lo está. Todo aprovechó poco si Dios no tomara por medio al rey. Estamos todos, hermanos, muy obligados a siempre en nuestras oraciones encomendarle a nuestro Señor y a los que han favorecido su causa y de la Virgen nuestra Señora, y así os lo encomiendo mucho".

Y es que el rey necesitaba órdenes religiosas más suyas que de Roma, más de la Iglesia que de la del Papa. Se quiso seguir el modelo franciscano, alcañitaris, constituyendo provincia propia de los descalzos (ya podían utilizar este nombre), independiente de los provinciales españoles, dependiente del General en Roma, comprensivo o realista (solo en 1586). La independencia de hecho se garantizó en el Capítulo de Alcalá (1581), financiado por el rey y que resultó agradecido, como un coro regular.

De aquel Capítulo de Alcalá salieron las Constituciones de monjas y las de los descalzos que dieron la norma, la uniformidad que faltaba. Y salió elogiado, con gozo de la Madre y con temor por ciertos intrigos, como provincial el padre Gracián con 11 votos contra los 7 del P. Antonio.

La correspondencia de la Madre en los meses "continuales" muestra su flexibilidad, su comprensión y cómo había ido evolucionando en sus ideas.

55. Ana de San Bartolomé, "Noticias sobre los conventos del Carmelo Teresiano", en *Obras completas de Santa Terecia*, Burgos, Monte Carmelo, 2002, t. 133, p. 26. En *Novenario de Santa Teresa* [ed.], Obra de San Juan de la Cruz, Burgos, Monte Carmelo Biblioteca Musical Carmelitana, 10, p. 341.

56. "Al fin, Señor, miero hijo de la Iglesia".

Baste con recordar un cambio en signos de identidad inicial como el número de monjas, la abstinencia o (por los colores andalices) en el hábito. Hasta en lo que fuera el caballo de batalla al principio, la cura y la pobreza, se adecuó a las precisiones locales, haciendo caso a los letrados no tan atendidos en 1562. Podía por 1581 para la legislación que se estaban redactando: "En nuestras Constituciones diez sean de pobreza y no puedan tener renta [la casa]. Como ya veo que todas llevan camino de tenerla, mire si será bien se quite esto y todo lo que hablare en las Constituciones de esto, porque aquí las viene no parece se han relajado tan presto, o que diga el padre comisario que, pues el concilio da licencia, la tenga" (Carta a Gracián, desde Palencia, 21 febrero 1581). Tres días antes había escrito a su prima: "No se quejaron en la noche del 4 al 4 de diciembre de 1577. La madre Teresa, en San José de Avila, se encargó, justo en la mañana del día 4, es decir, inmediatamente, de escribir al rey y de que se levantara acta notarial de la desaparición y de sufrir amargamente en los meses de la prisión conventual teledad. Sus cartas durante este tiempo de incertidumbres son un tesoro de angustia y de ternura por fray Juan. Se quería de que solo floren la ausencia violenta las monjas de la Encarnación, la de San José, doña Guisamar de Ulloa. Frente a ello, lamenta la privación de

muchas veces" (no es mera sutileza la diferencia con el respiro "Al fin, Señor, miero hijo de la Iglesia").

77. Más datos sobre la muerte y el cuerpo santo. Entre ya la Madre de Dios y SEGURA, O., *Tercera vida*, pp. 531-542 y PARO MARTÍNEZ, O., *Santa Teresa de Jesús*, pp. 77-79.

Pues bien, el olor de santidad se sintió con especial intensidad en Alba en aquella noche y en el día siguiente. La misma madre Teresa, tan sensible a los olores, pudo ver cómo se transformaba en aromático el olor que ella creía malo por los remedios que le estaban aplicando. No obstante, ferozmente del cuerpo santo lo que se percibieron y entusiasmaban y no debían menospreciar las capacidades egrímidas para describir los olores del santo ya en el cielo con semejanzas de los olores terrenos. Es lo que decían aquellas monjas que nos cuentan con la naturalidad del olor maravilloso que inundó la celda nada más morir: "sin saber a qué lo comparar, diferente de los buenos olores que hay en el mundo". Los asistentes a los oficios de cuerpo presente fueron más imaginativos y más explícitos: en la iglesia combatían unos a otros: "No están este olor tan divino que sale de esta santa [Juguete, llegamos y huelen!]. Entre los que llegaron estaba un criado del convento, besó los pies al cuerpo santo, y a gritos: "Y dando palmadas con las manos digo: ¡villame Dios, señores, y cómo huelen los pies de esta santa a gambas, a limones, a cidras, a manzanas y jarambes"; a otro le oía también a juncalillo, otro, más helado, "nunca pudo atinar a lo que oía, porque el olor era tan suave y penetrante y confortativo, que le pareció que el estoraxo y berjol, algala y almiride y ámbar se quedaban muy atrás".

El cuerpo santo y las reliquias

No es fácil de explicar lo que eran y significaban las reliquias en sociedades sacralizadas, pero no hay que olvidar que la sensibilidad también tiene su historia, y eso es la misma la posthuizada que la barroca. Las actitudes hacia las reliquias de lo santo es una buena muestra de estos cambios. Por las capacidades terapéuticas que se le atribuyen, por el contacto físico con lo sobrenatural, por las indulgencias, las reliquias se habían convertido, ya desde la Edad Media, en artículo imprescindible en los mercados, en objeto precioso de devoción. Se hablaba de hambre de reliquias que se agudizó de forma dramática en la contrarreforma como reacción a las negaciones de los reformadores y a las críticas de los erasmistas. Felipe II personificó a la perfección el atractivo de las reliquias de todas categorías con su colección en el Escorial (Los escritos de la Madre eso, reliquias...). En las cartas de santa Teresa mencionan las reliquias como intercambio de regalos, y al describir a la extralita doña Catalina de Córdoba, tan descaída, dice que oía a reliquias (Fundaciones 28, 23).

Puede deducirse el fervor por los cuerpos muertos en olor de santidad, tesoros tan valorados, sometidos a devotos descuartizamientos, pues el cortar reliquias era el signo más elocuente de proclamar su santidad.

La reliquia mayor era siempre el cuerpo santo, y no fueron excepcionales las disputas por su posesión, los traslados de un lugar a otro, como aconteció, por aludir a un caso cercano, con el cuerpo de fray Juan de la Cruz (hay relaciones que hablan hasta de batallas celestiales entre los ángeles de la guarda de las ciudades de Segovia y los de Ubeda por la posesión preciosa). Por la madre Teresa no se imaginamos guerras angélicas pero hubo contiendas locales entre Avila y Alba, rivalidades que ocasionaron cortes de reliquias insignes, de miembros preciosos, de su cuerpo.

La primera ocasión fue la protagonizada por doña Teresa Lúiz, la fundadora que había incurrido en todos los peligros que tenía la madre Teresa. "Hasta

La muerte de una santa

En la historia de los santos, y en mentalidades sacralizadas, la muerte se miraba y se recreaba como el nacimiento a la vida de verdad, la única que merecía la pena, la vida de "para siempre, siempre, siempre". Por ello mismo existía el estereotipo hagiográfico que se afianzó en el barroco: al igual que se requerían determinadas condiciones ya en el nacer, en la familia, de los santos, del mismo modo se tenía que morir de manera propia de la santidad. Era "la mos sacrosanctam", la muerte del santo, bien conocida por los historiadores de la santidad.

Y es lo que pasó con la madre Teresa de Jesús. Había llegado a Alba de Tormes agotada en el camino final, nada grato en sus últimas jornadas de Valladolid y Medina del Campo, y enterrada por el cónce de íntero del que murió en la noche del 4 de octubre de 1582. Tenemos la suerte de contar con testigos de excepción en aquel trance como eran la comunidad de las monjas, la enfermera Ana de San Bartolomé, tantos otros como andaban por allí en aquellas jornadas de la muerte y del enterró.

Dada la convivencia de la natural con los sobrenaturales en aquellas mentalidades, la santidad se tenía que percibir, que sentir, también en la tierra. El tránsito es acompañado por gestos rituales como la composición del hábito, de la toaca, con dignidad, por ejemplo, como hizo la madre Teresa. Por el tacto se constata que los cuerpos quedaban flexibles, sin la rigidez de la muerte. Los ojos podían ver también el color de la santidad en el rostro, "muy bello y encendido" de amor, o presencias sobrenaturales de misterios, de santos acompañantes, más aún de santas (como santa Úrsula y sus once mil vírgenes, devoción muy teresiana). Se oían voces, música especial, los toques de campanas (como sucedió con san Juan de la Cruz en Ubeda) o los del aparato del reloj de la clausura (joya arqueológica conservada viva por los monjes) que señalaba la hora del tránsito, los mueve de la noche. Y se oían también las palabras postreras de los santos. Las de la madre Teresa (que apenas podía hablar) fueron palabras de gratitud y de sentido celestial, no tanto de confesiones innecesarias de ortodoxia. La mayoría de quienes estaban allí coinciden en lo que declaró Mariana de Jesús, aquella niña huérfana de madre, "sin abstinencia", que se había criado con las monjas: La Madre murió "dando muchas gracias a Dios que la había hecho hija de la Iglesia, y repetido

comenzado a tener miedo”, confiesa el padre Gracian por febrero de 1578. Y dos meses antes de la muerte (6 de agosto 1582) dirigió a la propia santa Teresa una carta dura y sincera que habla de marañas: “Mire que es su casa, y que con la inquietud no se puede servir a Dios”, “Temo que no ha de durar ahí por lo que todas huyen” (como había huido hasta la propia soberbia). Se cría dura y serena no solo de la iglesia, del convento, sino también del cuerpo santo, y para que nadie osara arrebatarlo, dice Ana de San Bartolomé, a propósito del castigo, que “pusieron su cuerpo en un ataúd. Cargaron sobre él tanta piedra, cal y ladrillo, que se quebró el ataúd y se entró dentro. Todo esto hizo la que donó aquella casa, que se llamaba Teresa de Layz, no buscando nadie a estorbárselo, pareciéndole que, por cargar tanto desto, la tenía más segura, que no se la sacasen de allí”²⁸.

De los efectos operados por aquellas cargas en el cuerpo santo hablan quienes pudieron contemplarlo al año siguiente, cuando Gracian amputó ya la primera reliquia, la mano izquierda, que tendría una historia tan singular hasta prácticamente nuestros días. En 1585 se inició el traslado, y, con nocturnidad, el noviciado el cuerpo fue conducido a San José de Ávila. Un brazo, el izquierdo, “el que se manó en la caída”, se dejó en Alba como compensación. Los duques de Alba hasta el momento no habían hecho nada ni por la fundación, ni por la Madre, ni por un sepulcro digno, pero se dio cuenta, y más que el duque su rito, el prior de la orden de San Juan, don Fernando de Toledo, de que era el mejor tesoro de su villa señorial, y legóarla de Roma las órdenes tajantes para que el cuerpo volviera a Alba y allí permaneciese “perpetuamente”. Así se cumplió el 21 de agosto de 1586, pero no cesó el despojo constante de reliquias, signos, a fin de cuentas, de la presencia y de la veneración de santa Teresa en toda la cristiandad.

28. Pueden consultarse los documentos que trascurren este tiempo especial de santa Teresa en *AUTLAGARRAGA, I. I. (ed.), Fuentes históricas sobre la muerte y el cuerpo de santa Teresa (1582-1596)*, Roma, Telesmar, 1982.

ORACIÓN, CAMINO A DIOS: EL PENSAMIENTO DE SANTA TERESA

ORACIÓN, CAMINO A DIOS: EL PENSAMIENTO DE SANTA TERESA

TOMÁS ÁLVAREZ, ORCID
Editor de *Las Obras de Santa Teresa*

La oración es el tema central del mensaje de Santa Teresa; su primera lección. Fue igualmente el eje de su experiencia: la aventura de su drama personal y el trato más ancho y más hondo de su interioridad. Sirvió a la Santa para explicar a sí misma el misterio de la vida cristiana. Le sirvió igualmente, a modo de catalizador doctrinal, para exponerla a los lectores.

Esto solo bastaría a justificar la actualidad de su lección. Hoy nos preocupa fuertemente el problema de la oración. Hasta solicitar del teólogo una respuesta radical y total: qué es oración cristiana; cómo actualiza; cómo meterla en la vida. La actualidad de la lección teresiana no solo consiste en que sus palabras han llegado vivas hasta nosotros, con sentido para nuestro espíritu, capaces de aferrarnos y comprometernos; sino por su afinidad con nuestra temática y con nuestra crisis de oración; en difícil hallar en sus otras páginas sin resonancia en nosotros; podemos replantearle casi todos nuestros problemas: el porqué de la oración personal, más allá de la litúrgica; el cómo superar nuestra reclusión en nosotros y en el mundo, para poder decir palabras que alcancen a Dios; cómo soldar oración y trabajo (la eterna alternativa de acción y contemplación); cómo introducir a Cristo en nuestra oración; cómo salvar la oración en nuestras fórmulas vocales; cómo revivir la oración comunitaria, incluso, cómo llevar a la liturgia la intensidad y las formas fuertes de la oración personal; sobre todo, último problema y el más sentido por ella, ¿existe en la Iglesia y qué sentido tiene la oración infusa, potenciada con la eficacia carismática de la vida mística, a la manera en que la preconizaron los clásicos de la oración cristiana?

Al buscar ahora en el pensamiento de la Santa, no vamos a seguir ese procedimiento de cerco entre las preguntas de hoy y las respuestas de ella. Iremos directamente a su enseñanza: qué es oración y cómo hacerla. —Aun así, el tema es tan rico y complejo, en los escritos teresianos, que se imponen varias limitaciones:

- Prescindiremos del *nuevo historicismo*, que tan apretadamente ciñe el pensamiento teresiano, sobre todo en su génesis. La Santa es hija de una Iglesia en crisis. Como en todo trance crítico, los valores fueron redescubiertos y revividos con intensidad. La oración, como expresión y medio de vida cristiana, fue sentida no menos agudamente que en la Iglesia de hoy; pero en términos y dirección diversos de los nuestros. Tanto por parte de la Iglesia, como por parte de los espirituales y de los teólogos. En ese contexto tiene sentido la doble polémica en torno a la oración vocal y en torno a los contemplativos. Y en ese mismo contexto de vida y de pensamiento se sitúan la experiencia y la reflexión teresianas. El explica el tono, ardiente y a veces polémico, de ciertas páginas del *Camino de Perfección* y sobre todo la firmeza y originalidad del testimonio de la Santa. —Lo tendremos en cuenta, pero sin desviar la atención hacia ese lado.
- Prescindiremos de otro aspecto importante del pensamiento teresiano: los *grados de oración*. Usa de las ideas maestras de la Santa es que la oración no es un fenómeno ocasional y marginal respecto de la vida, sino algo interno y esencial a la vida misma; y que, en cuanto tal, se realiza como un proceso en marcha; no solo por estar sometido al régimen progresivo de la vida cristiana, sino por ser en

1. Cf. AUGUSTO GUERRA, “Crisis de la oración personal en un mundo secularizado”, en *Revista de Espiritualidad*, 29 (1991), pp. 7-43.
2. Cf. TOMÁS de la Cruz, “Santa Teresa e i movimenti spirituali del suo tempo”, en *Santa Teresa Maestra di Orazione*, Roma, 1984, pp. 75-6; y nuestro trabajo temático *polémico del Camino de Perfección*.

El mismo proceso se evoluciona: como el proceso de amor entre los enamorados. De ahí la necesidad de tener presente las etapas de la trayectoria, para poseer una idea exacta de la esencia de la oración. — Lo tendré en cuenta, pero sin entrar en su estudio.

- Por fin, otra limitación importante: para la Santa es evidente que la realización perfecta de la oración en el ambiente heremítico no litúrgico, se da en la oración misma. En ella habría que buscar algo así como la esencia qualitativa pura de la oración cristiana; realizar sin frustraciones deformantes del diálogo entre Dios y el hombre. — A pesar de ello, se nos imponen las razones prácticas: buscar el pensamiento teresiano en su expresión más elemental y más universalmente válida.

Hechas estas limitaciones, es fácil seguir el pensamiento de la Santa. Como cualquier otro sector de su magisterio, el tema de la oración consta de tres estratos sobrepuestos: el de la experiencia, el de la reflexión y el de la enseñanza. En la base, el testimonio, mítico y casi prolijo, de su caso personal; historia de su oración, boite, drama y crisis, plenitud. Un paso cortísimo conduce de la experiencia a la elaboración ideológica; entiende la oración como la vida vivida y ella vive alerta, intencionalmente presente a lo que le sucede, incapaz de soportar la marcha a oscuras o en la penumbra; de ahí su peculiar concepción de la oración, y el cuadro de nociones complementarias. Y en estas se halla el punto de arranque de su magisterio; su elaboración doctrinal no la lleva a teorizar sino a comunicar su experiencia, o a suscitarla y encaminarla en el lector.

1. Experiencia de la oración

De la experiencia teresiana, en este momento, nos interesa solo lo que prepara la doctrina. Y entre ellas, dada la densidad del relato teresiano, solo los determinantes. Para reunidos, nos ceñiremos estrictamente al testimonio autobiográfico, que en este punto abraza todo el arco de los escritos de la Santa: su obra *Relación* (1954) y culminada en *Relación IV* (1961), con datos importantes en todas las obras mayores e incluso en el epistolario. Pero la fuente más copiosa para nuestro análisis es el libro de su *Vida* (1954).

A grandes trazos, la Santa pasó por las tres situaciones características del cristiano frente a Dios: *oración espontánea*, sin problema; trance crítico de la *oración difícil* y fuga de oración misma; recibida y casi impositiva desde arriba, desde el término de la oración misma. De las tres experiencias, la segunda (la lucha por la oración) es la más interesante para nuestro estudio. A través de ella adquiere cuerpo la doctrina teresiana de la oración. Enmarcada en el relato de la *Vida* entre las otras dos experiencias, nos permitiremos trazar también de estas, pero solo de reflexión.

La primera experiencia

Nos la refiere el primer capítulo de la Autobiografía: "He listima cuando me acuerdo las buenas inclinaciones que el Señor me había dado...". Tenía uno [un hermano] casi de mi edad. Jamábanseos emborrachos a beer vida de carnes... Como veía los maridos que por Dios las santas pasaban, parecíanle compraban muy barato el ir a gozar de Dios, y deseaba yo mucho más así; no por amor que yo entendiese tercio, sino por gozar tan en breve de los grandes bienes que leía haber en el cielo, y juntamente con este mi hermano para tratar qué medio habría para esto.

Concertábulos intos a tierra de inicios pudiendo por amor de Dios, para que allá nos desahabara; y pareceme que nos daba el Señor ánimo en tan

3. Otras fuentes no autobiográficas de primera calidad son la biografía de la Santa escrita por Francisco de Elbera (Ediciones Marianas, 1961), dos estudios de espíritu de la Santa, hechos en vida de ella por tres amigos y publicados por el Escorial de Santa Teresa (BMC) con los títulos "Doctrinas" (pp. 150-192) e "Informe" (pp. 193-254), los escritos de Justo de Guzmán y María de San José sobre tema teresiano; y las declaraciones hechas en los Procesos de beatificación de la Santa (BMC, tomos 8, 9, 10). Con todo, ninguno de ellos puede compararse ni remotamente a los escritos de la Santa misma.

4. Los puntos suspensivos, en los textos teresianos, son siempre sueltos; e indican la supresión de un inciso o de una cláusula entera. Citamos los Oráculos de la Santa por la edición del Escorial de Santa TERESA, tomos 1-8, Burgos, 1933-1934.

tierra, como si víamos algún medio, sino que el tener padres no parecía el mayor embudo para descubrir el decir que pena y gloria era para mí. Siempre en lo que leíamos. Acabásemos estar muchos ratos tratando de esto, y gozábamos de decir muchas veces: "para siempre, siempre, siempre". En pronunciar esto mucho rato era el Señor servido me quedase en esta niñez impenitente el camino de la vida."

Pese a los cuarenta años trascurados entre aquellos episodios y el presente recuerdo de la Santa, el relato es preciso y sumamente nutrido. El dato más destacado es el fondo y la estructura contemplativa de aquellos escarceos: "acabásemos estar muchos ratos", "gozábamos de decir muchas veces", "pronunciar mucho rato", con el estrop ("espantábonos mucho"), de suerte que quedase impresa "la verdad" del "para siempre". Otros aspectos notables son el gusto la apertura comunicativa (la excepción de la última observación, toda la experiencia es simulada y compartida por los dos), la capacidad cognitiva del gesto tipo de "las santas" y "los maridos"; la doble orientación de aquellas meditaciones infantiles: dinámica (ponerse en marcha "a tierra de moros") y escatológica: deseo de "los grandes bienes del cielo". Calibrados más por la duración "para siempre", que por el contenido, "ir a gozar de Dios". Sin que falte en el relato la nota de anticristo; que repetirá despididamente en los siguientes capítulos: "no por amor", "sino por gozar tan en breve" o por "comprar barato" el cielo.

De esta primera experiencia quedará poco. Volveré sobre ella ocasionalmente, al descubrir de nuevo "la verdad de cuando nuda"; pero insistiendo en el reverso "de que no era todo nada, y la vanidad del mundo, y cómo acababa en breve, y a temer...". Conservaré de aquellas primicias un buen sabor de boca, que durará de por vida. El tema de los valores antitéticos, vanidad de lo caluroso y sendal de lo enermo, persistirá y se enriquecerá con las fatigas experiencia ("todo se pasa, solo Dios basta..."), pero no constituirá el cauce ni el objeto principal de la oración teresiana. Todo aquello — sentimiento religioso, espontaneidad, fascinación de los tipos ideales, Dios y eternidad, oración de jaguste— pasó rápidamente; y definitivamente; y por el relato que sigue en la *Vida*, sabemos con cuánta facilidad se lo llevó el primer soplo de la adolescencia.

Segunda jornada: experiencia

Así sobreviene la segunda experiencia: lucha por recuperar el sentido de la oración y la posibilidad de hacerla; pero en dirección nueva; no como simplic devoción a Dios en torno a los motivos temporales y eternos, sino como capacidad de hablarse a Él; hablar con Él.

Será una jornada larga. Diecisiete o veinte años de "grandes sequedades" e intensa lucha. Es el relato de la Santa se presentan con perfil gráfico, como un bloque continuo, unificados en un recuerdo doloroso; pero en realidad no contienen una experiencia homogénea y continua". En ellos se entrecruzan situaciones de extrema impotencia, con períodos de luz y hasta con temporadas de intensa oración mística. Ahora prescindiremos de esas alternativas y del proceso cronológico; para concentrar la atención en un aspecto, la lucha por la oración. Semetrate trabajos de las futuras posiciones doctrinales.

Superado el enfriamiento de la primera adolescencia, el recurso a la oración reaparece en el relato teresiano con los primeros amonios de vocación religiosa. No resulta claro el origen de la experiencia, nacido simplemente de adentro como el anterior, o provocado desde fuera por las personas y las lecturas; ciertamente influyen en él los "buenos libros en romance"; que la orientan hacia Cristo y su Pasión, al parecer por primera vez; y que finalmente la deciden a entrarle sistemáticamente en la oración según el método de recogimiento enseñado por el maestro franciscano F. de Osuna, y preconizado por un lector aventajado del *Tercer Abulario*, don Pedro Sánchez,

5. *Vida* 1, 3-4.
6. *Vida* 3, 5.
7. B.
8. Cf. la declaración de su sobrina Teresa BMC, II, 589.
9. BMC, IV, 90, cf. *Vida* 3, 4.
10. "... porqué el Señor que yo no había quitado me enseñaba, porque fuera imposible... preservar 18 años que pasó entre trabajos, y en estos grandes sequedades, por no poder como digo, algunos" (*Vida* 4, 2). "Tan vívida años [16-21]. Se parece ser tener estos trabajos, que como quien los pasó muchos años que cuando una gila de agua sacada de este barroto poco pensaba me hacia Dios servido... se que son grandísimo". (B. IV, c. 17). "Más de los 18 años [pasó esta batalla] había dicho poco antes... B. IV, c. 17 y c. 12, y en el *Camino* volverá varias veces a recordar en bloque (I, 2, 26; 2, c. 8; 2, c. 8; 2, c. 8).
11. "En estos años había muchos moros, y como alguna vez año que... me daba mucho a la oración". "Tales grandes devoción, pocos días se grababan un tercio, si no era estar muy rato o muy ocupado" (*Vida* 8, 3).
12. *Vida* 3, 5, 6.
13. "Dime la vida haber quedado ya amigo de buenos libros, como en el *Epistolario* de su hermano. (I, 166-17). Poco antes había notado el to de Huguete "nacime luego... (de sus "buenos libros en romance") y aunque no era amigo de ellos, mostraba que si" (I, 14).
14. *Vida* 3, 6.

en cuya casa de Hortiguera la Santa, enferma y ya religiosa, inicia la lectura y se empapa en la empresa":

"No sabía cómo proceder en la oración, hasta ese momento". Pero en realidad no había tenido que esperar a ese impulso externo para ponerse en oración. Lo sabemos por otras confidencias de ella misma. Su recuerdo a la Humanidad de Cristo, en actitud orante, casi contemplativa, data de los años de su niñez. Se mantiene fiel a una especie de cita cotidiana que cada noche le hace encontrarse en el Huerto de los Olivos. Beves momentos, pero sin la interferencia de los libros y de los métodos: "tengo para mí que por aquí ganó mucho mi alma, porque comencé a tener oración sin saber qué era". A este dato va precedido el primer recuerdo de su oración personal: "e influyé en el futuro desarrollo no menos que las enseñanzas de Francisco de Osuna. La importancia de este consiste sobre todo en haber establecido la "práctica de la oración" como medio personal de cultivo de la vida interior. A partir de él, la joven religiosa no solo se mantiene fiel a pequeños escritos ocasionales de oración — como el *ya citado* —, sino que se determina con una de sus típicas opciones volitivas y decisivas: "Determinéme a seguir aquel camino con todas mis fuerzas". Y los primeros resultados fueron maravillosos". Tras ellos, la crisis se presentó en términos normales pero persistente, capaz de marcar la fisonomía de los 18 o 20 años que van a seguir.

Dificultades

Un balance sumario de los mimos análisis teresianos da este cuadro: no existe en su Comunidad la norma de la Oración personal ni litúrgica; pero la consistencia de la "determinación" teresiana crea algo equivalente a este propósito: el nuevo "camino" consiste, ante todo, en renovar y llenar el espacio cotidiano destinado a la oración. No es este un gesto frívolo y convencional, sino profundamente sentido y vivido. Ella logra fácilmente el contacto con Cristo; y con él, la oración a Dios. Pero choca con una doble dificultad, que lentamente va creciendo hasta hacerse insuperable primero, la propia incapacidad discursiva (es inhibido para representar las cosas, incapaz de imaginar, incapaz de razonar ante Dios, impotente para meditar); y en segundo lugar, consta la absoluta inoperación del propio pensamiento: no la sigue; anula su "determinación"; y va y viene, ante ella y Dios, como una tarabilla de molino, como un molador, como un loco instalado dentro de casa".

Ambas cosas sofocan su primer comato de oración; se lo reducen a un momento pasajero, sin posibilidad de proseguirlo. Ponen en evidencia la insignificancia y exigüidad de su oración, que se la disuelve sin cargar ni convertirse en un jirón de vida. "Ahoce me parece que proveyó el Señor... porque fuera imposible, me parece, preservar 18 años que pasó entre trabajos, y en estos grandes sequedades, por no poder, como digo, durar... En todos estos, si no era acabado de comulgarse, jamás oíaba comenzar a tener oración sin un libro; que tanto tenía mi alma estar sin él en la oración como si con mucha gente fuera a pelear. Con este remedio, que era como una compañía o escudo en que había de recibir los golpes de los muchos pensamientos, andaba consolada. Porque la seguridad no era lo ordinario, mas era siempre cuando me fálaba libro, que era luego desbaratada el alma, y como por halago llevaba el alma". "Muy muchas veces, algunos años, tenía más cuenta con decir ac abase la boca que tenía por mí de estar, y escuchar cuando daba el reloj, que no en otras cosas buenas; y tantas veces no sé qué penitencia grave se me pusiera delante, que no la acometera de mejor gana que recogiere a tener oración... Era tan incompatible la fuerza que el demonio me hacía o mi ruin costumbre, que no fuese a la oración, y la tristeza que me daba ea entrando

15. *Vida* 4, 3.
16. B.
17. *Vida* 4, c. 1. La misma alusión con ocasión de la vocación 3, 8.
18. Cf. Relación IV. "Esta mujer ha cuarenta años que tomó el hábito, y desde el primer comienzo a pensar en la Pasión de nuestro Señor por los morteros, es y sus peccados".
19. *Vida* 4, 3.
20. "Comencé el Señor a regalarle tanto que esta carnia, que me hacía mero de darme oración de qué vald y alguna vez llegaba a sentir" (*Vida* 4, 3).
21. *Vida* 4, 3. "Tan muchos los pensamientos que me atormentaban", cf. 3, 8. "Es un molador... muy desbaratado" (I, 17) "no parece nada, que no parecen sino de estas mariposillas de las noches impotentes y desahabadas"; "me atormenta muchas veces", es "un loco... solo Dios se puede quitar" (I, 16). "No parece sino un loco furioso, que nadie se puede arar" (*Camino* 26, 2). "Pasé muchos años por este trabajo sin poder sosegar el pensamiento en una cosa", y 19, 2. *Camino* 17, 6 y 13. Es sabido que la litología de la Santa no es constante en el uso de los verbos "entenderme", "pensamiento", "magistración".
22. *Vida* 4, 3.

en el oratorio, que era menester ayudarme de todo mi ánimo (que dicen no le tengo pequeño); y para forzarle".

Posteriormente sobreviene una segunda crisis. La Santa toma conciencia de algo más grave. Incoherencia de su vida con esos momentos de oración. En estos, las exigencias de Dios y de la conciencia son perentorias. Reciben directamente sobre su vida. Excluyen todo género de transacciones. Precisamente, en ciertos sectores en que ella siente claro que la malgasta pierde tiempo, se desgasta interiormente con afectos y amistades, que sin embargo la aferran y no la sueltan. Esa incoherencia entre los "aportes" de oración y la vida vivida, llega a formularse en la conciencia de la Santa como alternativa de incompatibilidad irreconciliable, en forma temerosa y angustiada. La vida así vivida, es una "dombra de auer"; así ambientada, la oración encuentro con Dios se convierte en agonia y batalla campal. Y fueren veinte años, en la travesía de "este mar tempestuoso", "estas celdas, y con levantarme y mis, pues tomaba a caer, y en vida tan baja de perfección... Se decí que es una de las vidas personas que me parece se puede imaginar. Porque ni yo gozaba de Dios, ni trala contento en el mundo. Cuando estaba en los contenidos del mundo, en acordarme lo que debía a Dios era con pena; cuando estaba con Dios, las aficciones del mundo me desahaban. Ello es una guerra tan penosa, que no sé cómo ni me la puede sufrir, cuánto más tantos años".

Todo ello no aboga la posibilidad del encuentro con Dios. Solo que este adquiere carácter contradictorio. "Ya yo tenía vergüenza de en tan gran animal como es estar de oración, tornarme a llegar a Dios". Y "Teresa tiene la debilidad de sucumbir. Se siente impotente para ajustar la vida a las exigencias totalitarias de la oración, y se cree sinceramente indigna de continuar el diálogo con Dios. Por tanto, abandona el campo. Solo "un año y medio". Quéiso sólo un año, "que del medio no me acordaba bien", dirá ella".

Interesa destacar en ambos casos los datos fundamentales. En ninguno de ellos la crisis es motivada por la barrera de la trascendencia: la inasequibilidad de Dios. Al contrario, Dios no es problema. Cristo, sobre todo, para la Santa está por decirlo así al alcance de la mano. Llega a Él en mil maneras, como vemos en seguida. La dificultad proviene íntegramente del lado humano, estrictamente "teresiano". En el primer caso es de orden psicológico: el mecanismo interior del pensamiento, del discurso, de la imaginación no engrana con la voluntad, ni con el alma misma y con la persona; y frustra la continuidad de la toma de contacto con Dios; la pone en quiebra. No basta querer, para poder o para seguir. La constatación de esta impotencia parcial pero incoercible es tan viva, que la Santa llega a desear la muerte, por evadirla". En el segundo caso, es más: es la vida misma la que no engrana con el momento reservado a Dios. Teresa ha sido capaz de "determinar" el momento del encuentro; pero no lo es de "determinar" el contenido y el sentido de la vida; y sin esto no cree en la verdad y autenticidad del acto que la Santa designará con un término fiado: "falta humildad"; pero que es su leíto, en que la humildad es acción en verdad y verdad es la sustancia de la cosa, condensa el fondo de su drama: fuerte tener de Dios, del Dios de su oración, y vergüenza de sí misma. Más adelante, le causará tener la gravedad de esta situación, y sobre todo la de su gesto de repulso del trato con Dios. "Principio de la santación de Judo".

23. *Vida* 8, 1 y 8, 9, 5.
24. *Vida* 8, 1 y 8, 1. "Una de las vidas personas que me parece se puede imaginar" (I, 17), 8-8.
25. *Vida* 8, 2.
26. *Vida* 3, 3. "Comencé a tener de tener oración de verme tan pensada". Cf. un análisis más minucioso en c. 1, 9, 4-11. "Fue era poco acatamiento" "que humildad tan sobornada", "alora me santéguo y no me parece que he pasado por tan peligroso como está inventado en el principio de la tentación de voluntad" (*Camino* 3, 3).
27. *Vida* 19, 4. "Un año y medio, sin tener oración" había escrito antes 2, 16, 8, 3.
28. "Comencé haber, que algunas veces me desahaban, de que no puedo responder esta variedad del entendimiento" (*Camino* 3, 3).
29. *Vida* 30, 9.
30. "Nunca yo pensaba a lo que ahora me acordé... porque debe haber esto más de veinte años — debía de estar determinada de tomar a la oración, mas esperada a estar muy trépa de pecados" (*Vida* 19, 4). "Habría esto en 1564, la muerte de su padre, data del nacimiento de la oración, acción en las novidades de 1543 (I, 12 y 8, 3).

Resumen y tintos

Este abandono de la oración accedía hacia 1547-1544. A mitad de los 20 años de lucha". En los diez que preceden y los nueve o 10 que seguirán, ella trabajó a su manera el surco difícil de la oración. Vamos a recoger los datos fundamentales de ese largo forcejeo.

Varias veces asegura ella que su "manera de oración" era muy sencilla. Sustancialmente consistía en "representarse a Cristo" cerca o dentro de sí, y

hablarle. Veremos luego el significado preciso de esa "representación". He aquí la primera descripción de su procedimiento: "Procuraba lo más que podía traer a Jesucristo, nuestro bien y Señor, dentro de mí presente, y esta era mi manera de oración. Si pensaba en algún paso, lo representaba en lo interior, aunque si más gustaba en leer algunos libros, que era todo mi recurso. Porque no me dio Dios talento de discutir con el entendimiento ni de aprovecharme con la imaginación, que lo tengo tan torpe, que aun para pensar y representar en mí, como lo procuraba, trae la Humildad del Señor, nunca acababa".

"Traje a Jesucristo dentro de mí, presente", era esto solo el punto de arranque. Era su manera de entrar en oración, simple y eficaz, pero tan frágil y expuesta a las ondulaciones del pensamiento y al capricho de la imaginación, que necesitaba protegerla con toda clase de soportes. Ante todo, con el apoyo de la lectura. A veces, le bastaba tener el libro al lado, como un arma: "muchas veces, en almorzar el libro no era menor mis otras leas poco, otras mucho, conforme a la necesidad que el Señor me hacía".

Pero el libro era un apoyo externo. Ella dispone de otros recursos más personales, que convergen invariabilmente en el objetivo del esfuerzo inicial: realizar la presencia de Cristo y encontrarse con Él. Todos ellos miran a dar concreción y verismo, e incluso cierta plasticidad, a este acto sencillísimo, insistiendo profreentemente en personas y motivos evangélicos que la acercan al Cristo histórico, que la ayudan a lanzar del escenario bíblico e introducida en el marco de la vida interior de ella. O al menos "cabe día", lo más cerca posible. Es fácil componer una lista de sus estrategias preferidas: van a ponerse entre manos los hilos con los que va tejendo la textura de su oración.

Reproduce y revive con mimo y empeño especiales las escenas de la Magdalena y de Samaritana con el Maestro. "O, qué de veces me acuerdo del agua viva que dijo el Señor a la Samaritana, y así soy muy aficionada a aquel evangelio. Y en ad, cierto, que su entender como ahora este bien, desde muy niña lo era, y aplicábame las muchas veces al Señor, y en la tierra dibujada adonde estaba siempre, con este lettero, cuando el Señor llegó al pozo: *Domine, da mihi aquam*". Y en su comentario a los *Castros*: "Acuérdome ahora lo que muchas veces he pensado de aquella santa Samaritana, qué herida debía de estar de esta herida, y cuán bien había comprendido en su corazón las palabras del Señor".

Igualmente eficaz su revivencia de las escenas y de la actitud fundamental de la Magdalena: "Era yo muy devota de la gloriosa Magdalena y muchas veces pensaba en su conversión, en especial cuando comulgaba, que como sabía está allí cierto el Señor dentro de mí, poname a su pies perscrubíndome no eran de desear mi lágrimas y no sabía lo que decía, que harro hacía quien por sí me las comenía derram, pues tan presto se me olvidaba apal sentimiento, y encomendábame a aquella gloriosa santa para que me alcanzase perdón".

Los momentos que siguen a la comunión propician a la Santa una situación especialmente propicia no solo para "su manera de oración", sino para utilizar sus recursos característicos. En un contexto de aislamiento con-fidencial del *Coratio*, refiere: "No digo muchas cosas que pudiera decir de esta persona que he dicho... Habíala el Señor dado tan viva fe, que cuando oía a algunas personas decir que querían ser en el tiempo que andaba Cristo nuestro bien en el mundo, se reía entre sí, pareciéndole que teníaéndole tan verdaderamente en el Santísimo Sacramento como entonces, que ¿qué más se le daba? Mas sí de esta persona que muchos años, aunque no era perfecta, cuando comulgaba, ni más ni menos que si viviera con los ojos corporales entrar en su posada el Señor, procuraba entrar la fe, para que, como esta verdadera-mente entraba entre Señor en su pobre posada, desolapicaba de todas las cosas exteriores cuanto le era posible y entrábase con él. Procuraba recoger los sentidos, para que todos entendieran tan gran bien, digo, no embrazaran

38. Igualmente quedaría claro de cuanto sigue el sentido del "hablar a Cristo".

39. Véase 2.º

40. Véase 2.º, c. 5.º y 5.º

41. Véase 2.º, c. 5.º

42. Véase 2.º, c. 5.º

43. Véase 2.º, c. 5.º

44. Véase 2.º, c. 5.º

45. Véase 2.º, c. 5.º

46. Véase 2.º, c. 5.º

47. Véase 2.º, c. 5.º

48. Véase 2.º, c. 5.º

49. Véase 2.º, c. 5.º

50. Véase 2.º, c. 5.º

51. Véase 2.º, c. 5.º

52. Véase 2.º, c. 5.º

53. Véase 2.º, c. 5.º

54. Véase 2.º, c. 5.º

55. Véase 2.º, c. 5.º

56. Véase 2.º, c. 5.º

57. Véase 2.º, c. 5.º

58. Véase 2.º, c. 5.º

59. Véase 2.º, c. 5.º

60. Véase 2.º, c. 5.º

al alma para concocer. Considerábase a sus pies y floraba con la Magdalena, ni más ni menos que si con los ojos corporales la viera en casa del Fariseo, y aunque no sintiese devoción, la fe la decía que estaba bien allí".

Testimonio sumamente rico en detalles. Da fe del verismo y del profundismo de la conversión, y de fe vivida lograda por la Santa en sus "prácticas" de oración. Pero entre toda ella, probablemente la más cultivada y mimosamente trabajada es la que enlaza con la costumbre de infancia que ya conocemos y que tenía como tema la "oración del Huerto". "Tenía este modo de oración... procuraba representar a Cristo dentro de mí, y hallábase mejor, a mi parecer, de las partes adonde le veía más solo. Parecíame a mí que estando solo y afligido, como persona necesitada me había de admitir a mí. De esas simplicidades tenía muchas. En especial me hallaba muy bien en la oración del Huerto, allí era mi acostumbrada. Pensaba en aquel sudor y aflicción que allí había tenido. Si podía, deseaba llegarle aquí tan puerro sudor; mas acordéme que jamás obo determinarme a hacerlo, como se me representaban mis pecados tan graves. Estábame allí lo más que me dejaban mis pensamientos con Él, porque eran muchos los que me atormentaban".

También este episodio cruza en diagonal la vida de la Santa. Es cultivado por ella con fidelidad de enamorada trabajada y casi artificialmente durante los años de oración difícil, transfigurándose, con la llegada de la oración mística.

Otro tanto ocurre con el cuadro evangélico que abre la liturgia de la Semana Santa, la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén. Lo refiere ella en la *Relación* 26: "El día de Ramos [procedimiento, 1572], acabando de comulgar, quedé con gran suspensión, de manera que aun no podía pasar la forma, y tembiéndola en la boca verdaderamente me pareció, cuando torré un poco en mí, que toda la boca se me había henchido de sangre, y parecíame estar también el rostro y toda yo cubierta de ella, como que entonces acabara de derramarla el Señor. Me parece estaba caliente, y era excesiva la suavidad que entonces sentía, y díjome el Señor: 'Hija, yo quiero que mi sangre te aporche, y que yo sea tu misericordia; que te falez mi misericordia; yo le derramé con muchos dolores, y górala tú con tan gran delite, como ves; bien te pago el convite que me hacías este día'. -Esto digo, porque ha más de treinta años que yo comulgaba este día, si podía, y procuraba aporchar mi alma para hospedar al Señor, porque me parecía mucha la crueldad que hacíame los juicios, después de tan gran recibimiento, dejarle ir a comer tan lejos, y hacía yo cuenta de que se quedase conmigo -y harro en mala posada, según ahora veo-, y así hacía una consideración bobas, y debíales admitir el Señor...".

Entre "simplicidades" y "consideraciones bobas" eran los recursos ordinarios de la Santa en su tarea de "hacer oración". Probablemente los ejemplos que hemos alegado coinciden con los temas más explotados por ella, y reflejan fielmente las articulaciones de la ingeniosa estrategia terrenal para realizar y enriquecer el hecho central, punto de apoyo de toda su oración personal. Sin duda, su escala de recursos es mucho más extensa. Los personajes bíblicos por ella solicitados, son más variados, aunque siempre selectos, y por decirlo así funcionales. Así, por ejemplo, la Virgen al pie de la Cruz, "San Pablo en el desahucio de la conversión", San Pedro en legítima o el episodio de la leyenda en que Jesús le sale al encuentro para hacerse preguntar "¿quién vades, Domine?", "¡paso yo mucho de San Pedro, cuando iba huyendo de la cárcel y el aporcheo nuestro Señor y le dijo que iba a Roma a ser crucificado otra vez. Ninguna rezamos esta fiesta adonde no está Jesús al oficio litúrgico], que no me es particular consuelo... Iste luego a la muerte, y no es poca misericordia del Señor hallar quien se la dé"; sin duda, la figura de San José en el escenario de Nazaret, contemplando y sirviendo en silencio", probablemente el gesto de Job paciente y su diálogo con Jahve. Igualmente, el recurso a las escenas o a las imágenes, especialmente Cristo en la cruz, el "Ecce Homo", cualquier otra imagen del Señor".

Sin embargo, esta segunda confidencia, tan matizada, nos permite captar con precisión la doble especie de su "representación": si ella logra "imaginar" a Cristo, ni es esa la mira de su esfuerzo para alcanzarlo cuando ora. Todo su empeño es "re-presentándose", revivir sencillamente el hecho de su presencia; reactualizarla en lo interior, objetivar el contenido de su fe, "trase a Jesucristo... dentro de mí, presente en mí", sin detenerse en especulaciones de lugar, externa a la persona, ni concesiones escenográficas, ni concentración en los accesorios de la Persona aunque sean su misma fisonomía y la expresión de su rostro. E directamente a Él, para introducirlo en el espacio del propio espíritu o en el ámbito de la propia conciencia, "dentro" o "cabe" mí. De suerte que no sea preciso más que hablarle. Eso es todo.

En un momento de estos, vivido con especial intensidad y preparado por la serie de esfuerzos precedentes, se consumará la definitiva conversión de la Santa. Lo refiere ella misma: "Acordáome que, entrando un día en el oratorio, y una imagen que habían traído allí 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 aquella flaga, 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".

Había hecho tantas veces un gesto parecido, especialmente al propo-nerse encarnar en él la actitud de la Magdalena. "Mas esta postrera vez de esta imagen... me parece me aporché más... Parecíeme le dije entonces que no me había de levantar de allí hasta que hiciese lo que le suplicaba". Y a continuación refiere otro episodio culminante de revivencia, nuevamente trata de gozarse del gesto y del trazo de otro consorcio. Acumbrada a encarnar en sí las figuras evangélicas, se encuentra de repente con Agustín que refiere en las *Confesiones* su propia conversión. "Parecíeme que me veía yo allí... 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".

Eran ya los últimos episodios de su "manera" de trabajar la oración, e iban a servirle de suave puente de transición para pasar a la ribera de la *unión mística*.

La experiencia mística

De hecho, sobre la base de esa humilde tictica terrenal, brotará y se desplegará su tercera forma de oración, lo místico. Un paso certísimo botará para pasarla de la "re-presentación" a la "presencia" del interlocutor. La experiencia de esta presencia será el factor determinante. La oración mística, que se impondrá como una necesidad en los restantes 28 años de su vida, será una novedad; pero a la vez prolongará su estructura del siglo y la estructura, la orientación y la forma de oración cultivada trabajosamente los 18 o 20 años precedentes. Efectivamente, siempre que la Santa refiere sus primeras experiencias de oración mística, lo hace reduciéndola invariabilmente a esta experiencia de base: presencia de la Persona íntima, Dios o Cristo. "Tenía yo algunas veces... aunque con mucha brevedad pauba, comienzo de lo que ahora diré: acedáome en esta representación que hacía de ponerme cabe Cristo... y aun algunas veces leyendo, venirme a deborera un sentimiento de la presencia de Dios, que en ninguna manera podía dudar que estaba dentro de mí, o yo toda engolada en Él". O en otros términos: el ingreso en esta nueva forma de oración "es una presencia de Dios... que cada y cuando... una persona se quiere encontrar a Su Majestad, lo halla".

La restante historia de la oración terrenal -grupos y modulaciones de su contemplación mística- corresponden sencillamente a la intensificación de esta presencia. Con una peculiaridad. La Santa no abandonará su consabido

37. Camino 24, 7.º

38. Véase 4.º

39. Camino 28. 8.º También en el misterio de la Encarnación (C. Camino 6.º) es muy interesante la serie de gestos concretos que aparecen al vivo en el Despliegue posterior del culto de la Santa, entonces Priora de la Encarnación.

40. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

41. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

42. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

43. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

44. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

45. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

46. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

47. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

48. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

49. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

50. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

51. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

52. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

53. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

54. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

55. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

56. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

57. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

58. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

59. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

60. Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º; Camino 40, 3.º

Jeniferite: búsqueda y necesidad

Es sorprendente esta persistencia en el recurso a los motivos bíblicos, y al centro de ellos, como tema dominante y punto focal imprescindible, la Humildad de Cristo: "Había sido yo tan devota toda mi vida de Cristo... y así siempre amaba a mi consuelo y alegría con el Señor, en especial cuando comulgaba. Quisiera yo siempre traer delante de los ojos su retrato e imagen, ya que no podía traerle tan oculto en lo interior como yo quisiera... De donde me vinieron a mi todos los bienes, sino de Vos".

Poco a poco comienza la temática escatológica: "saber con el pensamiento a pensar cosas altas del cielo o de Dios y las grandezas que allí ha, y su gran subiduría... yo nunca lo hice; que no tenía habilidad, como he dicho, y me hallaba tan ruin, que aun para pensar cosas de la tierra me hacía Dios merced de que entendiese esta verdad, que no era poco averme, cuánto más la del cielo".

El tema de sus pecados, y en general la reflexión sobre su propia vida, surgirán espontáneamente al entrar en presencia de Cristo paciente, o simplemente al verse precisada a entablar en serio el diálogo con Él: "Precisión de superar la barrera de la propia miseria para acceder a su misericordia o a su persona. En cambio, en ocasiones se servirá de la utularidad, pero como de una especie de premisa para recoger, antesala del encuentro con la Persona divina": "Aprocheáome a mí también ver campo o agua, flores, en estas cosas hallaba yo memoria del Crucifijo, digo que me desparaban y rogaban y servían de libro y en mí ingratar y pecados. En cosas del cielo ni cosas subidas, era mi entendimiento tan prosero, que jamás por jamás las pude imaginar, hasta que por otro modo el Señor me las representó".

Entre estas últimas, le servirá ampliamente otra práctica de infancia, o de juventud, asociada quizá a su cotidiano traslado mental al Huerto de los Olivos: "Regláme esta comparación [de "misera boca o verga... irribales con fruto y flores y clavos que dan olor"], porque muchas veces en mi principio... me era gran delite considero ser mi alma un huerto y al Señor que se pasaba en él. Suplicábele aumentase el olor de las flores de virtudes que comenzaban, a lo que parecía, a querer salir, y que fuese para su gloria y las sustentase, para yo no querir nada para mí, y cortase las que quisiese, que ya sabía habían de salir negras...".

Pero la utilización de estos últimos recursos no atenúa la intensidad con que la atención de la Santa se ha centrado en el motivo principal: Cristo. Hacer oración se fue reduciendo, en definitiva, al acto de llegarse a Él. Los cuadros y personajes evangélicos se convierten en vías de acceso. El vergel interior, en un pretexto o en un recurso para darle cita dentro. El sentido de los esfuerzos por reproducir dentro de sí -dentro de la propia oración- las escenas evangélicas, es trasladar a la propia vida el personaje central, Cristo, para establecer realmente relaciones con Él. De ahí el empeño persistente en "representar a Cristo", representarlo cerca o dentro. Es el eje de la oración hecha por la Santa.

No es fácil entender exactamente el sentido de esta expresión. En una primera lectura, sorprende la desventurista con que la Santa escribe, contradiciéndose apuradamente y casi a renglón seguido: "mi modo de oración" consistía en que "procuraba representar a Cristo dentro de mí". Y en seguida: "Tenía tan poca habilidad para con el entendimiento representar cosas, que si no lo era que veía no me aprovechaba nada de mi imaginación, como hacen otras personas que pueden hacer representaciones adonde se recogen. Yo solo podía pensar en Cristo como hombre; mas es así que jamás le pude representar en mí, por más que leía su hermosura y vida insignes, sino como quien está ciego o oscurado, que aunque habla con una persona y se que está con ella, porque sabe cierto que está allí, digo que entiende y vive que está allí, mas no lo ve. De esta manera me acedía a mí, cuando pensaba en nuestro Señor".

49. Véase 2.º

50. Véase 2.º

51. Véase 2.º

52. Véase 2.º

53. Véase 2.º

54. Véase 2.º

55. Véase 2.º

56. Véase 2.º

57. Véase 2.º

58. Véase 2.º

59. Véase 2.º

60. Véase 2.º

50. Véase 2.º

51. Véase 2.º

52. Véase 2.º

53. Véase 2.º

54. Véase 2.º

55. Véase 2.º

56. Véase 2.º

57. Véase 2.º

58. Véase 2.º

59. Véase 2.º

60. Véase 2.º

61. Véase 2.º

62. Véase 2.º

63. Véase 2.º

sistema de "simplicidades"? Pero normalmente no necesitaré de él para llegar a la representación. La Persona que la intensidad está allí. En cierto modo, impone su presencia. Una presencia que, la Santa, ir descubriendo gradualmente, incluso cronológicamente. Con la típica nota de sorpresa y disfrute que acompaña a los grandes descubrimientos personales.

Es posible alinear ese proceso en sus tres momentos californianos, señalando los tres descubrimientos clave: captación de la presencia de Dios dentro, dentro y fuera; descubrimiento de la presencia de Cristo, al lado y dentro de ella; presencia de la Trinidad dentro del alma. Es necesario reproducir el triple testimonio de la Santa.

En la Vida y en la *Movida* refiere al lector con ingenuidad y verismo cómo un buen día, con grande sorpresa del propio saber teológico e incluso de su creencia, vino a descubrir que Dios en persona está dentro: "Acercáome a mi una ignorancia al principio, que no sabía que estaba Dios en todas las cosas, y como me parecía estar tan presente [en la nueva experiencia], parecíanme imposible. Dejar de creer que estaba allí no podía, por parecerme casi claro había entendido estar allí en mi misma presencia. Los que no tenían letras me decían que estaba solo por gracia. Yo no lo podía creer, porque, como digo, parecíanme estar presente, y así andaba con pena. Un gran letrado de la Orden del glorioso Santo Domingo, me quitó de esta duda, que me dijo estar presente, y cómo se comunicaba con nosotros, que me contó lo haría".

Mucho más inesperadamente un buen día [la Santa no decide la data: "da del glorioso San Pedro"] se le desvelará otra presencia: la de Cristo "Dios y hombre". De nuevo notará la Santa su absoluta inapropiación, incluso su total ignorancia de que algo así pudiera suceder entre ella y Él: "Al cabo de dos años... me acordé estando un día del glorioso San Pedro en oración, vi cabe mí, o sentí, por mejor decir, que con los ojos del cuerpo ni del alma no vi nada, mas parecíanme estaba junto cabe mí Cristo y veía ser Él el que me hablaba, a mi parecer. Yo, como estaba ignorancísima de que podía haber semejante visión, diome gran temor al principio... Parecíanme andar siempre a mi lado Jesucristo y... no veía en qué forma; mas estar siempre al lado derecho, sentido muy claro y que era tergo de todo lo que yo hacía, y que ninguna vez que me recibiese un poco o no estuviese muy divertida, podía ignorar que estaba cabe mí".

Ciertamente la leído las afirmaciones evangélicas y paulinas relativas a nuestra inserción en Cristo y a su presencia en el creyente; pero han rebaldado sobre su atención y probablemente sobre su oración; intusudó en analizar el trato directamente con Él en persona, lo se representa al lado o dentro, o bien lo encuentra sacramentalmente en la eucaristía. Ahora obviamente ha descubierto la realidad: Cristo está presente en el espacio vital de ella misma. No en imagen: "Cristo vivo".

Finalmente, el hallazgo de las tres Personas divinas en la propia interioridad. Es la experiencia más matizada y mejor documentada por la Santa. Baste recordar su testimonio fundamental. En un determinado momento del "camino", quiso "Dios quitarnos las escamas de los ojos", para mostrarnos en la morada central de su alma "la Santísima Trinidad, todas tres Personas". "Aquí se le comunican todas tres Personas y la hablan".

Sufre una sorpresa inicial: "¿cómo yo estaba mostrada a traer solo a Jesucristo siempre, parece me hacía algún impedimento por tres personas...". De hecho la sorpresa se muestra en admiración progresiva: "cada día se espanta más esta alma, porque nunca más le parece ser fechor de con ella, sino que notoriamente ve... que están en lo interior de su alma; en lo muy interior, en una cosa muy honda que no sabe decir cómo es... siente en sí esta divina compañía".

Aí, la oración mística no solo enriquece y da calado a la oración; ante todo, la simplifica. Realiza de golpe lo que durante años ha sido el objeto

58. La hermosa vida en las esposas dilatadas (cf. nota 46). Sobre las "simplicidades" (Vida p. 3) y el "vicio abstruso" (Vida en su "trato" con Dios, véase el pensamiento del Camino 30). "Hay unas simplicidades santas que saben cosas para regocijarse y reírse de mundo y mucho para tratar con Dios" (en el contexto se ve hablando de la intensidad del afecto y de la vida contemplativa).

59. Vida 8, 15; cf. *Movida* v, 10.

60. Vida 23.2.

61. Castillo v, 1. Cf. el texto paralelo en la *Movida* 6, datada a 29 de mayo de 1571.

62. *Movida* 8.

63. Castillo v, 7.

de una búsqueda afanosa: llegar con la persona hasta la Persona, y entrar en comunicación.

Desde este punto terminal, el fácil dominio del itinerario de la oración teresiana y captar el hilo conductor de su experiencia.

- a) Hemos destacado ya un dato de relieve: para la Santa, no existió el fático problema de la transcendencia; su gesto religioso rebasa sencillamente la barrera de ella misma y alcanza a Dios; sin auto-promoverlo a Él, ni deshumanizarse a sí. Por eso mismo, toda su oración se concreta en un oficio de búsqueda, o en un proceso de persecución a la Persona. Llegar a Dios.
- b) Es mucho menor la atención al contenido temático de la Oración: qué decir, cómo amar... o adorar, pedir, alabar...". Cosa todas que son decididas automáticamente por la vida de quien intenta estar. El peso de la propia vida ha sido decisivo en la oración de Teresa.
- c) Cristo parece resolver todos los problemas. El evangelio ofrece una canteira de posibilidades para localizarlo y alcanzarlo. Pero el Cristo histórico interesa para introducirlo en la propia vida. Lo más fundamentalmente posible: no solo "cabe", sino "dentro" de ella.
- d) Y como ese substrato existe de hecho en el misterio de la vida cristiana, la vivencia mística se apodera de él, y la oración en su última fase servirá para actuarlo y explotarlo.

Serán estos los elementos que aclararán la concepción teresiana de la oración.

2. Qué es oración

La idea clave: "trato de amistad"

El concepto teresiano de oración resulta de la experiencia precedente. Poco notional y nada teórico, como todo bote directo de la experiencia. Difícil, por tanto, de reducir a una línea ideológica elemental. Sin embargo, es útil buscarla: sobre ella adquiriremos sentido y valor los copiosísimos datos complementarios de su pensamiento, inmenso arsenal de aspectos, sugerencias, observaciones y consejos que constelan el horizonte teresiano de la oración.

Tomemos por punto de partida el texto clásico de Vida 8, 3, que constituye la llamada definición teresiana de la oración. Posee a sus escasas pretensiones definitorias (pues todo él es descripción concreta, sin asomo alguno de abstracción notional), refleja fielmente el núcleo del pensamiento de la Santa; es una fidelidad garantizada por la forma misma con que se introduce en el contexto: con espontaneidad controlada gramaticalmente; interpolándose como un paréntesis doctrinal en pleno relato autobiográfico; truncando el razonamiento que precede; pasando de la exposición genérica e impersonal al diálogo con el lector, y desembocando inmediatamente en un nuevo contexto de oración en monólogo con Dios, que sirva de refrendo práctico a la definición solo aparentemente teórica.

He aquí el párrafo, enmarcado en el doble contexto, anterior y siguiente:

"...quien la ha comenzado [oración], no la deje, pues es el medio por donde puede tornarse a remediar, y sin ella será muy dificultoso... Y quien no la ha comenzado [oración], por amor del Señor le ruego yo me esfuerce de tanto bien. Ni hay aquí que temer, sino que desear, porque cuando no fuere adelante y se enforzase a ser perfecto que merezca los gustos y regalos que a estos da Dios, a poco ganará irá

64. Este aspecto es fundamental de la oración teresiana: es fácil de estudiar en la numerosas oraciones que la autora introdujo en cualquiera de sus escritos. Tema demasiado amplio, merece estudio aparte.

entendiendo el camino para el cielo. Y si persevera, espero yo en la misericordia de Dios, que nadie le tomó por amigo".

que se es otra cosa, amistad, a ser tratado, a ser tratado de amistad, estando nunca antes a solas sin quien suberba nos ama.

Y si yo aña no lo amó, porque para ser verdadero el amor que que dure la amistad, hanse de encontrar las condiciones... viendo lo mucho que es en tenerse a amistad y lo mucho que es una, podrá ser esta pena de estar mucho con quien es tan diferente de uno.

¡Oh bondad infinita de mi Dios, que me parece es vivo y me veo de esta suzuela!... ¡Oh, qué buen amigo hacéis!".

Y sigue el monólogo, en que se repiten a Dios los conceptos que acaban de ser dichos al lector: la amistad, la diversa condición de los amigos, lo bien que Dios hace su parte y sobre todo el hecho palmario de que la oración, la que ella está haciendo, es una estúpida ostentación de amistad con Él.

Pero de momento nos interesará el texto central (el carísimo): en términos categóricos (oración "no es otra cosa que..."), ligeramente matizados con el acentuado subjetivo ("a mi parecer"), va a decirnos lo que entiende la Autora por "oración personal", o más precisamente por "oración mental".

El aspecto más destacado de la definición es sin duda su acento personalista. La oración es contenido a un acto en que el hombre "trato con" Dios; relegando a la penumbra el contenido objetivo del acto: "de qué trato", prescindiendo incluso de su ulterior funcionalidad: "para qué tratar de amistad con Él" (para vivir la vida) para adquirir la virtud para la gran perfección... La oración es vista como un valor que se justifica por sí mismo: "el bien de la oración", dirá involuntariamente la Santa. El "para qué" sirve, pensado como un más allá de la oración misma, es ya secundario, a pesar de su ingente importancia. La quintesencia de la oración reside en la actuación misma de la relación de amistad entre las dos personas que logran establecerla: es por tanto "hacer amistad", "tratarse" dentro de la amistad.

Esa acentuación personalista es lograda por la Santa con un cierto eclectismo, a base de uno de sus característicos recursos literarios: la superlativación del dato principal, desdoblándolo y repitiéndolo en forma intensiva a la manera sermónica. Toda la oración consiste en "tratar de amistad con Dios". Y esto se hace "estando tratando...". Taxonología sobre la cual acumulará todavía un triple complemento intensivo: estar tratando "muchas veces", porque sin el trato asiduo la amistad fueviera; "muchas veces", con la intensidad de la intimidad y de la mutua polaridad del "tú a mí"; por fin, tratar "con quien suberba nos ama", como decir mejor en una sola expresión el cruce de los dos afectos que integran el trato, que afirmando la certeza de que existe el amor del otro?

A eso se debe justamente el predominio del elemento afectivo. Amistad y amor soportan el peso de las relaciones entre las dos personas interesadas en el hecho de la oración. Ambas cosas finamente matizadas: "tratar de amistad", "haber el amor del otro". No hay duda alguna en el sentido de la afirmación clave: "tratar de amistad" no indica el contenido objetivo de la oración, no invita a centrar la atención en el hecho de la amistad, hablar o hablarse de ella, sino la actuación de la amistad misma: hacer amistad, actuarla, en el sentido que precisa en segunda la taxonología "estando tratando muchas veces y a solas con el amigo". Será ese el aspecto de la oración que involucrará la Autora cada vez que intente apuntar a su núcleo: "no está la cosa en pensar mucho, sino en amar

65. El corte gramatical fue advertido ya por fray Luis de León, que en la edición príncipe corrigió la frase: "nadie le tomó por amigo" que no se lo pagare" (p. 38).

66. La comarca que se refiere a la amistad se repite por sus ediciones (La Fuente, ed. BAE, t. 53, 1908, p. 39; anteriormente en la ed. Ediciones Lauda, 1983, p. 12; nota igualmente P. Saura, BAC, t. 1, 1985, p. 53; y también, aunque con un error de transcripción, en la ed. BAC, 1955, p. 68; nota y 1961, p. 38; nota: "La idea de la amistad" ["memoria y pagar"] está presente en los niveles de pensamiento en lugares paralelos.

"Harta gran misericordia hace a quien da gracia y a quien para diferenciarse... porque si pensase, no le raga Dios a nadie" (in 4). "Través yo en tal otorgado como quien trata a solas con Dios... fui de su bondad, que nunca falló a sus amigos" (in 10).

67. Con el término "mental", nunca limitó la Santa la oración a sola la meditación ni excluyó la vocal.

68. Nótese que es así, pese a la apariencia gramatical contraria: "tratar de amistad" lo precisamos luego 68. Es recurrente en la pluma de la Santa, especialmente para eludir a su manera el inquieto interés sin recurrir a la flexión de un adjetivo bien bien: ciento cuarenta (in 47); treinta y tres (in 48); muy mucho (muchas veces, etc. (p. 230); verdadera amistad (in 48).

69. Cf. Camino 36, 9.

70. El tema bíblico del encuentro con Dios: "Tú a cara a cara" se sostiene en frecuente en la Santa y resalta en ella forma experimental muy singular. Cf. Vida 11, 10, 24.4. 38; Camino 38, 7.

71. "Tratar de" en la pluma de la Santa no es distinto de "tratar en" como "hablar de y hablar en" se equivalen. "Tratar de amistad" es complemento objetivo como modo; ella escribirá con igual facilidad "tratar amistad", "tratar amistad" ("Yo tema sergones de en tan particular amistad, como es tratar oración..."). "Yo pretenciese amistad tan estrecha con quien trataba eternidad tan pública" (p. 30). Quiza el mejor ejemplo de la definición se halla en el Camino 32, 10: "convenza Dios a tratar de tanta amistad, que no solo le tiene a dejar voluntaria, mas dale lo hago con ella, porque se hurde el Señor yo que trata de tanta amistad, que quiere a mi".

muchos, y así lo que más os despertare a amar, eso haced"; "no son menester fueras corporales para amar, sino solo amar y contentar"; "o en términos más concretos: "trato con Dios como con hermano, y como con hermano, y como con señor y como con esposo, a veces de una manera, a veces de otra...". O más concretos y eficaces todavía: "sufrir" la amistad, soportar a sí mismo, soportar el no poder llevar a la amistad otra cosa que lo que uno es y por tanto sufrir el presentarse así ante el Amigo. Lo mismo que Él sufre en amistad: "¿una como yo?". "Cada cierto es sufrir. Yo a quien no os sufre que estáis con él".

Es patente cómo esta versión doctrinal resume la experiencia y buena parte de la precedente tragedia espiritual de la Santa: la amistad impone la presencia delante de sí misma. Lo mismo que Él sufre en amistad: "¿una como yo?". "Cada cierto es sufrir. Yo a quien no os sufre que estáis con él".

Es patente cómo esta versión doctrinal resume la experiencia y buena parte de la precedente tragedia espiritual de la Santa: la amistad impone la presencia delante de sí misma. Lo mismo que Él sufre en amistad: "¿una como yo?". "Cada cierto es sufrir. Yo a quien no os sufre que estáis con él".

Como todo, ese predomino del elemento afectivo como primer dimensión de la amistad, no vacía la oración de su contenido intelectual. Quirará la "definición" teresiana no refleja suficientemente la típica posición de la Santa, para quien no hay oración sin "verdad". En doble sentido: la verdad es un presupuesto indispensable de quien comienza o hace oración; llegar a la verdad, forma parte del contenido, insustituible, de la oración.

Apenas comienza, en el "tratamiento de oración" insertado en la Vida, el tema de la oración de los principiantes. Se dirá categóricamente: explicita que no haya comenzado en verdad, yo más le guerra sin oración... Llegados a verdades de la Sagrada Escritura, hacemos lo que debemos. De devociones a bobas nos libre Dios". La reconstrucción resume un mundo de experiencia y de convicciones de la Santa. Esa "verdad" es ante todo la verdad de la propia vida: "andar en verdad delante de la misma Verdad", no falsar la postura ante Dios. Y luego, la verdad de Dios: la fe y la Escritura, luego indispensable de documentación mental para poder acercarse a Dios y hablarle. Cuando amoneste a sus hijos de San José sobre los requisitos básicos para la vida de oración, tanto personal como comunitaria, repetirá con insistencia la necesidad de estar respaldados por una persona de letras: alguien que salga fiador de la verdad de la Escritura y de la Iglesia".

Como contenido, la oración según la Santa, se abre sencillamente a dos verdades fundamentales: la verdad de cada una de las personas que hacen amistad. No solo el propio conocimiento, sino todas las líneas que en la economía de la salvación convergen en mí. E igualmente, Dios y lo de Dios; no tanto Él en su misterio divino, como en Cristo, en la Iglesia, en su palabra, en su presencia. Nunca cede la Santa el texto agostiniano: "convertir te inventar me", pero corresponde exactamente a su pensamiento.

El análisis de las numerosas "oraciones a Dios", que ella sin complejo introduce en el relato, arroja este balance global: todo es materia de oración; lo divino y lo humano, lo tremendo y lo íntimo, la miseria y la gloria, la persona y las cosas... pero es materia prima que solo adquiere forma y sentido cuando llega a ser algo de uno de los dos: pasión de Cristo o pecado de Teresa, eternidad de Él o desamor de ella; Iglesia en que convergen los intereses de ambos, con triunfos y derrotas. A medida que la oración se desarrolla, ocurrirá como en la amistad: el motivo material "condición" se transformará e identificará mucho más intencionalmente con el polo personal. Así, la mediación, como forma rudimentaria de oración, podrá ramificarse y prolongarse en el desamor de una teñida mimesis, que contornee a cada una de las dos personas casi sin penetrarlas: "pienso en lo mucho que he ofendido a Dios y en lo mucho que le debo y en que hay infierno y hay gloria y en los grandes trabajos y dolores que pasó por mí...". Pero cualquier forma de contemplación o de oración madura se desplegará de otra manera: se concentrará sobre la otra Persona; la Santa se lo dirá al participante en un consejo fascinador: "e

72. Castillo v, 7. Repetido casi literalmente en fundaciones 3, 4. "El apocriamiento del alma no está en pensar mucho sino en amar mucho..." (cf. *Movida* v, 10; Vida 19).

73. Vida 1 y 2. "No se quiere ocupación de voluntades y haber en que se ocupe en esa presente el amor" (4); "La oración me ha enseñado que cosa era amar" (6, 19); "¿cómo, en todo el bien de la oración" (16); "Siempre que se piense de Cristo, nos acordamos del amor... luego, que amor sea amor" (24).

74. "¿cómo, en todo el bien de la oración" (16); "Siempre que se piense de Cristo, nos acordamos del amor... luego, que amor sea amor" (24).

75. Camino 2, 1.

76. Vida 8, 6.

77. Vida 19, 16.

78. Camino 5, 1 (cf. el *truly* 1, 2).

79. Cf. *Movida* 1, 9; B. "En Vida escribió: "Tanto me me mudaba para conocer más a Dios y amarle, y en lo que le debía y pesarme de lo que había sido" (24, 10).

80. Vida 8, 3. Pasa así a una temática, la oración meditativa de la Santa le dará orientación personalista: "¿si cosa más dulce que amarnos más a una persona cuando más se nos acuerda las buenas obras que nos ha" (Vida 10, 5). Con consideración nuestra luego y la ingratitud que tenemos con Dios, lo mucho que hizo por nosotros, su pasión con tan graves dolores, su vida tan afligida en delirios de ver sus obras, su grande fe que me ama, otras muchas cosas... Si con esto hay algún amor, regístale el alma, entremétese el corazón, vienen lágrimas..." (2).

81. "¿cómo, en todo el bien de la oración" (16); "Siempre que se piense de Cristo, nos acordamos del amor... luego, que amor sea amor" (24).

82. "¿cómo, en todo el bien de la oración" (16); "Siempre que se piense de Cristo, nos acordamos del amor... luego, que amor sea amor" (24).

83. "¿cómo, en todo el bien de la oración" (16); "Siempre que se piense de Cristo, nos acordamos del amor... luego, que amor sea amor" (24).

84. "¿cómo, en todo el bien de la oración" (16); "Siempre que se piense de Cristo, nos acordamos del amor... luego, que amor sea amor" (24).

está allí con Él, llamado el entendimiento; si pudiere, ocuparse en que mire que le mira⁷⁴; o bien alzar en una sola mirada los dos personas. ...*estis mirando con quién habéis y quién sois*⁷⁵.

Mirar dos amigos

Esto nos introduce en el punto más delicado del pensamiento teresiano. Es tal la implicación de las dos personas en esta concepción de la oración, que no podríamos entenderla sin preguntar a la autora qué concepto tiene ella de Dios, y cómo se ve a sí misma, al encontrarse cara a cara ante Él. Tema demasiado vasto en sí mismo; ingente en la producción teresiana. El escaqueo que sigue es limitadísimo, enmarcado en el tema de la oración, que nos ocupa. Comencemos por el lado más fácil: la imagen de sí misma, la Santa la adquiere juntamente en la oración. Ella no es la que se ante sí sola o ante los otros; es la que ante Dios. Esa es su verdad. Y ante Dios se presenta, por decirlo así, con un doble fondo: el de su persona y el de su vida. Su persona es, ante todo, su alma; la nobleza de su alma; la capacidad del espíritu; el espacio de la interioridad. Es la plataforma desde la cual dirá sus palabras a Dios. Sin duda, le puede hablar desde las cosas, desde los sentidos, desde los otros, desde las palabras... Pero su dimensión personal es interior. Esta interioridad potenciará gradualmente su palabra y la posibilidad de referirse a Él. No es comprensible la gradatoria de la oración teresiana sin una referencia a ese dato de base. La oración a Dios se espiritualiza en cada persona con proporción con la zona de espiritualidad desde donde brota.

Ciertamente no es "espiritualista" la Santa en el sentido de un memento-pecado del cuerpo. Su posición ante la Humanidad es Cristo lo demostrado a ultranza. "No somos ángeles"⁷⁶. Pero precisa que es imposible la vida cristiana y aun la humana, sin la toma de conciencia de la interioridad y espiritualidad personal. "Será gran bestialidad", dirá por dos veces la Santa, en términos que escandalizarán su censo de las Monjas⁷⁷, pero que en su léxico indican esa forma de atrofía espiritual o degradación sensorial, predominantemente animal, que incapacita a la persona para relacionarse directamente con otra persona, y más para la amistad con la Persona trascendente.

Sin embargo, no es ese el factor determinante, en la oración, más decisivo que la dignidad de la persona, es el fondo de la propia vida. Aspecto evidente en el contexto de la "definición" teresiana que ha centrado nuestra atención. Recordemos que la Santa la ha colocado en pleno relato autobiográfico, en el punto culminante del relato: en su primer capítulo de la *Vida*: el c. 8 ha precedido la historia de las propias miseras y debilidades, que culminan en el capítulo que precede; sigue el desenlace en el capítulo 9, que refiere los episodios de la conversión definitiva —"cincuento con la imagen del Señor y lectura de la vida de San Agustín. Tanto tiempo, y el capítulo 8 está dedicado a lo que ha constituido la clave de solución: la oración. De hecho, el capítulo entero se dedicará al "elogio de la oración". Lo anuncia el título en la típica forma pleromática teresiana: "Trata del gran bien que le hizo... más razón remedio... en tan gran gozamiento. El año fue tan de gran bien".

Pero el "elogio" no se hace en abstracto, sino íntimamente ligado con el drama que precede y que constituye la trama mínima de la vida de ella, fascinada alternativamente por la atracción de dos polos: Dios y mundo. Teresa ha estado al segundo. Encantadora de presencia y sobre todo de palabra, no ha residido a la amistad humana. Amadada, verdadera. Por tanto absorbente. E incompatibles con las exigencias y requerimientos totalizador de la otra amistad, postulada desde adentro, por su vocación personal, por su alma y por Dios. Pero al cultured del relato, todo el dinamismo viene a condensarse en una palabra: "aquellos trances", "semejantes trances", "tales trances"⁷⁸. Es que ellos resuman todas las manifestaciones de la amistad humana: conversaciones, querencias, regatos, citas, tiempo... presencia. La conversión será no

81. *Vida* 19, 20.
82. *Camino* 22, 1.
83. "No somos ángeles, sino tenemos cuerpo. Queremos hacer ángeles estando en la tierra... en desahío" (22, 10). Cf. *Conceptos* 1, 5; *Castillo* 1, 8, 10, 11.
84. *Sobre el modo cómo se ante la Santa el propio cuerpo* (Relación 14, *Vida* 19, 20; 21, 6.
85. *Castillo* 1, 7 y 8; la segunda vez, *Castillo* al revisar el autógrafo tachó "sectaridad" y escribió "abominación".
86. *Vida* 4, 3; 6, 8, ...

solo la superación de esa situación dispersiva, sino la transposición de todo eso hacia el nuevo Amigo: especie de vuelta a la divinidad de aquella unión humana. Por tanto, reservar para Dios la amistad como clave de toda la vida, comprometida en ella.

Por eso, al pasar del relato autobiográfico a la afirmación doctrinal, no necesitaré términos abstractos de "trato de amistad" —condamnar toda la carga de vida y de experiencia que preceden en el contexto inmediato. La oración equivaldrá a la canalización de la vida por el cauce de la amistad, hacia la persona de Dios, con la totalidad de un enamoramiento y la lealtad de una amistad verdadera e inconfundible. Así, la palabra dicha a Dios será o no será oración, lo será en mayor o menor grado, según que arranque o no de la vida concretamente vivida por quien inicia esa forma de diálogo con Él.

La misma definición de oración se carga de sentido realístico, sociológico, personalista, leída en el contexto de esa experiencia humanista de la amistad teresiana: como una sublimación y transfiguración del trato interpersonal, pero transportada de las relaciones humanas y la relación con Dios⁷⁹.

Más importante y delicado es el segundo aspecto: la inclusión de Dios en el trato de amistad, para dar curso a la oración.

No interesa, de momento, definir la "intervención" de Él en el diálogo o en la serie de formas que este va revistiendo⁸⁰. Interesa solo la "imagen de Dios" utilizada por la Santa. ¿Cómo ha sido posible en la pluma de una mística caída en esa especie de reducción de la transcendencia de Dios al plano cósmico y fácil de la amistad? Una oración condicionada por la far de un Dios amigo, como el que se deja entrever tras el tamiz de la afectividad e intimidad teresiana, no relega automáticamente a penumbra elementos religiosos fundamentales (el sermo, el sentido de transcendencia, la indefinibilidad...) y gestiones esenciales a la oración cristiana (como la expiación, la adoración, el silencio, la fe)?

En realidad, el problema es doble: *¿cuál es el Dios de la Santa*, cuál la idea que tiene de él, y *cómo lo mira*.

El Dios de la oración

No es exacto que en el esquema teológico de la Santa o en su perspectiva religiosa, la amistad haga de solución química de la transcendencia; que la nivelación afectiva disminua un Dios de servicio personal, casi confiante con la zona del sentimiento. Todo lo contrario.

Regresemos una vez más al texto que nos ha servido de punto de partida: *Vida* 8, 5. Antes formulada la ecuación oración = trato de amistad⁸¹, sobreviene una especie de tiburón: "y si vos aún no le amáis... porque para ser verdaderos el amor... hanse de encontrar las condiciones, la del Señor ya sabéis que no puede tener fin, lo vuestro es ser vicario... no podéis acabar con vos de amarle tanto, porque no es de vuestra condición". Pero finalmente "pasáis por esta pena de estar mucho con quien es tan diferente de vos"⁸². Por tanto, desvincul de las personas, de las condiciones, de los afectos, desvincul dentro del amor, de la amistad y de la oración. Pero que a la vez queda bien claro: un Dios así, tan diferente, no es refractario a nuestra amistad.

Será tarea difícil reducir a una simple línea teológica las facciones de ese Dios que domina el pensamiento y la experiencia de la Santa. Pero, en todo caso, la percepción de su transcendencia es, en ella, fortísima. Quizás la categoría teológica más frecuentada por su léxico peculiar es la de *Majestad*, reservada para designar a Dios⁸³. Dios es Su Majestad. Bien concretizado en las designaciones correspondientes: Rey, Señor, Emperador, Matizado, desde dentro de la amistad, por el positivo: "Señor mío, mi Emperador: Rey solo, Dios mío"⁸⁴. Con referencia directa a la Persona: Majestad no es el atributo, sino la persona de Dios⁸⁵. Esta sí, deusa de atributos. Generalmente proclamados con atención gustosa a su contenido. Y con clara preferencia por los de

74. Como una privación trataz ella el diagrama "¿cómo mira a dormir a oración y a dormir menos en cosas que me dan?"; *Vida* 9, 4; luego a mirar espaldas la virginidad de la "ley" de amistad en el nuevo plano: "amigos fuertes de Dios... si saben corresponden con las leyes que aun la buena amistad del mundo pide" (15, 5).
75. Equivocamente en la oración mística, es evidente la preeminencia de la intervención de Él.
76. Hecha excepción del Egipcio, en que mantiene el valor vulgar del título regio en el escalón de los jerarcas. V. m. *Inventa merced*, v. i. *Inventa serafina*, v. i. *Inventa reverencia*, v. i. *Inventa majestad*; la traducción local al plano teológico no tiene explicación satisfactoria con el recurso al lenguaje cotidiano, y su simple elevación al plano teológico. *Camino* 22, 1.
77. También aparece esporádicamente como atributo (véase el pasaje citado a continuación), tampoco explica la invocación de la analogía con la "mujer" humana. No repite de este mundo; pero para realmar inmediatamente la transcendencia.

abstracción bíblica, aunque evidentemente no solo derivado de la lectura sino de la experiencia, comprobados en la vida: verdad, luz, juego, fidel, eterno. Se poder "no se retendiesen quedaban condesa para mí todas las grandezas que hicierais vos"⁸⁶. Cuando va a conglumar y se acuerda "de aquella majestad grandísima... los cabellos se me espolvaban, y toda parecía me amantaba"⁸⁷. *Memoria de Rey* (lema tomado de los *Conceptos*): qué bien hinche este nombre, Rey poderoso, que no tiene superior, ni acabará su reinar sin fin⁸⁸.

El es la verdad, la suma verdad, la fuente de toda verdad: esta verdad... "en la misma verdad" es su principio ni fin, y todas las demás verdades dependen de esta verdad, como todos los demás amores, y todas las demás grandezas de esta grandísima... "Oh grandezas y majestad mía..."⁸⁹.

Es el Dios de la eternidad, pero una eternidad serena y gustada como la forma concreta de la existencia de Él y de su reino: "Oh Rey de la gloria y señor de todos los reinos" (como en el título de algunas cartas, pues no tiene fin) / "Cómo no son menester terceros para vos" / Con mirar vuestra persona, se ve luego que es solo el que merecéis que os llamen señor, según la majestad mostráis... así un rey solo mal se conocerá por sí; aunque él más quieto se conocerá por rey, no le creáis, que no tiene más que los otros, es menester que se vea por qué lo cree, y así es razón tenga esas autoridades postizas... no sale de él el parecer poderoso de otros le ha de venir la autoridad. "Oh señor mío" / Oh rey mío, quisiera supiera adonde representar la majestad que tenéis. Es imposible dejar de ver que sois gran superior en Vos mismo, que espanta mirar esta majestad, más mis espanta, Señor mío, mirar vuestra humildad y el amor que mostráis a una como yo. En todo se puede tratar y hablar con Vos como quisieremos, perdidos el primer espanto y temor de ver vuestra Majestad"⁹⁰.

"Rey solo, Dios mío, sin fin, que no es reino preñado el que tenéis. Cuando en el Credo se dice 'vuestro reino no tiene fin', casi siempre me es particular regalo. Alabos, Señor, y bendiciones para siempre: en mí, vuestro reino durará para siempre"⁹¹. Tema ya desarrollado, con mucho más densidad en la autobiografía, siempre estrechamente ligado a la propia vivencia.

El recurso a la imagen no disuelve el misterio, ni dispensa de la memoria de la infabilidad. Dios es "mucho más y más"⁹², su misterio abruma el pensamiento, "sepáis" mirar su majestad⁹³. "Sepáis... cierto, a mí me acabo el pensamiento"⁹⁴; hace gozo el encuentro con su incomprendibilidad "mientras menos lo entiendo, más lo creo y me hace devoción"⁹⁵. Frente a Él, todo nuestro saber es puro balbuceo: "Señor mío y Dios mío, qué grandes son vuestras grandezas", andamos así como unos pastorcillos bobos, que nos parece alcanzarnos algo de Vos, y debe ser tanto como nada"⁹⁶.

Quizás lo más interesante de este balbuceo teresiano consiste en que cada afirmación delata una parte de la actual persona de la Santa. Ante Dios, ella "Ternible"⁹⁷; se siente sobrecogida de "espanto"⁹⁸; de "espanto grandísimo"⁹⁹; siente como el poor de San Pedro y le dice que se aparta¹⁰⁰; ante su majestad se le "espeluzna los cabellos"¹⁰¹; se siente deslumbrada por su claridad¹⁰²; "ciega del todo, aborata, espantada, devanada de tantas grandezas"¹⁰³; se siente amparada¹⁰⁴; involada de "acaramiento a Él"¹⁰⁵; llena de pecado, "acariada del verso que dice 'quisiera ser justo delante de él'"¹⁰⁶; entre todo, ante Él se siente a sí misma, "una como yo"¹⁰⁷; "tan fementil y baja"¹⁰⁸; "tan rana, tan baja, tan flaca y miserable y de tan poco tono"¹⁰⁹; se siente cerca de la nada; nada y nada¹¹⁰; "acurrá a quedar para siempre amparada; para la mayor gloria de Dios lo haré" de muy buena gana"¹¹¹; ante la santidad de Él, se siente tocada por el pecado, "cargada de abominaciones"¹¹²; "una pecadorkilla como yo", un gusano, de mal olor"¹¹³; no puede menos de volverse a Dios y recordarle que mire lo que hace cuando se le mira y le otorga sus dones: "acómetme como [veo]... decir: Señor, sirválo el que hacéis, no olvidáis tan presto tan

92. *Vida* 19, 9; cf. 28, 3.
93. *Vida* 19, 9; cf. 18, 20.
94. *Conceptos* 6, 2.
95. *Vida* 20, 5. El importante título este pasaje (14) si suena cultura la penetración teológica de la Santa, que reaparece en el lema de las *Memorias* 1, 2; cf. *Abandón* v. 3; 98.
96. *Camino* 22, 1; cf. *Conceptos* 6, 2.
97. *Vida* 12, 6.
98. *Castillo* v. 3.
99. *Vida* 21, 6.
100. *Vida* 18, 3. Cf. *Exclamaciones* 1, 2: "no puede el entendimiento en tan grandes grandezas alcanzar quien es su Dios...".
101. *Relación* 13. La el colofón de un breve comentario al misterio de la Trinidad: "Nunca se concluyó el pensamiento con ver que es todopoderoso, y como lo quise la vida y así podrá todo lo que quisiera". Cf. una actitud similar en *Vida* 19, 9.
102. *Castillo* v. 2, 5 —"hebre la penetración del misterio, cf. *Vida* 19, 11; *Castillo* v. 4, 6; V. 8, 3; v. 1, 1 y *Vida* 4, 9.
103. "Ternida una criatura tan miserable como yo". *Relaciones* v. 1, 2; cf. *Vida* 20, 7...
104. *Relación* 9; *Relación* 54; *Abandón* v. 5, 3; 5; *Vida* 18, 19.
105. *Vida* 12, 6.
106. *Vida* 18, 19; cf. 20, 17; 39, 3.
107. *Vida* 20, 29.
108. *Id.*
109. *Castillo* v. 5, 8; *Vida* 18, 19 (Toda persona me amparada).
110. *Vida* 40, 5.
111. *Vida* 20, 28.
112. *Vida* 21, 6; cf. 20, 1; *San Juan* 140, 18; 21, 15.
113. *Castillo* v. 1, 4.
114. *Vida* 14, 4.
115. *Castillo* v. 4, 10; cf. *Camino* 13, 11 (Yo muy sencilla que somos, y lo más muchas que somos) (Dios).
116. *Castillo* v. 4, 10; cf. *Camino* 13, 11 (Yo muy sencilla que somos, y lo más muchas que somos) (Dios).
117. *Castillo* v. 4, 10.
118. *Vida* 19, 20.
119. *Camino* 34, 9; *Vida* 20, 3; Cf. *Camino* 22, 4 (Separa para agradecer el mal olor que sufren en convertirse cada una como yo) / *Memorias* 1, 3, 2, 2.

grandes males mios... No pongáis, Criador mío, tan precioso licor en vaso tan quebrado... No sea tanto el amor, Rey eterno."¹¹⁴.

En medio de esta explosión de sentimientos reverenciales ante la transcendencia de la divinidad, se abre como una flor el chorro de la amistad, hecha intimidad, confianza, ternura, serenidad, fe y esperanza... Un pasaje cualquiera de la *Vida* basta a revelar las dimensiones de ese trasfondo de su actual frente a Dios:

"Es cierto que yo me he regalado hoy y atrevido a quejarme de Su Majestad y le he dicho: '¿cómo, Dios mío, que no basta que me tenéis en esta miserable vida, y que por amor de Vos pido por ellos, y quiero vivir adonde Vos, que no queréis que yo sea, sino que me tenéis en esta vida, y me tenéis en todo... y que tan poquísimos ramos me quedan para gozar de Vos me os escondáis? ¿Cómo se complace esto en vuestra misericordia? ¿Cómo lo puede sufrir el amor que me tenéis?—Creo yo, Señor, que si fuera posible escudarse de Vos como Vos de mí, que pienso y creo del amor que me tenéis, que no lo sufriréis, más os estáis Vos conmigo y séime siempre. No se sufre esto, Dios mío, suplicos más que se hace agrario a quien tanto os ama'. ...Algunas veces desuata tanto el amor, que no me siento...". (37, 8-9).

Pero todo ese cúmulo de sentimientos ante la grandesa de Dios —"gran Dios", "Dios de Israel", "Dios de la caballería"¹¹⁵—, sirve solo de contraluz al verdadero rostro de Dios. La Santa lo descubre en el misterio de su co-dependencia: Dios en Cristo.

Puede realísticamente el hecho del "abajamiento de Dios". Es sorprendente la constancia de su éxtasis, admiración, amor... Por dos veces los teólogos censores de sus autógrafos, se sienten molestos ante los términos con que describe este aspecto del misterio o por la forma plástica de presentarlos: "Aguí no hay que argüir, sino conocer lo que somos con llaveza, y con simplicidad representados delante de Dios que quiere se haga el alma boba, como a la verdad lo es delante de su presencia, pues Su Majestad se humilla tanto, que la sufre cabe sí, siendo nosotros lo que somos"¹¹⁶. Dios de los censores, al revisar el autógrafo, se limitó a tachar *humilla* y sustituirlo por *humana*¹¹⁷. El censor del *Camino* tachó, en cambio, todo el pasaje: "mas qué cosa de tanta admiración, quien hinchera mil mundos y muy muchos más con su grandesa, encerrarse en una cosa tan pequeña! En la redacción primera proseguía: "ni quisiera caer en el vicio de su sacrosanta Madre"¹¹⁸. A la verdad, como si Señor, consigo tra la libertad, y como nos ama, bace a nuestra medida. Cuando un alma comienza, por no la alborotar de verse tan pequeña para tener en sí cosa tan grande, no se da a conocer hasta que va ensanchada poco a poco, conforme a lo que es menester para lo que ha de poner en ella. Por eso digo que trae consigo la libertad, pues tiene el poder de hacer grande este palacio"¹¹⁹.

Ambos pasajes reflejan los dos aspectos destacados por la Santa en el misterio de Dios: rebajarse y disfrutarse en Cristo, y comunicarse de persona a persona con nosotros. Ambas connotaciones se hacen sin aparecer en la metáfora, con el realismo de quien no se preocupa de hacer teología, sino de atenerse a lo comprobado. En la *Imitación* de Cristo, más que el hecho ontológico, ve la supeditación personal: vino a servir, se hizo esclavo. "Vino del seno del Padre a hacerse esclavo nuestro"¹²⁰. "Lo mucho que nos ha servido" —de mala gana dice esta palabra; mas ello es así, que no hizo otra cosa todo lo que vivió en el mundo"¹²¹; "que no hay esclavo que de buena gana diga que lo es, y el buen Jesús parece ser honra de ello"¹²². En él, se allana Dios a la amistad: "...es muy buen amigo Cristo, porque le miramos hombre y vnosé con flaquezas y trabajos, y es compañía; y habiendo costumbre, es muy fácil hallarle cabe sí"¹²³. Y aun más hacia el fin del libro: "comenzéme mucho mayor confianza y amor de este Señor, en vnséble. Vela que aunque era Dios, que era hombre, que no se espanta de las flaquezas de los hombres, que

114. *Vida* 18, 4.
115. *Castillo* v. 1, v. 6; 3; *Castillo* 12, 9; 122. *Vida* 15, 8. Precede un contexto alusivo a la ciencia de los teólogos: "Antes de la Sabiduría divina, os parece que vale más un poco de estudio de humildad y un acto de ella que todo la ciencia del mundo"¹¹⁶.
117. Escrupulo usual. Cf. Philipp 2, 8 ("Humildad semejante") / La Santa se consiente en aplicar el término a la divinidad.
118. *Camino* 18, 11.
119. *Fundación* 5, 17.
120. *Castillo* v. 1, 8.
121. *Camino* 23, 4.
122. *Vida* 20, 15.

no merecía estar allí. Cuando pudiere hacer esto, aunque sea el principio de comenzar oración, hallaré grande provecho, y hace muchos provechosos esta manera de oración; al menos hallóme mi alma...¹⁹⁴ En igual forma concluirá la exposición del tema en el *Camino*: "Pues juntos cabe este buen Macero, muy determinado a aprender lo que os enseñó, y su Miguelábará que no dejó de salir barridos de pupilas, ni os dejó si no lo dejó. Mirad las palabras que dice aquella boca divina..."¹⁹⁵

"Entrar dentro de sí", será el segundo tiempo del ritmo, impuesto por el recogimiento. Será el "recogere" propiamente dicho, e importará un doble esfuerzo: soñar las ansias de lo exterior y de lo sensible, que inexcusablemente retienen el espíritu ligado a la periferia de su propia vida; y potenciar los actos "interiores", los más inmediatamente vinculados a la propia persona. "Llámate recogimiento, porque recoge el alma todas las potencias y se entra dentro de sí con su Dios."¹⁹⁶

Será el punto de partida del *Castillo Interior*, cuya puerta es la oración: *orar es "entrar"*, y el seguir penetrando castillo adentro coincidirá con los grados de oración, es decir, con su intensificación y purificación.

Es evidente que en la base de esta concepción está el alma de una contemplativa, que a toda costa quiere desarrollar en el discípulo las fuerzas más aptas para penetrar en la esfera de lo divino; a la par, la visión humanista de quien está profundamente convencida de la riqueza interior del hombre. Esa llamada a interiorizar la oración no incluye recelo alguno contra las cosas o las personas como medios para ir a Dios; al contrario, se apoya en la convicción de que la interioridad de cada uno es más dilatada que el mundo entero; y que para el encuentro con Dios, en la hora del trato, lo decisivo es la persona misma, y a esta se la medirá por el calado de su interioridad.

La formación del grupo

Con la fórmula del "recogimiento", queda esbozado únicamente el programa de iniciación personal a la oración. Imposible proseguir ahora el detallado de detalles que en este sector pedagógico la Santa. En cambio, en un cuadro pedagógico global, la formación personal a la oración tiene un complemento importante en la formación del grupo; composición de un equipo de vocacionados para vivir en comunidad la experiencia de la oración por un "camino de oración".

La Santa posee también en este sector convicciones radicales. Poco valorizada por los teresianistas. Su experiencia de juventud la ha llevado a la certeza de que es el difícil camino de la oración, el camino más solitario, más austero, más incesantemente a la dificultad de la empresa. De ahí la necesidad perentoria de hallar quienes se le asocien, para "hacerse espalda" solidariamente. Sin esto ella jamás hubiera llegado al puerto. "De mí sé decir que si el Señor no me descubriera esta verdad y diera medios para que yo mismo pudiera tratar con personas que tienen oración, que cayendo y levantando iba a dar de agón en el infierno. Porque para caer, había muchos amigos que me ayudaban; para levantarme, hallábame tan sola, que ahora me espanto..."¹⁹⁷

En realidad, las conclusiones a que ella llegó al hacer el balance de su caso personal, fueron más categóricas y amplias: "gran mal es un alma sola entre tantos peligros". "Por eso, aconsejarla yo a los que tienen oración, en especial al principio, procuran amistad y trato con otras personas que tratan lo mismo". "Es cosa importantísima, aunque no sea sino ayudarlos unos a otros con sus oraciones; punto más que hay muchas más ganancias". "Es tan importantísimo esto... que no sé cómo encarecerlo". "Es menester hacerse espalda unos a otros los que se sirven, para ir adelante". "Es menester buscar compañía para defenderse hasta que ya estén fuertes... y si no, veránse en mucho aprieto". "Crece la caridad con ser comunicada, y hay mil bienes que no los oíría decir, si no tuviese gran experiencia de lo mucho que va en esto..."¹⁹⁸

194. Vida 11, 22. Cita del *Camino*: "no os pido ahora que penséis en Él ni que seguís muchos conceptos ni que hagáis grandes y delicadas consideraciones con vuestro entendimiento, no os pido más de que le améis" (16, 1).

195. *Camino* 26, 15.

196. *Camino* 28, 4.

197. 11, 7.

198. Vida 11, 22. Cf. *Camino* 23, 4.

199. Vida 11, 22. Cf. 23, 4.

En definitiva esta visión de la amistad ("amistad y trato") es función de la oración, como cultivo y desarrollo de la comunicación humana en orden a la comunión con Dios: "Yo no sé por qué, pues de conversaciones y voluntades humanas... se procuran amigos con quien descansar y para más gozar... se ha de permitir que quien comenare de veras a amar a Dios y a servirlo, deje de tratar con algunas personas sus placeres y trabajos, que de todo tienen los que tienen oración..."¹⁹⁹

A esta convicción se debió la primera experiencia de grupo, hecha por la Santa ya antes de fundar el primer Carmelo. "Este concierto abrió fuicieron los chicos que al presente nos amamos en Cristo...". Poco y en grupo abigarrado –teológicos y espirituales, frailes y clérigos, un casado, una viuda y una moza; pero decididos a encarnar una idea, la eficacia del grupo para llevar adelante el ideal de la oración.

De hecho, este ideal solo pudo ser logrado cuando la Santa formó un equipo unido por vínculos más fuertes que el "concierto" de una amistad en torno al trato con Dios. El pequeño grupo reunido para iniciar el Carmelo de San José debía, ante todo, responder a este cuadro de ideas básicas: todo su fundamento ha de ser la oración; como en la oración personal, en el centro del grupo y de su vida se instalará Cristo: "Cristo andará con nosotros"; el programa de vida tendrá perfil sencillísimo. La Santa lo resume, apenas ha instaurado la casa: "es para mí grandísimo consuelo verme aquí metida con almas tan deseadas. Su trato es entender cómo irán adelante en el servicio de Dios. La soledad es su consuelo, y pensar de ver a nadie que no sea para ayudarlas a entender más en el servicio de su Exceso, les es trabajo aunque sean muy deseadas. Y así, no viene nadie a esta casa, sino quien trata de esto. Porque ni las contenta ni las contenta. No es su lenguaje otro, sino hablar de Dios, y así no entienden si las entiende sino quien habla el mismo..."²⁰⁰

El "trato con Dios", cultivado en grupo, se desarrolla espontáneamente en un "lenguaje" que sirve para comunicar con Dios y con los hombres. Un lenguaje que tendrá sus signos de expresión no solo en las palabras, sino en la vida y en cuanto la condicione: ambiente, medios de vida, convivencia (esa convivencia que constituye el "grandísimo disfrute" de la Santa).

Este cuadro ideal tendrá en segunda una exquisita versión doctrinal en el *Camino*. Se halla en una de las páginas clave del libro, motivada por el tema del apostolado de la oración, que ha afiorado a la pluma de la Santa: encaminar a la oración "todas las personas que os tratan"; "por amor de Dios os pido que vuestro trato sea siempre ordenado a algún bien de quien hablareis, pues vuestra oración ha de ser para provecho de las almas". "Pocarlo de toda manera". "Ande la verdad en vuestros corazones, como ha de andar por la meditación, y veréis claro el amor que somos obligados a tener a los prójimos...". Serán estas las consignas que obligarán a la Autora a definir con precisión el cuadro de vida que ha de regir el grupo.

"Vuestro trato es de oración... Este es vuestro trato y lenguaje. Quien os quiere tratar, aprende; y si no, guardaos de aprender vosotros al vago ser infierno. Si os tuvieren por gente, poco va en ello. Si por hipócritas, menos. Gustaréis de aquí que no os sea sino quien se entienda por esta lengua. Porque no lleva camino uno que no sabe alguna vez de hablar mucho con quien no sabe otra lengua. Y así si os cansaréis ni dalaréis, que no sería poco dalaros comenzar a hablar nueva lengua, y todo el tiempo se os iría en eso. Y no podéis saber como yo, que lo he experimentado, el gran mal que es para el alma, porque por saber la una se le olvida la otra, y es un perpetuo desasosiego, del que en toda manera habéis de huir; porque lo que mucho comience en este camino que comenzamos a tratar es paz y sosiego en el alma. –Si las que os tratan, quieren aprender vuestra

194. Vida 11, 22.

195. Vida 16, 2-8.

196. Vida 31, 18.

197. Vida 11, 22. Será un concepto que actualizara a lo largo de todo el *Camino de Perfección*.

198. Vida 11, 26.

199. *Camino* 20, 3-4.

lengua, ya que no es vuestro de enseñar, podéis decir las riquezas que se ganan en aprenderlo; y de esto no os canséis, sino con piedad y amor y oración..."²⁰¹

Trato, lengua y lenguaje, vistos como expresión de una forma de vida, índice del espíritu del grupo, es una especie de ciudadela que ha adoptado como razón de vida el trato con Dios. La Santa tiene ante los ojos el fenómeno estridente del cruce de lenguas: la *algarabía* es el lenguaje entrecruzado de los moriscos, gente que vive fuera de su natural ambiente social, forzada a conducirse de una manera y hablar de otra. Símbolo de lo que es para ella y su grupo el lenguaje de los que viven fuera, según otros criterios y otra razón de vida. Toda la razón de una convivencia comunitaria, ordenada al "camino de oración", consiste en crear en el interior del grupo un espíritu y unos cauces de comunicación que hagan normal el movimiento vertical, "trato con Dios", homólogo al trato con los otros miembros del grupo: único lenguaje para hablar con Dios y con los hermanos.

Solo en este marco tiene sentido la vida que ella ha pensado para un Carmelo. Habrá unos elementos materiales indispensables: "encerramiento, separación, clausura, pobreza real; pero ellos mismos han de tener función espiritual, en servicio preparatorio de la oración: crear un espacio adecuado, capaz de acoger un régimen de vida en el cual el grupo se convierta en escuela de oración y comunidad de orantes. Soledad y autonomía, decididas por la clausura y la celda. Silencio, creado por la Regla. Pero todos ellos, relativos: soledad para realizar mejor la comunidad y el encierro a solas con Dios; silencio para intensificar la palabra –el lenguaje– propio y de todo el grupo a Dios. Así, en el grupo el aprendizaje de la vida de oración comienza evidentemente, no por el "sono vocal", sino por la palabra y la escucha en el ámbito fraterno.

Una síntesis de la doble pedagogía teresiana de la oración, a nivel personal y a nivel comunitario, podrá resultar del símbolo del "castillo", utilizado por su autora en los dos libros de mensaje más netamente pedagógicos: *Las Moradas* y el *Camino*.

El *Castillo Interior* se abre invitando al lector a "entrar" en el castillo de la propia alma: síntesis del "recogimiento".

El *Camino* comienza también invitando al grupo de lectoras, primera comunidad de orantes formada por la autora, a entrar en el "castillo" del propio Carmelo, visto como un reducho del grande reino de Cristo, la Iglesia, para vivir dentro de él la "vida cristiana" lo más intensamente posible, de cara a Dios y a la Iglesia.

200. *Camino* 20, 4-6.
201. El término *algarabía* en parte la situación histórica de Castilla en la primera mitad del siglo xv: algarabía era "la lengua de los africanos y poseídas", escribe Calamandrei, es decir, el árabe contemporáneo hablado por los moriscos sujetos al fuerte influjo del castellano. *Algarabía*, a la inversa, era el romance castellano hablado por los moriscos por los cristianos reconvertidos bajo el dominio árabe. De ahí el realismo y la eficacia de la imagen teresiana.

LA ICONOGRAFÍA DE SANTA TERESA DE JESÚS EN LA PINTURA BARROCA ESPAÑOLA

LA ICONOGRAFÍA DE SANTA TERESA DE JESÚS EN LA PINTURA BARROCA ESPAÑOLA

ENRIQUE VALDIVIESO

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla

El punto de partida de la iconografía de Santa Teresa ha de ser fundamentalmente el retrato que de ella realizó en 1570 el fraile lego carmelita Juan de la Miseria, conservado actualmente en el convento de San José de las Teresas de Sevilla. Este retrato fue encomendado al fraile pintor por el padre Jerónimo Gracián, quien fue el primer provincial de los carmelitas después de su reforma y que posuía una gran ascendencia sobre la santa. Por ello le pidió que se presentase a ser retratado, a lo que ella accedió no sin manifestar después al artista, al ver su efigie, que la había pintado fea y legatosa.

No le debió faltar razón para manifestarse de esta manera ya que en efecto en el retrato no aparece demasiado agraciada. Poseemos una descripción de ella realizada por la madre carmelita María de San José, la cual señala que Santa Teresa "tuvo un rostro proporcionado con formato ancho, cejas arqueadas, ojos negros y no muy grandes, nariz recta y redonda, boca de buen tamaño con el labio superior fino y el inferior más grueso y algo caído; era un rostro apacible y gracioso a lo que contribuían tres lunares en el lado izquierdo".

La pintura de Fray Juan de la Miseria la muestra capitada de medio cuerpo con las manos juntas, en actitud orante, a la altura del pecho; lleva su hábito carmelita con túnica marrón, capa blanca y toca negra. Sobre su cabeza aparece una palmetta en la que se plasma en latín la oración que está realizando y que traducida dice: "cantaré permanente la misericordia del Señor".

La palmetta del Espíritu Santo que aparece sobre su cabeza debió ser ejecutada después de 1622, fecha de su canonización, pues forma parte de una visión de que no hubiera sido anotada a ser representada en vida de la misma. Dicha visión la tuvo el día de la víspera de la fiesta de Pentecostés en la que una paloma con sus alas recubiertas de escamas de nícar sobrevoló por encima de su cabeza. En un papel que figura a la derecha del retrato se señala que Santa Teresa tenía sesenta y un años al plantarse esta efigie, que ha preservado para siempre las facciones de una de las figuras capitadas de la espiritualidad hispana (Fig. 1).

Muy vinculada iconográficamente a la pintura anterior es la representación de Santa Teresa que se conserva en el Ayuntamiento de Avila, y que ha sido considerada alguna vez como obra de Fray Juan de la Miseria, pero que en realidad debe ser una copia del original del convento de San José de las Teresas de Sevilla. Puede suponerse que se realizó a raíz de la canonización en 1622 para algún convento abulense, ya que en esta pintura aparece la palmetta del Espíritu Santo. El artista que realizó esta obra amplió el tamaño del original alargándolo, para así representarla de cuerpo entero.

El fondo de esta pintura muestra el perfil de una ciudad que lógicamente debe de ser el de Avila, pero que no parece muy fidedigno; en el primer término de este paisaje se percibe un río que debe de ser el Adaja y detrás una puerta de entrada de las murallas. En los pies se aprecia que se calza con sandalias, testimonio de su vocación andariega que la llevó a hacer grandes recorridos para visitar y fundar conventos. Estas sandalias permiten evocar el episodio de su llegada a Avila cuando se detuvo en los Cuartos Postes para acudir de ella al polvo del camino³.

1. VU. AA., catálogo de la exposición Santa Teresa y su tiempo, Sevilla 1971, nº 46, Valdivieso, E. y Morales, A., Sevilla Clásica, Sevilla, 1980, p. 219.
2. Valdivieso, E., en catálogo de la exposición Los Escudos del hombre tiempo, Avila, 2004, pp. 489-490.



Fig. 1
Retrato de Santa Teresa, Fray Juan de la Miseria, Convento de San José de las Teresas, Sevilla.
Archivo fotográfico de la Fundación Las Caldas del Henare.



Fig. 2
San Agustín y Santa Teresa ofreciendo sus corazones a la Sagrada Familia y a la Trinidad, Antonio de Pereda, Carmelitas Descalzas, Toledo.
Cedido por el autor del estudio.

Escuela madrileña

Las representaciones pictóricas de Santa Teresa de Jesús en la Corte madrileña fueron muy frecuentes a partir de 1622, fecha de su canonización y por lo tanto derivadas del intenso culto que se dio a su figura. Así sabemos que el pintor Angelo Nardi (1584-1664) realizó una representación de Santa Teresa en Gloria envuelta ante la Trinidad que actualmente se encuentra en paradero desconocido⁴. Otros temas de iconografía teresiana realizados por Nardi, de los que igualmente se desconoce su paradero, son los siguientes: La Transverberación de Santa Teresa, Santa Teresa Devota, Santa Teresa entre el Cristo y la Virgen, Santa Teresa ante San Pedro y San Pablo, Santa Teresa flagelada y Santa Teresa ante el Escalón.

De Vicente Carducho (1578-1648), quien fue la máxima figura de la pintura madrileña en el primer tercio del siglo XVII, se conserva una Santa Teresa ante Cristo flagelada en el retablo de la Cena del convento de Madres Jerónimas de Madrid, vulgar las Carboneras. Esta obra puede fecharse hacia 1625 ya que en este año el ensamblador Antón de Morales terminó el retablo. Es una de las más tempranas representaciones de esta escena que se conoce en el barroco español y en ella se describe la comunión espiritual de la santa que sirvió al contemplar las heridas de Cristo. También es de Vicente Carducho una Santa Teresa que figuraba en la colección del Cardenal Despuig de Palma de Mallorca y que actualmente se encuentra en paradero desconocido. El catálogo de dicha colección describe que en esta pintura aparece la santa de medio cuerpo, sentada ante una mesa donde figuraban un cráneo, un cintero y papel, con los ojos levantados y la pluma en la mano escuchando al Espíritu Santo. Esta descripción señala que en esta pintura se recogía la habitual presencia de Santa Teresa como escritora y doctora⁵.

La interesante personalidad artística de Felipe Dirickxien (1590-1678), artista de estirpe flamenca pero activo en la corte madrileña, queda reflejada en una Transverberación de Santa Teresa que figura en el retablo mayor de la capilla de Moisés Rubí de Avila y que está firmada y fechada por este artista en 1627. Es obra que la muestra arrodillada en el suelo y atendida por dos ángeles después de haber recibido en su pecho la flecha de la transverberación⁶.

En el seminario conciliar de Santa Ana de Tudela (Navarra) se conserva una representación de la Virgen y San José imponiendo el manto y el collar a Santa Teresa, obra que se señala como firmada y fechada por Dirickxien en 1627⁷. Esta fecha plantea dudas puesto que en 1622 faltaban aún diez años para la canonización de la santa y es poco probable que la Iglesia permitiera pinturas de sus visiones, por ello pensamos que esta obra debió de ser realizada al menos diez años después. De todas formas es este lienzo uno de los primeros que en España narró la visión que tuvo Santa Teresa el día de la Asunción de 1631 (15 de Agosto) cuando se encontraba oyendo misa en la iglesia del convento de Santo Tomás de Avila, y vio que la Virgen y San José la visitaban con un manto blanco y le pusieron una collar de oro con una cruz.

Al pintor José Leonardo (1605-1648) pertenece una Santa Teresa que se encuentra en el retablo mayor de Santiago en Cebeños, Avila. En ella la santa aparece en actitud orante ante el Espíritu Santo⁸.

Su dador Antonio de Pereda (1610-1678) fue uno de los mejores pintores activos en Madrid a mediados del siglo XVII y a él se debe una de las más bellas pinturas del barroco español con iconografía de Santa Teresa, que es la que centra el retablo mayor de la iglesia del convento de Carmelitas Descalzas de Toledo. Este retablo está presidido por un gran cuadro principal que representa a San Agustín y a Santa Teresa ofreciendo sus corazones a la Sagrada Familia y a la Trinidad, obra de espléndida composición y técnica realizada en 1640⁹ (Fig. 2).

Esta pintura fue ya alabada en 1800 por Celin Bermúdez, quien la consideró una creación de gran maestría que señalaba el talento y la habilidad

3. Angulo, D. y Pérez Sánchez, A. E., Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII, Madrid, 1964, p. 286.
4. Angulo, D. y Pérez Sánchez, A. E., Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII, Madrid, 1964, p. 115.
5. Angulo, D. y Pérez Sánchez, A. E., Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII, Madrid, 1964, p. 175.
6. García Carraza, M. C., y otros, Catálogo monumental de Navarra, I, Tudela, Pamplona, 1980, p. 330.
7. Angulo, D. y Pérez Sánchez, A. E., Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII, Madrid, 1981, p. 84.
8. Angulo, D. y Pérez Sánchez, A. E., Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII, Madrid, 1981, p. 212.

de Pereda. La presencia de San Agustín junto a Santa Teresa en el retablo de un templo carmelita deriva sin duda del gran respeto y admiración que tuvo siempre hacia este padre de la Iglesia, puesto que había leído su libro de las "Confesiones" y se sentía muy identificada con sus percepciones espirituales, especialmente con las que vivió en el momento de su conversión. También señala Santa Teresa que para redactar las reglas de sus conventos se había inspirado en las que poseía la orden de San Agustín y que además su admiración por este santo se debía a que, después de haber sido pecador, había sido perdonado al regresar al seno de Cristo tal y como le había ocurrido a ella. Otra pintura de Pereda con tema teresiano se conserva en las Carmelitas de Toledo y es una *Transverberación* que figura en un retablo lateral, siendo de notorio interés la sustitución del ángel que dispara la flecha al corazón de la santa por el propio niño Jesús que aparece en el espacio sobre la boca del mundo; la santa abre sus brazos con expresión de arrebato místico al tiempo que es coronada con flores por un pequeño querubín (fig. 3).

Pereda representó también a Santa Teresa hacia 1655 en el retablo mayor de la iglesia de Santos Domingo en Pinto, donde la esculpó en la escena de la *Transverberación*.

Contemporáneo de Pereda fue Andrés de Vargas (1614-1696), quien en 1644 firmó una *Transverberación de Santa Teresa* de grandes dimensiones que se encuentra en las Carmelitas de San José de Guadalajara. Esta obra muestra un estilo muy barroco y poco expresivo⁹.

Fue Francisco Rizi uno de los artistas que contribuyó a la introducción del Barroco pleno en la Corte madrileña y a él se debe un relevante conjunto de representaciones pictóricas con tema teresiano. De notable importancia fue su intervención en el proceso decorativo de la iglesia de las Carmelitas de Alba de Tormes, que había sido fundada por Santa Teresa en 1571. Allí bajo el patrocinio de la reina Doña Mariana de Austria se decoró gran parte del templo y destaca en esta labor el ornato de las cuatro pechinas de la bóveda de la iglesia que se entregó a Francisco Rizi en 1664¹⁰.

Los temas iconográficos de dichas pechinas están vinculados a la vida de Santa Teresa y realizados en disposición circular adornados con bellos marcos hexagonales. Las escenas son: *Santa Teresa ante la Trinidad*, *Santa Teresa recibiendo la fe*, *Santa Teresa recibiendo el amor y el calor* y *La Conversión de Santa Teresa*. Son obras en las que el artista despliega su gran habilidad técnica, realizadas para ser vistas de lejos con pincelada suelta y restringida, advirtiéndose solo un tratamiento más detenido cuando describe el rostro de la santa; el colorido es brillante y las formas nitidas, para que puedan ser vistas desde algo en la penumbra del templo. También pintó Rizi para los retablos laterales de esta iglesia y así en el dedicado a San Juan de la Cruz, en su predela, dispuso dos escenas de tema teresiano que son *La Transverberación* y *El encuentro de Santa Teresa con San Juan de la Cruz*.

Intervino Rizi igualmente en las pinturas de otro retablo de un convento carmelita como es el de la iglesia de San José de Ávila, cuyas pinturas firmó en 1674. Una de estas pinturas presenta a una bella y elegante *Santa Teresa* de cuerpo entero dispuesta en pie y sosteniendo un crucifijo. Vuelve ligeramente su rostro hacia lo alto para inspirarse en su labor de escribir uno de sus textos. Como fondo aparece un paisaje en cuyo lado derecho asoma el frente de la fachada de un templo, que bien pudiera ser una de las fundaciones de la Santa y concretamente la de este convento de San José¹¹ (fig. 4).

En la clausura de este mismo convento de San José de Ávila se encuentra una interesante representación pictórica, obra también de Rizi, que representa a *Santa Teresa en la cocina* y está firmada por este artista en 1676¹². El asunto de esta pintura fue narrado por la madre habida de Santa Dominga y describe el momento en que la santa se arrojó místicamente cuando estaba en una cocina conventual, en un ambiente que la propia santa definió al mencionar que también entre los pucheros anda el Señor. La descripción de este

9. Angulo, D. y Pérez Sánchez, A. E., *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo xviii*, Madrid, 1983, p. 218.
10. Casanueva, A., "Los cuadros de las pechinas de las M.M. Carmelitas de Alba de Tormes", *Archivo Español de Arte*, nº 52, 1979, p. 465. Ver también Angulo, D., "Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1660", *Archivo Español de Arte*, 1988, p. 103.
11. Valdivieso, F., "Pinturas de Francisco Rizi en el retablo mayor de San José de Ávila", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1975, p. 309.
12. Martín González, J. L., "El convento de San José de Ávila", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1979, p. 149.



Fig. 3. *Transverberación de Santa Teresa*. Antonio de Pereda. Convento Carmelitas Descalzas, Toledo. Archivo fotográfico de la Fundación Las Estades del Hondo.

94

95



Fig. 4. *Santa Teresa*. Francisco Rizi. Iglesia del Convento de San José, Ávila. Cedido por el autor del estudio.

96

ambiente doméstico y conventual es muy minuciosa y muestra a Santa Teresa riendo burlas en una sartén cerca de la chimenea y rodeada de recipientes, jarras, vajilla, frutas, verduras y pan. Figura también una calavera con la clara advertencia de que todo lo material de este mundo es efímero y transitorio y que no hay que complacerse con los deleites mundanos aunque estos en una cocina conventual fueran mínimos (fig. 5).

Finalmente señalaremos dentro de la producción de Francisco Rizi con tema teresiano la existencia de una pintura en colección particular de Madrid¹³; se trata de una representación de la *Transverberación de Santa Teresa* en la que el Niño Jesús en compañía de María y José lanza la flecha que atravesó su corazón. Para solucionar la composición de esta pintura Rizi utilizó un grabado de Antón Wierix¹⁴.

Francisco de Herrera el Mozo fue un pintor sevillano que se instaló en Madrid para trabajar al servicio de Carlos II. Allí, en la Corte, entre otras muchas obras pintó en la bóveda de la desaparecida iglesia de los Agustinos Recoletos de Madrid, un conjunto de ocho pinturas que representan a otros tantos doctores de la iglesia entre los que se encontraba una *Santa Teresa*, que actualmente se conserva en el Museo del Prado, en precario estado de conservación. Se encuentra representada como doctora y es una de la más bellas presencias que la pintura barroca española ha dedicado a esta santa; figura sentada en disposición frontal elevando su rostro expectante hacia lo alto donde el Espíritu Santo aparece para inspirarla. En esta obra se advierten excelentes detalles anatómicos, especialmente en las manos con las que sostiene la pluma y el libro. Su cromatismo es muy austero contrastando claramente los tonos blancos y marrones de su hábito carmelita¹⁵.

Uno de los mejores retablos pictóricos que se realizaron en Madrid en el siglo XVII fue el de las Carmelitas Descalzas, que Herrera el Mozo ejecutó en 1654¹⁶. Desgraciadamente, salvo el gran lienzo central dedicado al *Triunfo de San Hermenegildo*, las demás pinturas de este retablo han desaparecido, habiéndose perdido por lo tanto también la representación pictórica de *Santa Teresa* de cuerpo entero que figuraba en una de las calles laterales.

Fue Juan Martín Cabezalero (1614-1678) uno de los pintores madrileños más brillantes en el tercer cuarto del siglo XVII; fue discípulo de Carreño y colaborador de Claudio Coello y Jiménez Domínguez. Su personalidad artística ha estado en tiempos pasados solapada durante mucho tiempo, ya que sus obras han sido atribuidas a otros pintores y especialmente a Claudio Coello. A este artista precisamente se encontraba atribuida la representación pictórica de *San Pedro de Alcántara dando la comunión a Santa Teresa*, obra que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, atribuida correctamente en nuestros días a Cabezalero¹⁷ (fig. 6). Este tema iconográfico fue narrado por Fray Antonio de la Huerta¹⁸ y por Fray Juan de San Bernardo quienes señalaron que en una misa oficiada por San Pedro de Alcántara a la que asistió Santa Teresa se aparecieron San Francisco de Asís y San Antonio de Padua, para ejercer respectivamente como diácono y subdiácono, siendo acólitos para la santa en el momento de su comunión. Cabezalero realizó esta obra dotando a los personajes de una intensa movilidad física y espiritual y haciendo contrastar en primer término la humildad del hábito con la espléndida dalmática que en homenaje a la Eucaristía lleva San Francisco.

Otra pintura de Cabezalero de iconografía próxima a la anterior se encuentra en la iglesia del Carmen de Jerez de la Frontera y en ella se relata el episodio que la propia Santa Teresa narró al describir la *Aparición de San Pedro de Alcántara* después de muerto cuando le vio transportado por ángeles a través del espacio¹⁹.

El pintor Bartolomé Pérez (hacia 1614-1690) estuvo activo en la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, en la que se dedicó a la pintura de flores siguiendo los pasos de su maestro y suegro Juan de Avellaneda. A este

13. Figuró en Alcalá Substantes, 15 de 1971, I, 188-189.
14. Moreno, F., "La serie de la Transverberación de Santa Teresa, acerca de una pintura de Francisco Rizi", *Opus*, nº 54, Madrid, 2012, p. 135.
15. Pérez Sánchez, A. E., *Catálogo de la exposición Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, 1986, p. 275.
16. Calfuán, M. L., "La verdadera fecha del retablo madrileño de San Hermenegildo", *Actas del X Congreso Internacional de Historia del Arte*, III, Granada, 1978, p. 49.
17. Pérez Sánchez, A. E., *Pintura española de los siglos xvi y xviii en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2005, pp. 39-40.
18. de la Huerta, Fray Antonio, *Historia y admirable vida del glorioso padre San Pedro de Alcántara*, Madrid, 1664; Fray Juan de San Bernardo, *Crónica de la Vida admirable y milagrosa hazuela del admirable portento de la penitencia San Pedro de Alcántara*, Valencia, 1663.
19. Pérez Sánchez, A. E., "Precedentes sobre Martín Cabezalero", *Ministerio y el arte de su tiempo*, Madrid, 1991, p. 142.

97



Fig. 5. Santa Teresa en la cocina. Francisco Rizi. Convento de San José. Avila. Archivo fotográfico de la Fundación Las Edades del Hombre.



Fig. 6. San Pedro de Alcántara durante la comunión de Santa Teresa. Juan Martín Cabeliano. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Cuidada por el autor del estudio.



Fig. 7. Guirnalda de flores con Santa Teresa. Bartolomé Pérez. Museo del Prado. Madrid. Archivo fotográfico de la Fundación Las Edades del Hombre.

artista pertenece una admirable *Guirnalda de flores* con Santa Teresa que se conserva en el Museo del Prado procedente del convento de San Diego de Alcalá de Henares, donde firmó pareja con otra guirnalda en torno a la figura de San Francisco Javier²⁰ (Fig. 7). En el medallón de esta guirnalda aparece Santa Teresa arrodillada ante el resucitado, evocando quizá la visión que tuvo de Cristo en la cruz. Es obra fechable hacia 1664, coincidiendo con la plenitud de su estilo en el que este artista empleó esquemas compositivos que proceden del hermano jesuita Daniel Seghers.

Seguidor de Rizi y de Carrión fue Francisco Camilo (1674-1679), uno de los pintores madrileños que más pronto se incorporó al espíritu barroco pleno. De este artista se conocen interesantes pinturas de iconografía teresiana como *Santa Teresa con la Virgen y el Niño*, que se conserva en la iglesia de San José de Madrid y que está firmada en 1666²¹. En esta obra Camilo captó una amable escena de convivencia íntima menudil a la afectividad que vincula a los tres santos personajes que se integran en la composición. El dibujo preparatorio de esta pintura pertenece al Museo del Prado.

En la iglesia de las Benedictinas de San Pelayo existió una *Trasvención de Santa Teresa* que Camilo firmó en 1664, obra que es probablemente la que con este tema se expuso en Ginebra en 1976, pues está firmada en 1664 y tiene las mismas medidas²².

En el retablo del Niño Jesús de la iglesia de la Magdalena de Getafe se encuentran tres pinturas de Camilo, una de las cuales representa a Santa Teresa. Se encuentra en la calle lateral izquierda y en el segundo cuerpo de dicho retablo. La santa aparece de cuerpo entero desierta con un canon elegante y estilizado, propio del estilo de este artista²³.

Firmado y fechado por Francisco Camilo en 1671 se encuentra el lienzo de la *Imposición del manto y del collar a Santa Teresa* que se conserva en la ermita de Santa Ana de las Arenas (Vizcaya). Se trata de una bella representación cuya disposición corresponde al habitual esquema con el que este tema se resuelve. En efecto, las figuras de la Virgen, San José y Santa Teresa se muestran con variedad de gestos y actitudes, cuya dinámica se identifica con la nutrida corte angélica que revolotea en la parte superior de la escena²⁴.

El pintor jienense Sebastián Martínez (hacia 1615-1667) estuvo vinculado a mediados del siglo XVII a la Corte madrileña, donde residió y trató a sus paisanos andaluces Velázquez y Alonso Cano. A este artista puede atribuirse una interesante pintura que representa a *Santa Teresa interviniendo por Gonzalo Oñubi* y que se conserva en el convento de Carmelitas Descalzas de San José de Medina del Campo. Esta obra narra un episodio que muestra a la santa en actitud protectora hacia el niño que era sobriño suyo, al cual durante el proceso de construcción del monasterio de San José de Avila le cayó encima un muro que le dejó aparentemente sin vida. Santa Teresa recogió al Niño sobre su rodilla y juró durante un rato su cabeza con la suya hasta que recuperó el sentido comportándose después como si se hubiera despertado de un sueño; después Santa Teresa entregó el niño a su madre sano y salvo. En la pintura se representa al niño junto a Santa Teresa quien lo muestra y ofrece a la Virgen Inmaculada después de haberlo resucitado²⁵.

José García Hidalgo (hacia 1641-1711) era de origen valenciano pero artísticamente está vinculado a la Corte madrileña, donde fue discípulo de Carrión y donde trabajó a lo largo del último tercio del siglo XVII. A él se debe una admirable representación pictórica de *Santa Teresa de Jesús resucitando con San Pedro de Alcántara*, obra que se conserva en el Museo del Prado. Presenta una interesante composición en la que, en el interior de una capilla sumida en la penumbra, ambos santos con actitudes muy expresivas practican el sacramento de la confesión. San Pedro de Alcántara, sentado, escucha a la santa y esta arrodillada le informa sobre sus pecados con espíritu humilde y recogido. Muy notable es el fondo de la escena en el que se describe la arquitecta del templo y sobre la cual una nutrida corte angélica revolotea con andares escóricos. En esta obra entera firmada por José García Hidalgo, pero en la actualidad dicha firma apenas puede leerse.

En la sacristía del convento de Carmelitas Descalzas de Segovia se encuentra firmada por García Hidalgo una alegoría carmelitana en la que se representa a *Santa Teresa de Jesús con San Juan de la Cruz arrodillado ante Cristo resucitado*. La escena está inserta en un amplio y apertoso ropamiento de Gloria, poblado por nubes resplandecientes y animado por una muy numerosa corte angélica; detalle de interés es el que San Juan de la Cruz se encuentre en un carro triunfal tirado por iguallas²⁶.

También muy aparatosa es la composición de una *Alegoría de la fundación de la casa carmelita de Alay* en la que aparece Santa Teresa presentando la comunidad de monjas de dicho convento a la Virgen del Carmen²⁷. Otro maestro menor de la escuela pictórica madrileña en la segunda mitad del siglo XVII fue Diego González de Vega (hacia 1628-1697) quien fue discípulo de Rizi y se hizo sacerdote al enviarse en 1677. A este artista se debe una *Imposición del collar y del manto a Santa Teresa* que se conserva en el convento de San Quirce en Valladolid, obra que aunque mal conservada muestra el estilo amable y delicado en forma y color que manejó este artista²⁸. También en tierras castellanas y en este caso en el convento de las carmelitas de Alba de Tormes se encuentra otra pintura de González de Vega que representa a *la Virgen del Carmen acompañada de las carmelitas*, obra que firmó en 1676; en esta escena aparece Santa Teresa en primer término situada a la derecha. Igualmente de este artista es una pintura conservada en dicho convento que representa la *Muerte de Santa Teresa*²⁹.

Entre los discípulos de Juan Antonio Escalante y de Juan Carriello de Miranda destacó el pintor Pedro Ruito González (1640-1700) de quien en la parroquia de Magaz de Pisuerga se conserva, firmada y fechada en 1700, una *Trasvención de Santa Teresa* con la peculiaridad iconográfica de que incluye la visión de Cristo resucitado (Fig. 8). Es obra de movida composición donde la intensidad expresiva que muestran los personajes emite al mismo tiempo una profunda vibración espiritual³⁰.

El que fuera discípulo de Pereda, Alonso del Arco (hacia 1625-1704), fue uno de los pintores de carácter secundario más prolíficos de la segunda mitad del siglo XVII en la Corte madrileña. Por ello dentro de la nómina de pinturas de este artista es posible encontrar numerosas representaciones con iconografía teresiana, a la que siempre describe siguiendo el modelo tradicional que la muestra como escenas recibiendo la inspiración del Espíritu Santo. De todas estas pinturas la más interesante es con seguridad la que aparece firmada por este artista en el monasterio de Carmelitas Descalzas de la Encarnación en Peñaranda de Bracamonte. En esta obra la santa aparece captada de cuerpo entero y en el interior de su celda conventual, sumida en la penumbra; se encuentra tras una mesa repleta de libros y en actitud de escribir buscando con su mirada la inspiración del Espíritu Santo. Al pie de la mesa aparece un canastillo del que rebosan blancas telas y unas tijeras en alusión a que la santa, aparte de dedicarse a tareas humildes en la vida conventual, también ejercía labores de alta trascendencia espiritual³¹.

Otra versión firmada por Alonso del Arco con este tema se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, aunque en este caso la santa figura de medio cuerpo pero igualmente en posición de escribir y de recibir inspiración divina³²; pudiera ser esta pintura la que Palomino mencionó en la capilla del Santo Cristo de la iglesia del Salvador de Madrid. Con este mismo modelo pero con vuelta hacia la izquierda se ha citado otra *Santa Teresa* en colección particular de Madrid fechada en 1700 y una más firmada en 1702 en colección particular en Barcelona. También otra *Santa Teresa* similar, obra igualmente de Alonso del Arco, se encuentra en el ático de un retablo en la iglesia parroquial

20. Sobre esta guirnalda ver Oñubi, M., Catálogo de la exposición *Pinturas de venado de Carlos II*, Sevilla, 1993, nº 24, p. 78.

21. Angulo, O., "Francisco Camilo", *Archivo Español de Arte*, 1932, p. 102.

22. Angulo, O., "Francisco Camilo", *Archivo Español de Arte*, 1932, p. 102.

23. Angulo, O., "Francisco Camilo", *Archivo Español de Arte*, 1932, p. 102.

24. Esta pintura fue considerada en primera instancia como anónimo madrileño del final del siglo XVII por Urrea, L., en Catálogo de la exposición *Homajes a Santa Teresa en el IV centenario de su muerte*, Valladolid, 1982.

Posteriormente el profesor Urrea me ha informado oralmente su atribución a Sebastián Martínez, lo cual le agradezco.

25. Estas tres pinturas se encuentran recogidas por Urrea, L., "El pintor García Hidalgo", *Archivo Español de Arte*, nº 89, 1976, p. 119.

26. Urrea, L., Catálogo de la exposición *Pintura madrileña del siglo XVI en Valladolid*, Valladolid, 1983, p. 119.

27. Estas dos pinturas fueron dadas a conocer por Montaner, E., *La pintura barroca en Salamanca*, Salamanca, 1980, pp. 178 y 181.

28. Urrea, L., "Dios de pintores menores madrileños", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1975, pp. 207-212; Martínez, E., Catálogo de la exposición *La pintura en el siglo XVI en Palencia*, Palencia, 1988, nº 30.

29. Casaseca, A., Catálogo monumental del portico judicial de Peñaranda de Bracamonte, Madrid, 1984, p. 162.

30. Montaner, E., *La pintura barroca en Salamanca*, Salamanca, 1981, p. 172.

31. Valdivieso, E., Catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre*, Segovia, Avila, 2004, nº 16, p. 102.

32. Galindo, N., "Nacimiento del Arco", *Archivo Español de Arte*, 1972, p. 137; Pérez Sánchez, A. J., *Pintura española del siglo XVII y XVI en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2003, p. 96.



Fig. 8
Transcripción de Santa Teresa.
Pedro Ruiz González, Iglesia parroquial
de Maga de Pisuaqui (Bélgica).
Cedida por el autor del estudio.

de Yancillos (Tobolsk)³⁰. Este modelo le debió de ser solicitado reiteradamente a Alonso del Arco ya que, firmado igualmente por él, se encuentra una *Santa Teresa* en las Capuchinas de Murcia³¹.

Hace años pasó por el comercio de arte de Madrid una pintura que, aunque no firmada, posee claramente el estilo de Alonso del Arco. Se trata de una representación de *Santa Teresa recibiendo la visita del Niño Jesús* en la que la santa se encontraba escribiendo mientras que el Niño aparece sobre la mesa donde utiliza un libro como pecaña. Junto al cual se encuentran una calavera y un timbre que componen una admirable "Vanitas" (Fig. 9).

Uno de los últimos representantes del barroco pleno en el seno de la pintura madrileña fue Antonio Acisclo Palomino (1665-1726), del cual pasó por el comercio de arte de Madrid una buena representación del habitual tema de *Santa Teresa como doctora meditando la inspiración del Espíritu Santo* (Fig. 10). Muy admirable es el tratamiento de belleza juvenil que el pintor ha otorgado a la santa y muy notoria es la perfección con que el artista ha descrito los objetos que figuran sobre la mesa, donde aparte de los habituales libros figuran un flageolo y un crucifijo. En la iglesia de Jesús de Medinaceli de Madrid se encuentra otra buena representación pictórica de Palomino que muestra a *San Pedro de Alcantara confesando a Santa Teresa*. En esta obra el santo franciscano y la santa carmelita muestran una intensa proximidad física e intelectual que el artista representa con mística intimidad. La vinculación entre estos dos santos y sobretodo la referencia del acto de la confesión fue proporcionada por Juan de San Bernardo³².

En los posteriores momentos del barroco cortesano trabajó en Madrid Juan García de Miranda (1667-1748), artista que llegó a ser pintor de Cámara en 1735 pese a ser murciano. A él pertenece un conjunto de pinturas sobre la vida de Santa Teresa que probablemente procede del convento carmelita de San Hermenegildo de Madrid. En la actualidad, de una serie que pudo ser de cuatro o seis pinturas, solo se conservan tres, y sin duda la más importante es la *Educación de Santa Teresa* que pertenece al Museo del Prado (Fig. 11). Una segunda pintura, *Santa Teresa y su hermano Diego construyendo ermitas* se encuentra depositada en la Capitanía General de la Coruña y la *Muerte apunto de Santa Teresa* se guarda en el convento de Carmelitas de Alba de Torres. Una cuarta pintura que representaba a *Santa Teresa bendiciendo a la Fiebre por la muerte de su madre*, que se encontraba en la Universidad de Oviedo, fue destruida en 1934³³.

La fecha de estas obras puede situarse hacia 1735, momentos en los que mir arriba alcanzó su máxima calidad creativa, como se observa en la primera pintura de esta serie: la *Educación de Santa Teresa*, que es sin duda la mejor de todo el conjunto. En esta escena se realiza una bella recreación de un ambiente doméstico en el que se describe un sobrio pero elegante salón de la casa paterna de la santa en Ávila. Allí Santa Teresa niña, sentada junto a sus parientes femeninos, centra la composición leyendo un libro; figuran también en la escena su madre doña Beatriz, su hermano Rodrigo y otros dos jóvenes que pueden ser hermanas o amigas de la santa. A la derecha la escena se abre a un jardín sobre cuyos tapices aparecen algunas torres de la ciudad de Ávila. El segundo episodio describe a *Santa Teresa y su hermano Diego construyendo ermitas*, donde los dos niños se esfuerzan en colocar sillares y en ajustarlos con argamasa en el huerto familiar. Esta escena fue narrada por la propia santa en su autobiografía en la que comentó con cierto sentido del humor que su falta de habilidad motivó que lo construido se les derrubiera inmediatamente. En segundo término aparecen pequeños ángeles que ayudan a los hermanos a transportar los materiales de construcción y al fondo se describe la noria que hubo en el huerto familiar de la santa.

Del episodio de *Santa Teresa bendiciendo por la muerte de su madre* solo conservamos una descripción en la cual se señala que a la izquierda aparecía

30. Catelino N., "Miradas del Arco", *Archivo Español de Arte*, 1972, p. 137.

31. Martínez Ripoll, A., "Una pintura inédita de Alonso del Arco en Murcia", *Archivo Español de Arte*, 1983, p. 189-200.

32. Arceles Ordaz, S., "Iconografía teresiana alcantarales", *Boletín del Seminario de arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1982, pp. 101-203. *El arte e iconografía de San Pedro de Alcántara*.

33. Sobre esta serie véase Trujillo, C., "Juan Carroto de Miranda: Dos series de sus lienzos en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 17, 2, 1981, pp. 24-26. Jiménez Pruegi, I., "Juan García de Miranda, pintor religioso en conventos madrileños: Espacio tiempo y forma", serie VII, *Historia del Arte*, 1994, pp. 129-156.



Fig. 9
Santa Teresa recibiendo la visita del
Niño Jesús, Alonso del Arco.
Colección particular, Madrid.
Cedida por el autor del estudio.



Fig. 10
Santa Teresa recibiendo inspiración del
Espíritu Santo, Antonio Acisclo Palomino.
Colección particular, Madrid.
Cedida por el autor del estudio.



Fig. 11
Educación de Santa Teresa, Juan García
de Miranda, Museo del Prado, Madrid.
Cedida por el autor del estudio.

la Virgen vestida sobre un tono de nubes y que a sus pies la santa Borja. A derecha y en una capilla aparece el cuerpo de la madre de Santa Teresa sobre un atadío que se alumbraba con cuatro grandes candeleros³⁸.

El último episodio que se conoce de esta serie es la *Muerte agonizante de Santa Teresa* que se conserva en el convento de Madres Carmelitas de Alba de Tormes³⁹. Este episodio aconteció en el convento de la Encarnación de Ávila el 15 de Agosto de 1585, cuando la santa se devanó y quedó como muerta durante cuatro días. Las monjas del convento creyeron que había fallecido, por lo que le dieron la extremunción y regaron por su alma, aunque al cuarto día Santa Teresa volvió en sí con gran contento de la comunidad, sobre todo cuando la oyeron relatar las maravillas que había visto en este trance que, desde el punto de vista médico, fue un paroxismo. En la pintura aparece la santa tumbada en su lecho al pie del cual se encuentra su padre don Alonso, su hermana María, don Juan Suárez y otros personajes secundarios. Al fondo a la derecha se abre una puerta por donde va a entrar un cortejo de monjas que acuden al convento a visitar a la santa.

El pintor madrileño Juan Vicente de Rivera (h. 1668-1735) es uno de los últimos representantes del barroco madrileño. A este artista se encuentra atribuida una *Comonación mística de Santa Teresa* que se encuentra en el convento abulense de San José. El tema de esta pintura fue descrito por la propia santa en su autobiografía señalando que un día, cuando se encontraba haciendo oración en la iglesia y estando atardecida, vio a Cristo que con gran amor se le apareció ofreciéndole una corona. La composición de este lienzo muestra a la santa frente al espectador con los brazos abiertos recibiendo una hermosa corona de metales preciosos sobre su cabeza. Cristo se dirige hacia ella también en disposición frontal, contribuyendo a formar una composición armónica y compacta⁴⁰.

En el congreso de arte de Madrid apareció en 2012 una interesante pintura de *Santa Teresa* justamente atribuida a Juan Vicente Rivera. En esta obra la santa aparece en su tradicional representación como doctora, escribiendo e inspirada por el Espíritu Santo, dirige su ojo hacia lo alto mientras que un pequeño ángel le sirve de atril, puesto que sostiene en sus manos el libro que está escribiendo.

Como seguidor de escuela madrileña y fechable a principios del siglo XVII hay que considerar un episodio pictórico que narra la *Muerte de Santa Teresa*, que se conserva en el convento de San José de Madres Carmelitas de Medina del Campo. Este episodio que fue narrado por la Madre Ana de San Bartolomé, el Padre Francisco de Rivas y el Padre Diego de Yepes, se puede señalar que el anónimo pintor de esta interesante obra sigue un grabado de Collart y Galle⁴¹. En la composición aparece además a la santa la Madre Ana de San Bartolomé, al tiempo que se aparecen Cristo y la Virgen con una Corte angélica que recoge su alma, que accede al cielo en forma de pólvora.

Escuela sevillana

La escuela pictórica sevillana es sin duda la segunda de España después de la madrileña y en ella se realizó en el barroco un amplio desarrollo pictórico. Con respecto a Santa Teresa, como quiera que en la ciudad habían quedado profundas huellas suyas, ya que en ella había fundado un convento, fueron numerosas las demandas que se hicieron a los pintores de lienzos en los que se la representaba a partir de 1622, año de su canonización.

Muy poco después de dicha canonización, hacia 1625, hay que situar la ejecución por parte de Juan del Castillo (h. 1590-1675) de un retablo dedicado a Santa Teresa en la iglesia del convento de religiosas del Espíritu Santo de Sevilla. Este retablo se ha conservado en maestros días pero en él tan solo figura su pintura central, ya que los laterales se han perdido. Dicho tema central

38. Cruzada Villaverde, C., *Catálogo provisional de Pinturas y grabados del Museo Nacional del Prado*, Madrid, 1865, p. 95.
39. Montañez, E., *Pinturas barrocas en Salamanca*, Salamanca, 1981, pp. 188-189. Aunque no identifica el tema de la pintura se cataloga correctamente a nombre de García de Miranda.

40. Galindo, N., *El primer madrileño Juan Vicente de Rivera*, *Boletín del Museo del Prado*, 1994, nº 31, p. 45.
41. Rodríguez, L. y Sima, L., *Santa Teresa en Valladolid y Medina del Campo*, Valladolid, 1978, p. 209. Ver también Utrera, I., *Catálogo de la exposición homenaje al Santo Teresa en el IV centenario de su muerte*, Valladolid, 1974, p. 9.

representa a *Santa Teresa de Jesús ante Cristo* cuando se la ordena, epíscopo que se ha llamado "la segunda comonación". Se advierte que en la composición de esta obra Juan del Castillo utilizó las mismas fuentes de inspiración que Gregorio Fernández en Valladolid a la hora de plasmar en escultura esta escena⁴². Procedente de este retablo se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla una de las pequeñas pinturas que figuraba en los laterales en las que se representa a Santa Teresa en pie contemplando al Espíritu Santo. Es obra de escasa entidad y por lo tanto de secundario interés, como debió de ser el resto de estas pinturas laterales del retablo que actualmente se encuentran perdidas⁴³.

Procedente del retablo de la desaparecida iglesia del convento de la Posión se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla una representación conjunta de *Santa Teresa y Santa Catalina* realizada por Francisco Vauca hacia 1638⁴⁴ (fig. 12). En esta obra la santa abulense muestra unos rasgos físicos que evidencian estar tomada del retrato que de ella hizo Fray Juan de la Mística y que se conserva actualmente en el sevillano convento de San José de las Teresas.

En 1628 Alonso Cano contrató con el convento de hermanas Carmelitas Descalzas de San Alberto de Sevilla la ejecución de un retablo con pinturas dedicadas a narrar episodios de la vida de Santa Teresa. De las distintas obras que se integraban en dicho retablo solo se conocen actualmente dos, que representan la *Apoteosis de Cristo crucificado a Santa Teresa* y la *Apoteosis de Cristo resucitado a Santa Teresa*⁴⁵ (figs. 13 y 14).

Estas dos pinturas que pertenecieron a la colección Fórum Filatélico han pasado recientemente al Museo del Prado y en ellas se describen sendas visiones de la santa mientras escribía. En la primera Cristo crucificado le inspira profundas reflexiones sobre su pasión y muerte y en la segunda, tal y como ella misma describe en su autobiografía, vio el día de la festividad de San Pablo a Cristo resucitado vestido de gran hermosura y majestad. Para recrear la figura de la santa en esta última pintura Cano parece haber utilizado un grabado de Abraham Blouaert siguiendo un original de Reduex⁴⁶.

Uno de los principales maestros de la escuela pictórica sevillana fue Francisco de Zurbarán (1598-1664) de quien se conserva una magnífica representación de *Santa Teresa* en la catedral de Sevilla. A esta pintura en el pasado se la consideró como realizada por el taller de este artista⁴⁷, pero merced a una reciente restauración se ha podido evidenciar que se trata de un espléndido original. En la pintura el artista recreó la tradicional escena en la que la santa aparece escribiendo inspirada por el Espíritu Santo; muestra un rostro concentrado y sereno para cuya descripción el artista utilizó sin duda el retrato que de ella hizo Fray Juan de la Mística conservado en el convento de San José de las Teresas de Sevilla, aunque notoriamente perfeccionado. En efecto Zurbarán la describe a con rasgos más juveniles y al mismo tiempo la dota del profundo espíritu de autoconocimiento e introspección que generalmente poseen los personajes religiosos que capta este artista. (fig. 15)

Gran calidad presenta en esta pintura el tratamiento de las telas y sobre todo la magnífica "vinita" compuesta de varios libros y una calavera que aparecen sobre la mesa. También es perfectamente armoniosa la descripción del canasto con ropa que aparece a la derecha y asimismo el tratamiento de la ruca y el buzo que figuran sobre la mesa con la intención de evidenciar que la santa al tiempo que trabajaba en la redacción de sus textos religiosos se dedicaba con toda naturalidad a las tareas domésticas. Es esta una obra que por sus características de estilo puede fecharse hacia 1650, coincidiendo con la madurez creativa de este artista.

Don Antonio Ponz⁴⁸ en su viaje a España señala a los hermanos Francisco y Miguel Polanco como autores de la serie pictórica que adorna la parte alta de los muros de la nave principal de la iglesia carmelita del Santo Ángel de Sevilla. Esta serie, que afortunadamente se ha conservado íntegra, describe milagrosas intervenciones de ángeles en episodios de la vida de varios santos

42. Valdovinos, E. y Morales, A., *Sevilla Óptica*, Sevilla, 1980, p. 183. Valdovinos, E. y Sierra, J. M., *Pinturas sevillanas del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, p. 131.

43. Valdovinos, E. y Sierra, J. M., *Pinturas sevillanas del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, p. 131.
44. Tassano, J. M., *Apoteosis para la historia de la devoción de Septiembre*, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1979, p. 175. Valdovinos, E. y Sierra, J. M., *Pinturas sevillanas del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, p. 240.

45. Wethly, H., *Alonso Cano pintor escultor y arquitecto*, Madrid, 1983, p. 143. Valdovinos, E., *Pinturas barrocas sevillanas*, Sevilla, 2005, p. 270.

46. Nasarre, B. y Salfet, S., "El taller de un artista. Fuentes Formales y Herencias de la obra de Alonso Cano", en *Catálogo de la exposición Alonso Cano IV Centenario*, Granada, 2001-2002, p. 139.

47. Guzmán, P., *Zurbarán*, París, 1960, nº 133. Valdovinos, E., en *Catálogo de la exposición Zurbarán*, Sevilla, 1988, nº 66, p. 188. Simons, G., *Zurbarán*, 2000, nº 212, p. 588.

48. Ponz, A., *Viaje de España*, T. IV, 1766, p. 105. Menciona estas obras como obras de Polanco.



Fig. 12
Santa Teresa y Santa Catalina
Francisco Vauca. Museo de
Bellas Artes, Sevilla.
Cedido por el autor del estudio.



Fig. 13
Apoteosis de Cristo crucificado
a Santa Teresa. Alonso Cano.
Museo del Prado, Madrid.
Archivo fotográfico de la
Fundación Las Edades del Hombre.



Fig. 14. Aparición de Cristo resucitado a Santa Teresa Alonso Cano. Museo del Prado, Madrid. Archivo fotográfico de la Fundación Las Estades del Hombre.



Fig. 15. Santa Teresa Francisco de Zurbarán. Archivo fotográfico de la Fundación Las Estades del Hombre.

110

111

y personajes bíblicos. Posteriormente Ceán Bermúdez⁴⁷ señaló, después de consultar los archivos del convento del Santo Ángel, que la serie había sido operada por ambos hermanos entre 1646 y 1649.

Entre los santos protegidos por los ángeles es lógico que los carmelitas incluyeran en esta serie a Santa Teresa, encargando el episodio de *Santa Teresa guiada por dos ángeles*. En la escena la santa está acompañada por Sor María del Santísimo Sacramento en el episodio en que, al salir ambas de Ávila a fundar un convento en Salamanca, se extraviaron de noche y perdieron el camino. En ese momento dos ángeles se les aparecieron para guiarlas, iluminándolas con cirios y señalándoles el trayecto. Existe una estampa de Colliart y Galle de 1643 en la que los Polanco parecen haberse inspirado para concebir la composición de esta obra⁴⁸ (fig. 16).

En este mismo convento del Santo Ángel y en la parte superior de su muro figura una *Virgen del Carmen protegida a los Carmelitas*, bajo cuyo manto se albergan Santa Teresa de Jesús, Sor María de San José, San Juan de la Cruz y un carmelita del cual se ha pensado que es el Padre Gracian aunque los rangos no coinciden con los de su verdadero retrato conservado en el convento de San José de las Teresas de Sevilla.

En la segunda mitad del siglo XVII y en Sevilla fue notoria la actividad pictórica de Cornelio Schut (1629-1686), artista de progenie flamenca que realizó toda su carrera artística en esta ciudad, en una órbita próxima a Murillo pero con estilo totalmente personal. Este artista firmó en 1668 una pintura para el altar de Santa Teresa que se conserva en la catedral de Cádiz. En esta obra la santa aparece descrita en su habitual iconografía de estar escribiendo inspirada por el Espíritu Santo⁴⁹. En la composición destaca una matriz corte angélica en su parte superior y en torno a la santa. En la parte inferior destaca la presencia de dos pequeños ángeles que muestran el emblema del Obispo de Cádiz que donó esta pintura y que fue don Alonso Vázquez de Toledo, que pertenecía a la orden franciscana (fig. 17).

Aunque no está firmada ni fechada por Schut puede atribuirse con bastante seguridad a este artista una pintura que se guarda en el convento de San José de las Teresas de Sevilla y que es un *Retrato de la Madre Gregoria Fernández de Santa Teresa y de su hermana Úrsula de Santa Rosa*⁵⁰. Ambas están captadas en el momento de su profesión y están acompañadas simbólicamente por Santa Teresa de Jesús, quien las presenta ante la Virgen María. Como quiera que la profesión de dichas monjas tuvo lugar en 1668 es muy probable que la fecha de esta pintura sea la de ese año o en todo caso inmediatamente después⁵¹ (fig. 18).

Sebastían Gómez (h. 1666-h. 1700) fue un artista de origen granadino que sin embargo se firmó en Sevilla en la órbita de Murillo. Una importante obra de este artista no firmada pero que se le puede atribuir claramente por sus características de estilo, se conserva en una colección particular en Madrid y representa la *Financiación de la Virgen con Santa Teresa y San Juan de Capistrano*⁵². En la composición la santa tiene papel protagonista ya que su figura, arrodillada en primer plano, se destaca por su tamaño de las otras que se integran en la escena y que son Santa Ana, San Joaquín y la Virgen Niña.

No se conserva en la actualidad ninguna pintura de Murillo que represente a Santa Teresa ya que las que se le han atribuido no pertenecen a este artista, sino a alguno de sus discípulos y seguidores. Este es el caso de una pequeña tabla que representa la *Transubstanciación de Santa Teresa* que pertenece a una colección de Barcelona en la que al dorso y con letra antigua, aparece el nombre de Murillo y el año de 1699. Puede advertirse claramente que es obra de un imitador de carácter menor aunque su iconografía es muy interesante, al representar el conocido tema en que recibe de dos ángeles la fecho que se clava en su corazón. Este lienzo puede fecharse ya a finales del siglo XVII (fig. 19).

47. Ceán Bermúdez, A. Diccionario...

48. Valdivieso, E., *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1985, p. 199; Oriéndi, O., *Zurbarán y su Madrid*, p. 131.

49. Valdivieso, E., *Historia de la Pintura Sevillana*, Sevilla, 1985, p. 277.

50. Sobre la madre Gregoria es de interés consultar el libro *Vida ejemplar y virtuosa de la Madre Gregoria fernandez de Santa Teresa*, escrita por el Doctor Don Diego Tomé de Villanov, Salamanca, 1738. Una interesante ficha sobre esta pintura fue realizada por Ilán, M. en *Catálogo de la exposición La Catedral Cádiz. El emblema de los Obispos de Sevilla*, Sevilla, 2009, nº 10, p. 86.

51. Valdivieso, E., *Pintura barroca Sevillana*, Sevilla, 2003, p. 464.

52. Valdivieso, E., *Pintura Barroca Sevillana*, Sevilla, 2003, p. 479.



Fig. 16. Santa Teresa guiada por dos ángeles. Francisco y Miguel Polanco. Iglesia carmelita del Santo Ángel, Sevilla. Cedido por el autor al estudio.

112

113



Fig. 17
Santa Teresa. Cornelis Schut.
Catedral, Cádiz.
Cedido por el autor del estudio.



Fig. 18
Retrato de la Madre Gregoria Fernández
de Santa Teresa y de Úrsula de Santa Rosa.
Cornelis Schut. Convento de San José
de las Teresas, Sevilla.
Cedido por el autor del estudio.



Fig. 19
Transfiguración de Santa Teresa.
Andrés Murillo. Colección particular.
Madrid.
Cedido por el autor del estudio.

En el Museo Municipal de Nevers (Francia), y depositado por el Louvre, se encuentra una pintura de mediano tamaño que representa *La aparición del Niño Jesús y de San José a Santa Teresa*, obra que presenta claramente las características de estilo de Juan de Valdés Leal⁵³. En la composición se representa a la santa escribiendo en el interior de su celda al tiempo que se le presentan San José con el Niño. Es obra de pinelada suelta y nerviosa, cuya ejecución puede situarse en torno a 1660-1665.

Escuelas granadinas

No se han conservado demasiadas pinturas con iconografía teresiana en el ámbito de la escuela pictórica granadina del Barroco. Por ello, no podemos valorar indicios del principal maestro de esta escuela granadina que es Alonso Cano, realizadas en el último periodo de su vida transcurrido en su ciudad natal. Tan solo existe una magnífica pintura de esta época que se guarda en la catedral de Málaga y que fue ejecutada entre 1665 y 1666. Se trata de la admirable representación de la *Virgen del Rosario con niños santos*, que son dominicos, franciscanos y carmelitas, por lo que en la obra figura Santa Teresa de Jesús, situada en segundo lugar a la izquierda. Cano ha captado a la santa con semblante ya maduro en actitud orante, dirigiendo los ojos hacia lo alto para contemplar la Virgen y al Niño⁵⁴. Del pintor granadino Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1686) se ha catalogado una *Aparición de Cristo a Santa Teresa*, en el momento de entregarle los instrumentos de la pasión. Sin embargo, esta santa podría ser la también carmelita Santa María Magdalena de Pazzi, en cuya iconografía figura asimismo este episodio⁵⁵.

Al también pintor granadino Juan de Sevilla (1643-1693) se encuentra atribuido un lienzo que representa a *Santa Teresa*, como doctora, escribiendo en presencia del Espíritu Santo, que sigue el modelo creado por Ribera. Es obra de correcta factura que pertenece al Museo de Bellas Artes de Granada y que está depositado en la Universidad de dicha ciudad⁵⁶. Igualmente en dicho Museo se conserva como anónimo granadino de mediados del siglo XVII una representación de *Santa Teresa ante Cristo atado a la columna*, que forma pareja con una *Aparición de Cristo resucitado a Santa Teresa*⁵⁷.

Melchor de Guerrero fue un sencillo seguidor de Alonso Cano, y a sus pináculos se debe una *Transfiguración de Santa Teresa* que se conserva en el Convento de Santa Catalina de Siena en Granada. Es obra de equilibrada composición resuelta con un correcto dibujo que deriva directamente del espíritu de Cano⁵⁸.

Una interesante serie de cinco pinturas sobre la vida de Santa Teresa se encuentra también recogida en el Museo de Bellas Artes de Granada, procedente del Convento de los Mártires de la orden carmelita. Este conjunto pictórico fue realizado por el pintor Domingo Echevarría, "Chavarri" (1676-1753), y posee un notorio interés por su variedad iconográfica, para cuya configuración el artista utilizó puntualmente los conocidos grabados de Adrian Collaert y Cornelio Galle. Las obras debieron de ser realizadas en torno a 1715 y constituyen uno de los últimos testimonios del fervor teresiano en España. La primera escena de este grupo de pinturas narra el episodio de *Santa Teresa niña y su hermano Diego que parten hacia el martirio*. Esta historia fue relatada por la propia santa, quien nos informa que desde niña pensaba ir a tierra de moros para alcanzar allí el martirio. Más tarde el padre Ribera amplió el relato señalando que ambos hermanos salieron de Avila y al llegar a la altura del puente del río Adaja, su tío, que iba a caballo, los encontró y los devolvió a su casa. La pintura, que sigue fielmente el grabado de Collaert y Galle, describe el gesto autoritario del pariente que detiene a los niños y la voluntad de proseguir el camino que estos manifiestan. Un fondo de paisaje urbano que describe la ciudad de Avila cierra la composición, que sin duda es la más amable y descriptiva de toda la serie.

53. Bessier, C., *Catálogo de las pinturas del Museo del Louvre. Entre renacimiento y barroco*, París, 2002, p. 339.
54. Welby, J. E., *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983, p. 119.
55. Orozco, E., *Pedro Atanasio Bocanegra*, Granada, 1922, p. 106-109.
56. Esta obra se cataloga en la colección de O. Luis Quesada, en la Zúbia.
57. Tenorio, R., *Esculturas e inventarios del Museo de Bellas Artes de Granada*, Granada, 2003, p. 285.
58. Tenorio, R., *op. cit.*, pp. 283 y 289.
59. López Guzmán, R., *Iconografía de la Virgen de Guadalupe y la provincia*, Sevilla, 2008, p. 212.
60. Cabrer Castellón, A., "Chavarri, un pintor granadino, 1676-1753", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Córdoba*, XI, 1979, pp. 154-170.

En el segundo episodio se narra la *Final de Santa Teresa en el convento de la Encarnación*, en el que se muestra a la santa vestida aún de seglar a la puerta del convento acompañada de su hermano Antonio y recibida por un grupo de monjas al frente de las cuales aparece doña Francisca de Aguilá, que era la priora. Interesante en la pintura es la descripción del traje de caballero que lleva el hermano, cuyo diseño corresponde a la moda de finales del siglo XVI. Igualmente está muy pormenorizado el vestuario y las joyas que porta la futura santa.

La tercera pintura narra los *Disposiciones últimas de Santa Teresa*, según la visión que esta tuvo el día cinco de noviembre de 1572 después de recibir la comunión de manos de San Juan de la Cruz. En ese momento se le apareció Cristo, quien le tendió su mano derecha y le ofreció un clavo como señal de su unión espiritual.

Santa Teresa en la visión de la Trinidad es el cuarto episodio de la serie, descrito también según otra visión narrada por la propia santa, en el que comprendió el misterio de la Trinidad, por el cual Dios es uno y trino al mismo tiempo, lo cual le produjo un gran contento.

La última obra del conjunto es la *Muerte de Santa Teresa*, en la que se muestra a la santa postrada en su lecho en los últimos instantes de su vida. Aparecen en la escena dos frailes carmelitas y tres monjas que lloran ante la santa. Una de ellas ha de ser forzosamente Ana de San Bartolomé, que narró este episodio por escrito y también lo relató en el proceso de beatificación. Otra de las monjas vio, tal y como se describe en la pintura, que en el momento de la expiración de la santa, salió de su boca una paloma, símbolo de su alma que Cristo recoge entre sus brazos.

Escuela cordobesa

De ningún gran pintor de la ciudad de Córdoba conocemos actualmente pinturas con iconografía teresiana. Tan solo podemos referirnos a una obra realizada por Juan de Peñalosa (1581-1636) que se encuentra actualmente en la población leonesa de Astorga, en la que este artista se instaló al integrarse en el séquito del cardenal Mexía de Torres cuando este importante obispo, procedente de Córdoba, se trasladó a la mencionada ciudad. Fue Peñalosa un artista que poseyó un dibujo duro y poco expresivo, el cual se puede advertir con claridad en la *Imposición del collar y del manto a Santa Teresa* que se conserva en la catedral de Astorga y que es obra muy característica de su estilo. (Fig. 20)

Escuela murciana

La principal figura pictórica en el reino de Murcia durante el siglo XVII fue Sebastián Vila (1640-1677), artista del que se conserva una *Visión de Santa Teresa con la aparición de San Pedro y San Pablo*, lienzo que pertenece al convento de Carmelitas Descalzas de la capital murciana⁸¹. Es obra de interesante iconografía en la que se describe un vehemente intercambio de gestos y actitudes que traduce un coloquio entre los tres personajes. Esta escena recoge un pasaje de la vida de la santa en el cual suplicó a San Pedro y San Pablo que la protegieran para salvarla de los engaños demoníacos.

También en Murcia y en el convento de las Agustinas se conserva otra obra de Sebastián Vila que representa el *Éxtasis de Santa Teresa*, cuya composición y argumento no presenta novedades y que parece estar extraída de algunos de los grabados que narran la vida de la santa.

80. Agüero Ruiz, J. C., *Pinturas y pintores del Barroco en Murcia*, Murcia, 2002, p. 477.



Fig. 20. Imposición del collar y del manto a Santa Teresa. Juan de Peñalosa. Catedral de Astorga. Archivo fotográfico de la Fundación Las Ábades de Hombres.

Escuela valenciana

En el reino de Valencia tenemos constancia en la segunda mitad del siglo XVII de la actividad de Juan Bautista Bayaco (1664-1706), pintor especializado en trabajos murales, pero que también realizó lienzos de algún interés con carácter plenamente barroco. De este artista poseemos una composición bastante bien armonizada que representa la *Aparición de San Agustín a Santa Teresa*, obra que se conserva en la iglesia de San Martín de la población de Segorbe. La escena transcurre en un interior cerrado al fondo por solennes columnas de fuste clásico, donde aparece San Agustín en la parte superior, revecido de obispo y dirigiendo su gesto hacia la santa. Esta, en la parte inferior, detiene por un momento la lectura de un texto sagrado para elevar su mirada hacia lo alto y recrearse en la contemplación de quien era uno de sus protectores espirituales. En el ángulo inferior izquierdo del episodio figura una repisa sobre la que está dispuesto un aparatoso florero magníficamente descrito.

Escuela toledana

Una de las figuras principales de la escuela toledana en la primera mitad del siglo XVII fue Pedro de Orrente (1580-1648), artista nacido en Murcia pero que trabajó largos años en Toledo desde que contaba con veinte años en 1600. Tiene este pintor importantes obras vinculadas a la iconografía de Santa Teresa repartidas por distintos lugares de la geografía nacional. Así, el tema de la *Imposición del manto y del collar a Santa Teresa por la Virgen y San José*, fue realizado en dos espléndidas versiones que se conservan respectivamente en la iglesia del Carmen de Coruña y en la iglesia de San Esteban de Valdeolosa, obras que pueden fecharse hacia 1648. En ambas destaca su magnífico equilibrio compositivo y la notoria expresividad mística de las figuras, especialmente captadas en la presencia de Santa Teresa. La versión de la iglesia de San Esteban de Valencia posee un tamaño más reducido que la de Coruña, pero en las dos se repite especialmente la misma composición⁸².

Escuela aragonesa

Vicente Berdusán (1612-1697) fue un artista zaragozano que trabajó en el área aragonesa y también en Navarra, especialmente en Tudela, donde se estableció desde 1657; su primera formación fue probablemente realizada en la corte madrileña, ya que sus obras reflejan elementos técnicos que proceden de ella. Son varias las pinturas de este artista que tienen relación con la iconografía teresiana, entre las que destaca la *Transverberación de Santa Teresa*, de la que conocemos al menos cuatro versiones. La primera de ellas, firmada en 1664, es la que realizó para el retablo de la iglesia de los Carmelitas de Lizarcano. Años más tarde, en 1676, ejecutó la versión que se conserva en la iglesia de Funes. Años después, en 1683, Berdusán realizó otra *Transverberación* muy próxima a las anteriores que se conserva en la iglesia parroquial de San Bernabé en Gra de Albarracín (Teruel)⁸³. También de excelente calidad es la versión que se conserva en el monasterio de Fitero (Navarra), realizada en 1691. Este lienzo es probablemente la mejor versión de las cuatro, todas ellas muy afines desde el punto de vista compositivo, y muestra un movimiento armonizado coherente entre el ímpetu con que el ángel clava la flecha en el corazón de la santa con el estático y trémulo desmayo de esta⁸⁴. (Fig. 21)

En el convento de las Capuchinas de Tudela se encuentra otra interesante obra de Berdusán que representa la *Imposición del collar y del manto a Santa Teresa*, obra firmada y fechada en 1696, en la que se refleja una ordenada composición

81. Agüero, D. y Pérez Sánchez, A. E., *Pinturas toledanas de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, 1972, p. 344.
82. Lozano López, J. C., Catálogo de la exposición *El primer Vicente Berdusán, el artista aragonés*, Zaragoza, 2006, p. 222.
83. López Murillo, L., *Los pintores de Vicente Berdusán*, Tudela, 1996, p. 137.
84. García García, M. C., en el Catálogo de la exposición *El primer Vicente Berdusán*, Pamplona, 1998, pp. 192-195.



Fig. 21. Transverberación de Santa Teresa. Vicente Berdusán. Monasterio de Fitero (Navarra). Cedido por el autor del estudio.

y un equilibrio expresivo físico y espiritual en las figuras de Santa Teresa y en las de la Virgen y San José que la flanquean. (fig. 21)

La capilla de la Comunidad del Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza está decorada con seis lienzos que patrocinaron los duques de Villahermosa en 1661 con la intención de exaltar la Eucaristía. La atribución de estos lienzos a Berdún fue formulada por primera vez por Diego Angulo⁶⁴. Uno de estos seis lienzos narra una *Visión de Santa Teresa*, en la que contempla un palio celestial que desciende sobre los novicios jesuitas que comulgaban.

Atribuida a Berdún es una obra que muestra un notable interés iconográfico, ya que representa a *Santa Teresa y San Juan de la Cruz Abatando sobre la Santísima Trinidad*. En este episodio se produjo una levitación de San Juan de la Cruz, que accedió por el espacio situado en su sillón, al tiempo que contemplaba en el cielo las figuras del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Santa Teresa aparece también extasiada y desde el suelo contempla con asombro el prodigio. Esta escena aconteció en el locutorio del convento de la Encarnación de Ávila el día de la víspera de la festividad de la Trinidad, y fue narrado por Fray Jerónimo de San José en su biografía de San Juan de la Cruz. Esta pintura pertenece al convento de Santa Ana de Carmelitas Descalzas de Tarazona⁶⁵.

Otra representación de Berdún con tema teresiano se encuentra en un retablo colateral de la capilla de San Joaquín en la catedral de Huesca y realizada hacia 1668. En ella aparece representada de cuerpo entero *Santa Teresa como doctora*, escena que con ligeras variantes compositivas Berdún repitió en el retablo mayor de Villafraña de Ebro.

Otro interesante lienzo de *Santa Teresa como doctora* se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Huesca. Esta pintura se ha atribuido tradicionalmente a Berdún, pero puede evidenciarse que muestra un estilo diferente al de este artista, como bien ha sido señalado⁶⁶. Presenta esta obra la particularidad de mostrar a la santa con los brazos enteramente abiertos en señal de sorpresa y admiración ante la presencia del Espíritu Santo. Muy bien descritos están el interior, el libro y la calavera que figuran sobre la mesa situada a un lado de la santa.

Escuela vallisoletana

Las tierras de Castilla y León fueron fecundos viveros en los que la orden carmelita tuvo numerosos conventos donde siempre estuvo omnipresente el culto a Santa Teresa, fundadora de muchos de ellos. En la mayoría de estos recintos se han conservado abundantes pinturas que narran distintos episodios de su vida y muerte que contribuyen a perpetuar su memoria. Este ámbito geográfico tuvo una importante escuela pictórica que se centró en la ciudad de Valladolid, donde, a partir de la canonización de la santa, se realizaron gran número de lienzos con asunto teresiano que se repartieron por todo el territorio. Una de las principales figuras de la escuela pictórica vallisoletana fue Diego Valentín Díaz (1786-1862), quien realizó para el convento de las Teresas de esta ciudad una magnífica representación de *Santa Teresa* en la que se sintetizan varios motivos iconográficos. (fig. 22) Fundamentalmente la santa aparece como doctora, escribiendo un texto sagrado ante un crucifijo, mientras levanta su mirada hacia lo alto para recibir inspiración del Espíritu Santo; al mismo tiempo lleva el collar de rosas que le fue regalado por la Virgen y San José durante la visión que tuvo en la iglesia de Santo Tomás de Ávila. Esta obra, por sus características de estilo, puede fecharse en la plenitud de la vida de Diego Valentín Díaz, hacia 1835⁶⁷.

Otra obra, de interesante iconografía teresiana relacionada con Diego Valentín Díaz, se encuentra en el convento de Carmelitas de San José en Medina del Campo. Se trata de la representación de *Santa Teresa con Teresa Bernarda y Silo*. Esta última es una niña elegantemente ataviada que figura

64. Angulo, D., "Pintura española del siglo xviii", *Art Hispanicum*, v. Madrid, 1938, p. 133; García Gaitan, M. C., *Catálogo de la exposición El primer siglo Berdún*, Pamplona, 1998, p. 200.
65. Usarri López, J. C., *Catálogo de la exposición El primer siglo Berdún*, el artista aragonés Zaragoza, 2004, p. 238.
66. Barrio, C., "La pintura de Vicente Berdún en Aragón. Estado de la cuestión", *Catálogo de la exposición El primer siglo Berdún*, Teruel, 1998, p. 108.
67. Urra, J. y Valdivieso, E., "Aperturas a la historia de la pintura vallisoletana", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1971, p. 395; Martín González, J. y de la Plaza, F., *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, Valladolid, 1981, p. 225.



Fig. 20. Imposición del collar del manto a Santa Teresa. Vicente Berdún. Convento de Capuchinos, Tudela (Navarra). Cedió por el autor del estudio.



Fig. 22. Santa Teresa. Diego Valentín Díaz. Convento de Carmelitas de las Teresas, Valladolid. Cedió por el autor del estudio.

en actitud orante bajo la figura de la santa, que la protege y ampara con la ayuda del cielo. Tal y como ha sido señalado⁶⁸, esta pintura puede haber sido realizada como exvoto en agradecimiento de un favor recibido por la niña merced a la intervención de Santa Teresa.

A la primera generación de pintores barrocos vallisoletanos pertenece Blas de Cervera (1605-1687), artista oriundo de Palencia, ciudad donde se encuentra una representación de la *Imposición del manto y collar a Santa Teresa*, en un retablo del convento de las Carmelitas Descalzas⁶⁹, obra que refleja las características de estilo de este artista. En este mismo retablo hay una *Santa Teresa en oración*, igualmente obra de Cervera.

La segunda gran figura de la pintura vallisoletana del siglo xviii fue Felipe Gil de Mena (1603-1673), que hacia 1650 realizó las pinturas que adornaban el claustro del convento de San José de religiosas carmelitas en Medina de Rioseco. Allí representó la escena de la *Imposición del manto y del collar a Santa Teresa*, en cuya figura reflejó claramente su impronta estilística⁷⁰. También en el banco del retablo de la iglesia de dicho convento Gil de Mena representó a *Santa Teresa como doctora*.

Para el convento de Carmelitas Descalzas de San José, en este caso de Medina del Campo, Gil de Mena realizó una excelente versión de *Santa Teresa como doctora* en la habitual escena de estar escribiendo al tiempo que recibe la inspiración del Espíritu Santo⁷¹. Destaca sobre la mesa la magnífica descripción de los varios papeles y libros que hay sobre ella, claro testimonio de la habilidad de este artista para recrear objetos secundarios de la vida doméstica.

En la segunda mitad del siglo xviii trabajó en Valladolid Diego Díez Ferreras, artista oriundo de Carmona que a partir de 1660 desplegó una intensa actividad pictórica que se repartió por toda Castilla, ya que sus pinturas fueron requeridas en numerosas ocasiones por la orden carmelita para sus iglesias y conventos. En este sentido su labor más importante la realizó en la iglesia del convento de Madres Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes, donde en la sacristía representó diversas escenas de la vida de Santa Teresa con su peculiar estilo popular, ingenuo y descriptivo⁷². Estas pinturas, que pueden fecharse hacia 1677, se encuentran situadas en dos lunetos en los que se albergan tres escenas de la vida de Santa Teresa, que son la *Construcción de ermitas en el huerto familiar*, la *Marcha a tierra de mono* y el *Regreso en el convento de la Encarnación*⁷³. En el luneto de la cabecera Díez Ferreras representó la *Muerte de Santa Teresa*. En el muro izquierdo de esta sacristía aparece un lienzo dividido en dos registros donde se representa la *Enseña del escapulario a San Simón Stock* y la *Virgen y el Niño con Santa Teresa y San Juan de la Cruz*, mientras que en el muro derecho figuran *Santa Teresa mirando a la Trinidad* y *San Juan de la Cruz contemplando a la Trinidad*. En todo este conjunto pictórico Díez Ferreras siguió los conocidos grabados de Colliet y Galle realizados en Amberes en 1643.

En el convento de las Carmelitas Descalzas de Peñaranda de Bracamonte Díez Ferreras volvió a realizar pinturas con asunto teresiano. Así, en una de las capillas del claustro bajo se encuentra la representación de *Santa Teresa con Cristo resucitado* y en el claustro alto la *Virgen del Carmen con Santa Teresa y San Juan de la Cruz*⁷⁴.

En la iglesia de Carmelitas Descalzas de Sorja figuran en su retablo mayor pinturas de Díez Ferreras que representan la *Traslocación de Santa Teresa y Santa Teresa y San Juan de la Cruz abando a la Trinidad*. Otra *Traslocación de Santa Teresa* se encuentra firmada por este artista en 1672 en la iglesia de las Carmelitas Descalzas de Pamplona con un estilo un tanto inexpressivo, que anuestra a una Santa Teresa ausente e imposible⁷⁵.

También debe mencionarse como obra de Díez Ferreras una *Santa Teresa escribiendo* que se cita como obra anónima en el claustro bajo de las Carmelitas de San José de Medina de Rioseco⁷⁶, obra en la que aparece el curioso detalle iconográfico de que es la mano del Espíritu Santo la que escribe sobre el libro. En otro convento de carmelitas dedicado a San José, en este caso en Medina

68. Urra, J., *Catálogo de la exposición El retablo en la pintura vallisoletana del siglo xviii*, Valladolid, 1983, p. 50.

69. Urra, J., *Blas de Cervera y Felipe Gil de Mena, pintores palencinos. Actas del congreso de Historia del arte de Palencia*, Palencia, 1988, p. 243.

70. Urra, J., *Catálogo de la exposición Felipe Gil de Mena*, Valladolid, 1985, p. 71; Urra, J., *Catálogo de la exposición Homenaje a Santa Teresa en el cuarto centenario de su muerte*, Valladolid, 1982, p. 10; Ariza Martínez, M., en *Clonación. Medina del Campo*, Valladolid, 1999, p. 128.

71. Estas pinturas fueron identificadas en 1922 como obras de Díez Ferreras por J. Urra y J. Valdivieso, aunque no se incluyeron en ninguna publicación. Su referencia fue otorgada a E. Montaner, quien le encargó en su libro la pintura barroca en Salamanca, Salamanca, 1982, p. 195.

72. Este luneto se repite exactamente en el camarín alto de la iglesia ignorándose la causa de que se le emergiese a Ferreras una copia exacta de las mismas escenas.

73. Montaner, E., *La pintura barroca en Salamanca*, Salamanca, 1982, pp. 197-198.

74. Echeverría, R., y Trinidad, L., "El convento e iglesia de las carmelitas, descalzas de Pamplona", *Principio de Vida*, 1981, p. 85.

75. Watterberg García, F., *Catálogo monumental de Medina de Rioseco*, Valladolid, 2003, p. 198, lám. 720.

del Campo, se encuentra otra obra de Díez Ferreras que describe La Inquisición del asunto y el *oficio a Santa Teresa*, obra que muestra con evidencia el amable y popular estilo de este artista.

Igualmente señalaremos como de Díez Ferreras la representación de Cristo ayudando a Santa Teresa a llevar la Cruz, conservada en el convento de Dominicas de Portaceli de Valladolid. Allí el Redentor, cual Simón Cirineo, ayuda a llevar a la santa la gran cruz que porta sobre sus hombros, y la bendice⁷⁷. No hay ningún pasaje en la *Vida* de la santa que narre este episodio, aunque sí numerosas menciones a la cruz en sus poemas. (Fig. 24)

Finalmente, como obra de Díez Ferreras señalaremos que en el Bowes Museum en Bernard Castle se conserva una pintura que era considerada anónima y que, en nuestra opinión, posee con toda claridad el estilo de este artista. Se trata de una representación del Niño Jesús mostrando los símbolos de la pasión a Santa Teresa y a San Juan de la Cruz. (Fig. 25)

Uno de los últimos representantes del barroco vallisoletano fue Andrés Amaya (1704) de quien se conserva una magnífica escena con San Francisco y Santa Teresa. Esta pintura está situada en el ático de un retablo colateral de la iglesia penitencial de la Veracruz en Valladolid, y puede datarse en 1691, ya que en este momento se realizó el retablo⁷⁸. Se trata de una notable composición en la que los dos santos aparecen imbuidos en un diálogo místico, que sin duda alude al acercamiento espiritual entre las órdenes franciscana y carmelita. (Fig. 26)

Aunque no es de excelente factura, sino de modesta técnica, hay que mencionar como obra anónima en la claustra del convento de Carmelitas Descalzas de San José en Medina de Rioseco, una representación del *Alzara de Santa Teresa de Jesús con Santa Catalina de Siena y Santa Clara*, composición que también evidencia el espíritu de concordia espiritual entre las órdenes carmelita, dominica y franciscana a las que estas santas pertenecen⁷⁹.

De autor anónimo y de probable taller vallisoletano es la representación de *Santa Teresa como escritora y fundadora* que se conserva en el convento de Carmelitas de San José de Medina de Rioseco. En esta escena la santa aparece en pie como escritora y también como fundadora, al llevar sobre sus manos una maqueta que alude a los numerosos conventos que se crearon por su iniciativa. También esta maqueta, por su aspecto de torre alcazaba puede referirse a sus libros *Castillo interior* o *Las Moradas*⁸⁰.

Escuela napolitana

José de Ribera y Luca Giordano son artistas que no pertenecen a la historia de la pintura española ya que ambos trabajaron en Nápoles al servicio de los Virreyes hispanos. Dicha ciudad perteneció a la Corona de los Austrias primero y de los Borbones después, y en ella estos artistas tuvieron una notable dedicación a la pintura y realizaron temas de asunto teresiano que después fueron trasladados a nuestro país.

José de Ribera (1591-1652) ejecutó en Nápoles varias versiones de la iconografía de Santa Teresa de Jesús, representándola en el momento de escribir inspirada por el Espíritu Santo. De estas versiones la mejor, firmada y fechada en 1644, estuvo en la colección Forum Filatelic y actualmente pertenece al estado español. (Fig. 27) La santa se encuentra representada en el momento de escribir un texto y elevar sus ojos hacia lo alto donde sobrevuela la paloma del Espíritu Santo. En la parte inferior de la pintura aparece una *sancta*, magníficamente decorada, compuesta por libros y una calavera. De muy similar composición es la versión que se conserva en el Museo de Valencia que solo presenta ligeras variantes con respecto a la anterior por lo que puede considerarse como una buena réplica de ella. Distinta tipología compositiva presenta el ejemplar que pertenece al Museo de Bellas Artes de Sevilla que en

77. Linares, J., *Homenaje a Santa Teresa en el momento de su muerte*, Valladolid, 1982, p.19.

78. Linares, J., *La pintura en Valladolid en el siglo xviii*, Valladolid, 1982, p. 487.

79. Arias Martínez, M., *Clasificación del patrimonio de los conventos de la provincia de Valladolid*, II, Valladolid, 2004, p. 84.

80. Linares, J., *Homenaje a Santa Teresa en el momento de su muerte*, Valladolid, 1982, p.19.



Fig. 24. Cristo ayudando a Santa Teresa a llevar la Cruz. Diego Díez Ferreras. Convento de Dominicas de Porta Coeli, Valladolid. Cediada por el autor del estudio.



Fig. 25. El Niño Jesús mostrando los símbolos de la pasión a Santa Teresa y a San Juan de la Cruz. Diego Díez Ferreras. Bowes Museum, Bernard Castle, Cediada por el autor del estudio.



Fig. 26. San Francisco y Santa Teresa. Andrés Amaya. Iglesia de la Vera Cruz, Valladolid. Cediada por el autor del estudio.



Fig. 27.
Santa Teresa. José de Ribera.
Antigua colección Forum Plástico.
Cédida por el autor del estudio.

nuestra opinión no es una modesta copia de los modelos anteriores como se ha señalado ya que su composición es distinta²¹. La santa se encuentra escribiendo un texto e interrumpe su labor en el momento previo a la transverberación puesto que una flecha entre resplandores dorados desciende hacia ella. Esta pintura está firmada en 1620 por Ribera y puede ser perfectamente una réplica de taller de un original perdido. Destaca en la pintura el bello rostro juvenil de la santa imbuido en una profunda y mística espiritualidad.

Luca Giordano (1694-1703), llamado Luca Jordán en España, trabajó primero en Nápoles, su ciudad natal, pero en su madurez residió durante diez años en Madrid de 1691 a 1701 en la Corte desarrolló una fecunda creatividad que dejó en nuestro país una copiosa nómina de obras. Su mejor pintura de asunto teresiano la realizó sin embargo en 1666 en Nápoles para el Virrey don Gaspar de Bracamonte, fundador del convento de las Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte. Para este convento el virrey encargó a Giordano una magnífica pintura con el tema *La Transverberación de Santa Teresa* destinada adorar una de las capillas de la iglesia de dicho convento²². Esta obra, que puede considerarse como una de las mejores versiones de este tema que se realizó en la pintura barroca, muestra un armonioso equilibrio entre el ímpetu del ángel y la serena expectación de la santa, que va a recibir la flecha. El ritmo de la composición marca una perfecta diagonal integrando a las dos figuras que aparecen envueltas en un aureo resplandor presidido por el Espíritu Santo (Fig. 28).

21. Spivaco, N. *Alena la santa completa*, Madrid, 2008, número A. 130 A. 131 D. 463.
22. La primera atribución a Giordano de esta pintura la formuló adecuadamente Casaccia, A. *Catálogo monumental de pinturas italianas de Bracamonte*, Madrid, 1984, p. 159. Ver también Pérez Sánchez, A. L. *Catálogo de la exposición Pinturas Italianas de Casaccia y Giordano*, Madrid, 1985, nº 84, p. 180; Martínez C. *La pintura Barroca en Salamanca*, 1983, p. 219; Fernández del Hoyo M. A., *catálogo de la exposición un siglo del Renacimiento*, Sevilla, 2004, pp. 51-52.

130



Fig. 28.
Transverberación de Santa Teresa.
Luca Giordano. Convento de Carmelitas,
Peñaranda de Bracamonte.
Cédida por el autor del estudio.

131

SANTA TERESA VISTA POR GREGORIO FERNÁNDEZ,
COETÁNEOS E IMITADORES

teresa
de jesu

132

SANTA TERESA VISTA POR GREGORIO FERNÁNDEZ, COETÁNEOS E IMITADORES

JESÚS URREA

Profesor de la Universidad de Valladolid

Se ha repetido ya muchas veces que la primera noticia que se tiene sobre el encargo de una escultura que representase a la monja carmelita Teresa de Jesús, antes de que en Roma se reconociese oficialmente su beatitud, corresponde al contrato firmado en Madrid el 17 de diciembre de 1613 entre el escultor Juan de Porres y el señor Francisco Guillelmas Velázquez, maestro de la cámara de S. M. y tesorero de sus abejas. La noticia de lo que se preparaba en Roma circulaba entre los interesados y aquí habría que disponer adecuadamente los preparativos para festejar como se merecía el acontecimiento y contar con imágenes que evocasen con verosimilitud la imagen de la futura beata a los entusiasmados devotos.

Se trató de que el escultor vallisoletano afinado en Madrid hiciese, a cambio de 1.000 reales, "una imagen de bulto de la Santa Madre Teresa de Jesús", en madera de Caenca, tallada por delante y por detrás y hueca para que no pesase al ser llevada en procesión. Debería medir siete cuartas de alto y media supeana (1,17 m.), vestida como "una monja descalza carmelita con su manto blanco y su velo", su semblante sería "algo levantado como que dicta el espíritu santo lo que escribe"; en su mano izquierda sostenría un libro y en la derecha una palma; su rostro y manos serían encamadas y su boca doblada y grabada. Todo muy bien hecho y "acabado lo que más perfectamente se pudiese".

El precio incluía la fabricación de una buena caja de madera para trasladar la escultura, sin dadas algunas, a la ciudad de Ávila pero en ningún momento se indica su destino exacto que estaría ya decidido en marzo de 1614 cuando el artista la entregó. Como los Guillelmas Velázquez disponían de capilla en el convento de San José se ha deducido que la imagen tendría allí su aconchado pero, si así fue, hoy se encuentra en paradero desconocido en el caso de haberse conservado. No obstante, es probable que fuese la misma "imagen de estatura natural de talla de la Santa Madre, por extremo bien adornada y estofada, con su diadema de plata sobredorada en la cabeza, un libro abierto en la mano izquierda, y una palma en la derecha" que se colocó en el presbiterio del templo abulense, en un altar "resaltado con suficiente capacidad y buena proporción" cuyas gradas piramidales se adornaron con medallas, medios cuerpos de santos, relicarios y candeleros de plata.¹

Las virtudes de la nueva beata le reconocieron públicamente el pontífice Paulo V el día 24 de abril de 1614 y la efeméride noticia puso en marcha por todas partes la organización celebrativa, como evidencian las relaciones foréticas. Lo mismo que se dispuso en Ávila se llevó a cabo en otras muchas ciudades en las que la orden tenían casa los frailes y las monjas carmelitas y quisieron hacer ostentación de su orgullo y alegría, especialmente los descalzos. Quizá fuese Valladolid, sede de la cuarta fundación de Teresa de Jesús, uno de los lugares donde el acontecimiento se celebró más espectacularmente.

Dada la distancia a la que se hallaba situado el convento de los padres descalzos, y para suplir la poca capacidad del templo de las madres carmelitas, se quiso favorecer la asistencia de fieles a los juicios litúrgicos construyendo una monumental iglesia de madera que se levantó según diseño dado por el arquitecto Francisco de Praves. Estuvo presidida por una imagen de la madre Teresa que se describe como

"mayor que el natural aunque el rostro muy parecido a su verdadero retrato, estaba vestida de charolote de aguas, encima del qual estaban

1. A. BUSTAMANTE, "Repertorio de arte castellano. Juan de Porres y Giraldó de Melis en Ávila" en *BSAA*, 1910, pp. 307-313.
 2. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, 1986, p. 260.
 3. *Discurso de San José*, Compendio de los Salmos y lecturas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N.M. Teresa de Jesús, Fundador de la Reformation de Escultura y Oratoria, Madrid, 1614, p. 8.

señabrados finísimos y ricos diamantes y piedras preciosas que por ser tanta la cantidad y tan grande el resplandor que alaban apenas se divisaba el color del hábito... la diadema que tenía en la cabeza era una punta de oro esmalada con muchos diamantes y piedras preciosas. Su postura era como elevada, cuyo trabajo jamas se muestra] la presencia tanto al vivo original que causara en los corazones de los circunstantes gracioso efecto de devoción fervorosa".

En el libro de cuentas del convento, la madre priora Cecilia del Nacimiento anotó varios gastos relacionados con aquella escultura que aclaran que se trató de una imagen pensada para ser vendida; es decir, únicamente se tallaron en madera la cabeza y las manos y se pagó en diferentes plazos, entre abril y octubre de 1614, un total de 1.240 reales al escultor, al pintor y a quien facilitó las telas y demás aderezos para la figura. Lamentablemente, la monja no apuntó el nombre del artista responsable de obra tan emblemática, tal vez por ser de sobra conocido para la comunidad, pero tanto dinero para una imagen de vestir permite creer que se trató de un escultor importante, por ejemplo Pedro de la Cueva o el mismo Gregorio Fernández.

Precisamente el retablo mayor de los carmelitas descalzas de Valladolid se había concluido en 1612, quizá con esculturas de la Cueva, y en torno a 1615 los frailes interesados en difundir el culto a la reformadora de la orden solicitarían a Fernández una talla de Santa Teresa para su convento que acabaría escapando en su templo el retablo calvario de la epístola.

De gran empaque en su concepto y movimiento equilibrado, la alta calidad que posee su rostro, de gran expresividad y tránsito de naturalismo, recuerda otros del mismo artista como la *Fronista* del Museo Nacional de Escultura o la *Difensora* de la iglesia de la Vera Cruz de Valladolid. El hábito que la cubre, admirablemente estofado, no presenta las quebraduras propias de las obras concebidas en fechas posteriores por lo que hay que optar por una cronología temprana para su datación. Además está compuesto mediante formas sin blandas sin un típica brusquedad de mestizaje.

Sin duda se trata de un prototipo creado por el genial artista que, sin embargo, no tuvo continuidad en su catálogo salvo por el ejemplar conservado en las carmelitas descalzas de Burgos (fig. 1). A pesar de ello, constituye una pieza de calidad excepcional dentro de su producción. La acertada captación de la recidivencia de su carácter, la expresiva naturalidad de su cuerpo, revestido del hábito, manto y velo carmelitanos, la hacen sentir demasiado real, más mujer que santa, más humana que divina. Tal vez por ello, Fernández hizo nuevos intentos buscando dar con la imagen que se descalza tener y extender de la monja de Ávila que ya se veneraba sobre los altares.

La iconografía de una santa, sorprendida en éxtasis o a punto de recibir inspiración subterránea no debía de ser complicada si es que el artista únicamente atendió a la condición de escultura o a sus revoluciones místicas. Reflejar la condición mujeril no constituía problema, modelos había por doquier, grabados, estampas y pinturas abrían todavía más las posibilidades de acierto.

Así surgiría la escultura de Santa Teresa cobrada por Fernández entre 1613 y 1619, situada en el retablo mayor del mismo convento carmelita de la Concepción del Carmen de Valladolid, que sustituiría a la figura de vestir antes citada, de la que no se vuelve a tener noticia (fig. 2).

En ella utilizó también un modelo femenino de carácter, provisto de una cabeza de expresión anhelante y emotiva, representado en actitud de sorpresa pero con su cuerpo estático de silueta cerrada, redondeada, salvo en el ligero balanceo de sus brazos. Su manto carece de pliegados, cae con naturalidad desde sus hombros por ambos lados, y no dispone del artificioso recogido que aprieta con su libro a la altura de la cintura en el ejemplar de 1613; el escarpulario no posee ecinismo alguno y se desliza recto a la altura del hábito. Este modelo no sería repetido por Fernández.

3. *Manifiesto de los Brós Heriva Cróbn*, *Factos que hizo la imagen ciudad de Valladolid con Pocios y Sermones en la beatificación de Teresa de Jesús*, Valladolid, Aug. del año 1614.
 4. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ y J. J. DE LA PAZ, *Guía de Arte*, Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, vol. 2, Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid, Valladolid, 1985, p. 29.
 5. J. L. MONTEVERDE, "Sobre una imagen de Santa Teresa" en *Anales de la Institución Terenciomanes*, 1941, pp. 650-661, cat. exp. *Exposición Sta. Teresa y su tiempo*, Madrid, Ávila, Madrid, 1970.
 6. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana*, II, Madrid, 1971, p. 182.
 7. *OSMA*, *El escultor Gregorio Fernández*, p. 262.
 8. *Praves*, *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVI y XVII*, Burgos, 1971, p. 405.
 9. J. URREA, *Teresa de Jesús y Valladolid*, La Santa, lo Orden y el Convento, cat. exp. Valladolid, 2005, pp. 38-39.



Fig. 1. Santa Teresa, Gregorio Fernández, N.M. Carmelitas Descalzas, Burgos. Archivo fotográfico de la Fundación los Estudios del Hombre.



Fig. 2
Santa Teresa (detalle). Gregorio
Fernández, Santuario del Nuestra Señora
del Carmen Estremozos, Valladolid.
Archivo fotográfico de la
Fundación Las Edades del Hombre.

Un tercer intento de fijar un prototipo iconográfico de la santa lo emprendió el artista entre 1648 y 1651 para enviárselo a Vitoria, al convento de San Antonio patrono de la condesa de Trivián, en cuya iglesia todavía se encuentra. En esa ocasión empujó en la composición una síntesis de sus dos propuestas anteriores. El cuerpo en reposo pero su espíritu terminal; la disposición del lado derecho del manto se emparenta con el de la santa de los carmelitas descalzos vallisoletanos mientras que el izquierdo care vertical, sin arrugas, como el del ejemplar de los carmelitas. Artificiosidad y naturalidad combinadas pues el simulado endurecimiento de la tela carece aún de las imposibles angulosidades posteriores. La rica policromía aplicada por Marcelo Martínez se encuentra sepultada por un desafortunado repinte.

La condesa de Trivián era prima del padre fray Juan de Orbea, provincial y maestro de los carmelitas calzados y amigo personal del escultor que sería el responsable de la última versión que haría Fernández de este tipo de la Santa, canonizada el 12 de marzo de 1622 por el pontífice Gregorio XV.

Indicablemente fue esta, destinada al convento del Carmen Calzado de Valladolid –hoy en el Museo Nacional de Escultura– la que más popularidad obtuvo, la que se concretaría en el auténtico arquetipo, repedido una y otra vez durante el resto del siglo, dentro y fuera de Valladolid (fig. 3). La extraordinaria dulzura compungida de su rostro, su juventud y femineidad, la convierte en la misma Teresa, delicada y afectuosa santa imaginada por Fernández, cargada de sumisión espiritual pero decidida e impetuosa.

De su encargo se posee detallada noticia y también una agurada descripción de cómo hizo la imagen en el templo carmelita durante las fiestas de canonización que se celebraron en octubre de 1622:

“En el medio, y centro de la capilla mayor se veía la Santa hecha de escultura de Gregorio Fernandez: estaba de siete pies y medio con tan gr primer, y arte, qd oó ser tal su opinion, lo comun y su confesion es, que se caxcudo a su mismo es cosa milagrosa. El pintor que la encarnó desseo imitarle quanto pudo, y como primo tambien su arte, se salio con ello de manera, que al joyito, y estimación de todos no se puede percibir en la tierra cosa mas parecida a la gloria que goza. Tenia puesto un collar en forma de tucos, en significación de bofa de Doctora, todo el de diamantes finos sobre manera, cuyo precio estimaron los lapidarios en quinientos mil ducados, sin el libro y pluma que así mismo estaban enquadernado con notable arte y ingenio de la misma figura, que siendo tantas las que adelantaron todo lo que estuvo enojado en esta ocasión en comun aplauso se conocio bien ser ventad por las obras de sus manos. Tenia la Santa debajo del plinto por pedestal, una urna de madera imitada, oro, evano, martil, voz y palo santo, con excelentes molduras...”⁷

El libro que sujeta con los dedos de su mano izquierda está exento, no forma bloque con la figura, por lo tanto es un postizo que aperta veracidad a la santa escritora. Esto contrasta con la artificialidad en la disposición del manto, que oculta gran parte del hábito y escapulario, como si estuviese pegado al cuerpo por el viento si no suspendido por un invisible alfiler. Ojos de cristal, encarnación pulimentada en rostro y manos, delgadez extrema en la madera del hábito y manto, y summa policromía fingiendo orlas de ricas piedras engastadas que creará excelsa, son otros de los elementos que aumentan el valor de creación tan magnífica.

Su modelo volvió a utilizarlo Fernández en otra ocasión, concretamente en el retablo mayor de la catedral de Plasencia, encargado en 1625 y no concluido hasta 1632, aunque en él se aprecia una manifiesta participación de colaboradores. Pensada para ser colocada en el tercer cuerpo de la formaldade y monumentalísima retablica no importó tanto el detalle como el efecto

7. J. URRUTIA, El escultor Gregorio Fernández: 1598-1660 (apuntes para un libro), Valladolid, 2014, pp. 244-245. 8. P. NAVASCARÉS, “Un retablo inédito de Gregorio Fernández”, en *Revista Española de Arte*, 1963, p. 239. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, El escultor Gregorio Fernández, Madrid, 1980, pp. 44-45; A. F. PÉREZ SANCHEZ, “Retablo de San Vicente Mártir (Trinidad)” en *Madrid renueva su Comunidad*, Madrid, 1986.

130

131



Fig. 3
Santa Teresa. Gregorio Fernández.
Hacia 1645.
© Museo Nacional de Escultura,
Valladolid.
Fotografía (Jaime Muñoz, Paz Pastor).

que se podía lograr. Tal vez Fernández se decantó por repetir la figura de la santa que hizo para la heremitaña calzada de Valladolid empujado por Juan Martínez Cabeza Leal, antiguo decano de la catedral plasenciana, socio del escultor e igualmente del convento del Carmen castellano.

En las adhesivas ocasiones que el artista volvió a tratar el tema teresiano lo hizo de manera muy distinta pues no tuvo que representar la figura aislada de la santa sino que pudo firmar una historia, una composición, con otras figuras. Fue para la iglesia conventual de los padres carmelitas descalzos de Ávila, colocada bajo la advocación de la santa, donde el escultor interpretó dos pasajes de vida de Teresa de Jesús aunque con resultados muy distintos influyendo en ella la avanzada edad y el estado de salud de Fernández.

El padre fray Jerónimo de la Encarnación, conventual de Santa Teresa y procurador general de la orden, concertó el 28 de junio de 1633 con Fernández que le entregase hecha “tres figuras sueltas corporales la una Xpío atado a la columna que está ya hecha... la otra de Nuestra Santa madre Teresa que a de estar de rodillas delante del Cristo del arte y proporción que permite la echara del mismo Cristo y la otra de Nuestra Señora del Carmen de santa seis pies y cuarta sin pieza”.

Dejado ahora aparte la figura de la Virgen del Carmen, cuya utilidad y sentido son obvios en un convento carmelita, con el grupo de *Teresa a los pies de Cristo flagelado* (fig. 4) se quería recordar el pasaje (*Vida* 9, 1) que le sucedió ante una imagen de Cristo flagelado en la portería del convento de la Encarnación de Ávila en 1554: “Pues ya andaba cansada mi alma y –aunque quería– no la dejaban descansar las ruinas contumaces que tenía. Acaceione que, entrando un día en el oratorio, vi una imagen que habían traído allí a guardar, que se había buscado para cierta fiesta que se hacía en casa. Era de Cristo muy flagelado y tan devoto que, en mirándola, todo me turbó de verle tal, porque representaba bien lo que paso por nosotros”, así como el interés de la Santa (*Vida* 13, 13) porque, según decía “pensar a Cristo a la columna, es bueno discutir un rato y pensar las penas que allí tuvo, y por que las tuvo, y quien es el que las tuvo, y el amor con que las tuvo”.

Las figuras las daría acabadas, en toda perfección, el día de San Miguel de septiembre de 1634, aunque el Cristo lo entregaría cuando se lo pidiera el dicho fray Jerónimo de la Encarnación para encarnarlo. Por el Cristo cobró la suma de 225 ducados (a 475 reales) y por la Santa Teresa 136 ducados (a 466 reales) pagados en metálico y en un censo contra doña Isabel de Funes vecina de Valladolid, en los plazos que se acordaron. De ellas, Fernández tan solo hizo personalmente el Cristo a la columna; no obstante, la figura de Santa Teresa, creada para formar grupo con él, ofrece una calidad muy digna, sobre todo cuando se la contempla sin el manto y el velo de tela que habitualmente la medio oculta, en especial su rostro y sus manos⁸ (figs. 5 y 6).

El mismo asunto de la santa arrodillada delante de Cristo flagelado lo trató el artista castellano en un pequeño relieve aguzado situado en el banco del retablo que, por encargo del clérigo Alonso de Vargas, hizo su taller para Braços de la Sierra (Madrid) y que se terminó de policromar en 1635⁹.

Al tiempo que se pidió a Fernández el grupo de Ávila, el mismo fraile carmelita presenció que hicieron “un tablero del alto y ancho y conforme a la traza que se a de entregar para el retablo principal del dicho convento”. El escultor se obligó a que cuando se le entregasen dichas medidas haría para dicho tablero las siguientes figuras: “Nuestra Santa madre sentada escribiendo, figura redonda acabada por todas partes, que se pueda quitar y poner... el Espíritu Santo descendiendo a la Santa con su gloria y... más allá la figura de Dios padre sentado en un trono de ángeles y serafines, y en el remate del retablo cuatro ángeles, de la proporción que permita el retablo, que acompañen el trono de Dios padre, que esos cuatro ángeles se ponen en unos pedestales en derecho de las columnas” (fig. 7).

140

141



Fig. 4
Grupo de Santa Teresa y los pies de Cristo.
Fajardo. Convento de Santa Teresa.
P. Carmentes Descazos. Avila.
Cedida por el autor del estudio.



Fig. 5
Cristo atado a la columna. Gregorio
Fernández. Convento de Santa Teresa.
P. Carmentes Descazos. Avila.
Archivo fotográfico de la
Fundación Las Estades del Hombre.

142

143



Fig. 6
Santa Teresa. Gregorio Fernández.
Convento de Santa Teresa.
P. Carmentes Descazos. Avila.
Archivo fotográfico de la
Fundación Las Estades del Hombre.



Fig. 7
Retablo de Santa Teresa. Gregorio
Fernández. Convento de Santa Teresa.
P. Carmentes Descazos. Avila.
Archivo fotográfico de la
Fundación Las Estades del Hombre.

144

145

Por el tablero y sus figuras se le habrían de pagar "lo que mereciera conforme a la estimación que del hiciera el dicho Gregorio Fernández y el padre fray Alonso de San José en el dicho convento de Avila", adelantándole dinero "como se fuere haciendo la dicha obra", que estaría acabada y entregada el día de navidad del año 1634.¹⁰

El desenlace de este contrato se complicó por motivos que aún no se han aclarado pero lo cierto es que no se siguió adelante con esta idea. Tal vez representara a la santa sentada y escribiendo, a la manera del grabado de Collet, pero en figura redonda y que se pudiera girar y poner de su emplazamiento, habría requerido importantes problemas técnicos y una escenografía espacial diferente a la de algunos relieves concebidos por Fernández, como los del *Rastreo de Cónite*, la *Anunciación de la Virgen* o *La Virgen encampanada a San Simón Stock*. Lo cierto es que se abandonó la posibilidad de representarla como lo hicieron los pintores vallisoletanos Diego Valentín Díaz, Felipe Gil de Mena o el extremeño Francisco Zurbarán, prefiriéndose retomar el proyecto del retablo mayor abalanzando consiguientemente a otro asunto iconográfico complicado aunque no tanto como el que con anterioridad se había pensado. Ahora se eligió un tema mucho más emblemático, alusivo a la visión que tuvo Teresa de Jesús el día de la Asunción de 1560, en la iglesia del convento de Santo Tomás de Avila, la cual resultó decisiva para la orden del Carmelo pues situó el espejo de la futura santa en reformar su orden para contrarrestar el empuje protestante:

"Yo estaba en la Iglesia del monasterio del glorioso Sto. Domingo, pensando en los eventos de mi desolada vida y de los muchos pecados, los cuales en tiempos pasados yo había confesado, en esta Iglesia. Cai en un extasis tan profundo. Me senté y parecía que no podía ni siquiera ver la elevación, ni escuchar la Misa. Yo pensé entonces que me vi a mi misma vestida de un manto de gran blancura y esplendor. Al principio no vi quien me lo estaba poniendo. Después vi a Nuestra Señora a mi derecha y a mi padre San José a mi izquierda, visitándome con este manto. Se me concedió comprender que en ese momento estaba limpia de mis pecados. Cuando estubo vestida, estaba llena de gran alegría y nuestra Señora parecía que me tomaba de las dos manos. Ella dijo que yo la había complacido grandemente al ser bien devota del glorioso San José y que podía confiar que mis deseos relacionados al convento se levantarán a cabo, que no debía temer ninguna dificultad porque ellas velarían sobre nosotros y por que su Hijo prometió estar con nosotros, y como prueba de esto, Ella me iba a dar esta joya. Entonces, parecía que ella me ponía alrededor de mi cuello un espléndido collar de oro, del cual colgaba una cruz de mucho valor... la belleza que vi en nuestra Señora era extremadamente grande, aun cuando no podía definir sus facciones, pero era toda la forma de su cara, revestida de blanco, con un gran y suave esplendor. No vi a San José claramente pero sabía que estaba allí. Nuestra Señora parecía ser bastante joven... Cuando la Virgen María y San José estuvieron conmigo por bastante tiempo, yo experimentaba el más grande gozo que hubiera sentido y no hubiera querido salir de él. Los vi entonces subir al cielo con una multitud de ángeles. Yo me quedé en gran soledad, aun cuando estaba confortada y animada, me quedé tan recogida, que por algún tiempo no pude moverme, ni hablar. Yo estaba poseída por un fuerte deseo de ser consumida por el amor de Dios. Nunca he sentido la duda que fue una visión que vino de Dios. Me dejó en gran consolación y paz".¹¹

10. J. URRERA, El escultor Gregorio Fernández, 1976-1978, pp. 244-245.

Es admisible que la idea de la nueva composición del retablo de Avila correspondiese a Fernández puesto que ya estaba en tratos con el convento pero de ninguna manera su materialización, como sospechó Martín González, le perteneció. Sin duda, los modelos de las figuras centrales – La Virgen, Santa Teresa y San José – y las de los modelos del día, de origen de orígenes muy pero no pudo intervenir ni en la gloria angélica ni tampoco en las figuras de Cónite y el Padre Eterno. Incluso es probable que le sorprendiera la muerte durante este encargo pero la cronología de ejecución se distancia algunos años de los últimos días del maestro.

Quizás puedan arrojar alguna luz sobre este problema dos letras de cambio, la primera de 300 reales y la segunda de 1.000 reales, cobradas en Valladolid el 13 y el 28 de marzo de 1639 por la esposa de Juan Antonio de Estrada, "escultor residente en Avila". El dinero había sido depositado en Madrid por el "hermano Ambrosio de la Resurrección de los carmelitas descalzos", quien, tal vez, fuera el administrador de los bienes asignados por el Conde Duque de Olivares como patrono que era del convento carmelita de Santa Teresa.

Bien pudo encargarse Estrada, a la muerte de su maestro, de concluir el mencionado alabre del retablo puesto que se aprecia en él un parentesco, no compositivo pero sí formal, con el que precedió el retablo mayor de las madres carmelitas descalzas de Palencia por lo que no vio inconveniente en manejar esta hipótesis hasta que se aclare definitivamente la historia del conjunto de Avila.¹²

El convento del Carmen de Corella (Navarra) posee un gran lienzo (2,28 x 2,50 m) del mismo asunto y con una composición muy parecida, original del pintor mallorquín Pedro de Orrente, que se piensa pueda proceder de Avila desde donde sería llevado a su destino por el carmelita fray Alonso de San José en 1639, repetido en otra versión similar por el mismo artista para la iglesia de San Esteban de Valencia.¹³

La intervención de un discípulo de Fernández en el retablo de Avila da pie a señalar algunas de las imitaciones hechas sobre su original realizadas por sus discípulos directos, estando aún vivo el maestro, o por sus imitadores, muchos años después de desaparecido este. Ya he adelantado que el modelo de Santa Teresa que consiguió más difusión fue el que hizo Fernández para el convento del Carmen de Valladolid. Quisiera la situación de este, mucho mejor ubicado, no muy alejado del acceso principal a la urbe frente al de los carmelitas descalzos todavía fue excesivamente distante del centro, hizo que se popularizara su imagen si es que no perduró el modelo original, de barro o madera, en manos de algún discípulo del escultor sobre el que se sacaron, con mayor o menor fidelidad, las innumerables copias existentes.

Como es lógico, también su calidad varía y aunque algunas tienen una dignidad que habría agradado a Fernández, en muchas ocasiones el discípulo habría sido reprobado por el maestro. Casi todas, aunque no lo merezcan, soportan el peso del nombre del inventor pero basta una mirada comparativa para comprobar la generosidad de la insostenible atribución. El anonimato en el que muchas se mantienen demuestra la falta de personalidad de su autor.

De entre todas ellas sobresale la que contrató Andrés Salazar el 12 de enero de 1624, por la suma de 1.000 reales, con Antonio Vázquez tesoro de alcabalas reales de Zamora para la capilla fundada por Ana Calva en la iglesia de San Vicente de aquella ciudad (fig. 8), "según y de la forma y modelo que la que no está" levantado y era en el convento del Carmen calzado de esta ciudad en la capilla del provincial fr. Juan de Orbe". Habría de medir 1,68 m. de altura y "si para la proporción conviniere ser quatro dedos menos, cumplo con ello", dándosele como plazo para su entrega hasta el día de San Juan del mes de junio. Su policromía la contrató el pintor zamorano Cristóbal Ruiz de Talara el 30 de septiembre de 1641, tal vez por haberse retrasado en su entrega el escultor. Además, las manos de la figura llegaron rotas y tuvo que rehacerlas el tallista Jerónimo García.¹⁴

La segunda en interés se conserva en la iglesia de San Miguel de Peralada (Valladolid), de mucho empuje aunque algo amanzacada y de excelente policromía¹⁵, y le sigue, pero con calidad inferior aunque de volumen y pintas muy similares, la que se guardaba en la capilla del convento de San José de Medina del Rioseco, procedente de los frailes descalzos de esta misma localidad.¹⁶ Después podría situar la existente en el parroquial de La Bodega (León), que perteneció al convento de carmelitas que hubo allí y también la del zaragozano conocido como de las Fecetas.¹⁷ De 1639 será la que preside el retablo colateral del convento de San José de Medina del Campo contratado aquel año por el ensamblador Pedro Leontasio¹⁸, también, la atribuida al salmantino Juan Rodríguez en la iglesia de San José de Medina del Rioseco, de rostro muy sereno y manos poco delicadas, que habrá que colocar en los años 30¹⁹; y por último, la existente en el Oratorio de San Felipe Neri, de Alcalá de Henares.²⁰

Más tardes son las de los carmelitas descalzos de Pamplona²¹, la de los carmelitas de Alba de Tormes, la del convento de Santa Ana de Lezcano (Guipúzcoa), fechada entre 1664-1670; la de la iglesia parroquial de San Martín de Valladolid, original de Juan Antonio de la Peña (1674); la que hizo Alonso Fernández de Rozas en 1678 para la iglesia zamorana de San Pedro²²; y otras muchas menos interesantes existentes en Mayorga de Campos (Valladolid), Valderrama (León), etc.

Los coos del modelo empleado por Fernández hacia 1635 en su Santa Teresa de los carmelitas descalzos de Valladolid, hoy Carmen extramuros, se aprecian en unos pocos ejemplos, en algunos de manera evidente y en otros modificados por el autor de la versión.

El primero sucede, por ejemplo en el alabre de Santa Teresa que poseen los carmelitas del convento de San Benito de Valladolid, identificado con el mismo que en 1624 hizo Juan Limberto representando a *Santa Isabel de Hungría* para el retablo mayor del convento concepcionista vallisoletano y que siete años después adquirió su fisonomía actual al transformarse su imagen por la de *Santa Teresa* conciliando con la canonicación de la monja carmelita²³. Igualmente es bastante fiel el ejemplar que trabajó en 1626 el escultor Diego Alonso para la iglesia de San Pedro de Gullón (Segovia)²⁴, como también la copia también localizada en el convento del Carmen, de Medina del Campo, que se ha atribuido al escultor Juan Rodríguez.²⁵

Mención particular merece la *Santa Teresa* encargada el 24 de julio de 1628 por el canónigo racionero de la catedral de Salamanca Antonio Almanza y Vera para presidir, junto con una de *Santiago apóstol*, el retablo que para su capilla contrató con Andrés de Paz. De las esculturas se hizo responsable su hermano Antonio de Paz, escultor salmantino que para la de la santa recurrió asimismo a la versión de los carmelitas descalzos de Valladolid ya que en su rostro representó el de "una mujer oscura, de facciones macizas y pesados párpados, con la mirada perdida en el éxtasis"²⁶; su esculturas cae recto y su manto se dispone con naturalidad, sin el artificioso pliegue del ejemplar del Carmen calzado, hoy en el Museo Nacional de Escultura.

La elección de ambos santos para este retablo estuvo motivada por el deseo del candidato de compaginar el patronazgo de Santiago sobre España con el de Santa Teresa sobre el reino de Castilla, concedido este último por Beve de Urbino VIII, idea que fue vista con buenos ojos por el cabildo salmantino, que no se adhirió al deseo del arzobispo de Compostela de que el Beve fuese revesado.

Es curioso que once años tarde, el 20 de marzo de 1639, don Juan de la Cereza canónigo arcediano de la catedral de León, encargara al mismo artista otra *Santa Teresa* con destino a aquel templo mayor por haberse como condición que se hiciera "por el modelo que esta hecha la de la villa de Alba" de Tormes, refiriéndose a la que acabó presidiendo el retablo mayor de las Madres carmelitas de Alba, aunque esta parezca tener mucho menos calidad.

11. J. URRERA, El escultor Gregorio Fernández, 1976-1978, pp. 199-204.
12. D. ANSICHO HERRERA y A. E. PÉREZ SANCHEZ, *Retablo vallisoletano, primera mitad del siglo XVII*, Madrid, 1977, p. 344, lám. 204 y 205.
13. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca*, p. 198 (atribuida a Pedro de la Cruz); la documenta 1. Nuevaquena, *Iconografía de Santa Teresa en la provincia de Zamora*, Zamora, 1982, s.p.



Fig. 8. Santa Teresa de Jesús. Andrés Salazar. Iglesia de San Vicente. Zamora. J. A. Rivera de la Haza.

14. J. AGUIRRE y BIELLA, *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana*, Valladolid, 1929, p. 39. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *La escultura barroca castellana*, Madrid, 1955, pp. 214-215. E. VALVERDE, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid*, *Medina de Rioseco*, Valladolid, ed. 1979, p. 128. lám. 144. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández*, p. 265. E. VALVERDE, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid*, *Medina de Rioseco*, Valladolid, 2003, p. 159.
15. R. J. ORTIZ JAQUE, "Una obra inédita de Gregorio Fernández en Zamora", en *Seminario de Arte Antiguo*, 34, 1981, pp. 143-145. DDM, "Gregorio Fernández y el retablo mayor de la iglesia de las hermanas de Zaragoza" en *Anales del Museo e Instituto Camón Aznar*, x, 1982, pp. 94-105.
16. A. C. VARELA COLANINNI, "Sobre la obra de Pedro Leontasio en Medina del Campo. Nueva datación del convento de San José" en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 2009, pp. 191-196.
17. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *La escultura barroca castellana*, Madrid, 1955, p. 234. M. ALBA MARTÍNEZ, J. J. HERNÁNDEZ BERNARDO y A. SANCHEZ DE BARRIOS, *Clasificación en el patrimonio de los conventos de la provincia de Valladolid*, Valladolid, 2007, p. 73-8.
18. Considerada como autografía de Fernández en E. TORRES, "Noticia de Henares. Cua encarnación" en *BREX*, 1971, p. 48 y enmienda como copia por J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández*, p. 278. Se sabe que la doncella fundadora del Oratorio es la sacerdotisa alabre D. Martín de Benito y Pacheco (m. 1704), cfr. A. ALBA, "El Oratorio de San Felipe Neri de Alcalá de Henares (1624-1702) en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, xiv, 1977, pp. 129-130.
19. C. GARCÍA GARCÍA, "La influencia de Gregorio Fernández en la escultura de Henares y Visoiglesias" en *BSAA*, 1974, pp. 371-389.
20. J. URRERA, "La capilla de D. Gabriel López de León en la iglesia de San Pedro de Zamora" en *BSAA*, 1985, pp. 500-503.
21. J. URRERA, El escultor Gregorio Fernández 1976-1978, pp. 388-200.
22. J. DE VERA, "El retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Calles" en *Estudios Segovianos*, 1954, pp. 474-475. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana*, p. 195, fig. 134.
23. J. J. HERNÁNDEZ BERNARDO en cat. exp. *Santa Teresa en Medina del Campo. El convento*, Medina del Campo, Valladolid, 2004, pp. 92-93.

Mediría dos varas de altura (6,68 m.) sin contar la peana y "en la mano derecha [hendría] una pluma y en la izquierda un libro, el rostro algo elevado y la imagen gúica". Pero en realidad su esquema encaja con el creado por Fernández en 1622, aunque su manto tenga un mayor vuelo y complicación en el pliegado y el rostro sea el de una mujer madura, de cara algo plana, pesados párpados, papilas levantadas y expresión anhelante.

Como una solución de compromiso entre ambos modelos de Fernández, el de 1613 y el de 1622, puede estimarse la Santa Teresa que hizo su discípulo asturiano Luis Fernández de la Vega en 1618 para la catedral de Oviedo y de la que hizo varias réplicas²⁹. El artista optó por hacer sujetar a la santa su mano con el brazo izquierdo sin desplegarlo sobre su parte delantera golpeado por el viento. En la figura se aprecia también la misma sensación de fragilidad que tienen otras obras del autor, pese a sus plenos metalicos y quebrados, por su cabeza pequeña, sus rasgos afilados y el concepto escultórico tan personal que posee (fig. 9).

Por último, pueden señalarse otras esculturas de Santa Teresa sobre las que, quizás, el ejemplar realizado por Fernández en 1618-1619 para el convento de las madres carmelitas de Valladolid podría haber ejercido influencia directa. Me refiero en concreto a las conservadas en las carmelitas descalzas de Palencia y en la iglesia de San José de Salamanca, que antes lo fue del convento de monjas descalzas.

La primera citada (fig. 10), que data de 1623³⁰ y he asignado al citado Juan Antonio de Estrada, quien sospecho se encargó del taller de Fernández al fallecer este, tiene un rostro poco expresivo pero es obra sumamente elegante. Viste amplia túnica, carece de dobleces y absoluturas metalicas pese a lo avanzado de su fecha, que cae por su propio peso, sin obstaculos, haciendo más ligera la silueta femenina enfundada en un hábito, de talle alto y liso escapolario, que se recoge a sus pies en arragados pliegados estrechando la figura. Una magnífica policromía y un perfecto estado de conservación general la convierten en pieza singularísima. La segunda, fabricada a partir de 1631³¹, presenta una gran similitud con la palentina salvo por mostrar una mayor expresividad en su bello rostro, una manera distinta de enmarcar su cabeza con el velo y tener una policromía menos somnosa que la anterior.

Al margen de la creatividad e inventiva de Gregorio Fernández hay que situar una pieza excepcional, tanto por su originalidad compositiva como por su formidable calidad: se trata de la magnífica escultura de Santa Teresa que posee el convento de las carmelitas de Toro cuya autoría corresponde a Esteban de Rueda. Le fue encargada al esculpir en 1628 por el convento toresano del Carmen con el fin de celebrar la próxima canonización de la nueva santa de su orden³². Alejada de los sucesivos tipos creados por Fernández, Rueda anticipa en ella con la agitación de los paños de su hábito y manto, la gestualidad de sus brazos y el arrebato espiritual que expresa su rostro, un sentimiento de teatralidad propio de fechas más avanzadas dentro del pleno barroco. La sensación de tensión, de movimiento encañonado y de patetismo naturalizado fue conseguida admirablemente (figs. 11 y 12).

Todo lo contrario se aprecia, de manera muy evidente, en la Santa Teresa que costó el obispo Mesía de Toza en 1621 destinada a presidir su retablo en la catedral de Astorga, diseñado por el canónigo y pintor cordobés Juan de Peñalosa, y cuya autoría se desconoce³³. El obra que nada tiene que ver con todos los ejemplares mencionados, quizás por tener una procedencia no muy bien definida e unos rasgos poco personales siendo su resultado final bastante anodino (fig. 12).

Para concluir, no puede obviarse la relación que tienen con originales de Fernández algunas esculturas de Santa Teresa, concebidas como de medio cuerpo, con libro y pluma en sus manos, aislada o formando parte con la figura de San Juan de la Cruz, como por ejemplo en el caso de las carmelitas de Medina de Rioseco. Destacan, de forma sobresaliente, dos procedentes

29. I. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana*, II, p. 26, fig. 25. A. RODRÍGUEZ G. DE CARRAZO y A. CASARECA CASARECA, *Retornos y abastos de Fie y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca* en *ISAA*, 1976, pp. 405-407.

30. A. RODRÍGUEZ G. DE CARRAZO y A. CASARECA CASARECA, op. cit., pp. 407-408. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández*, p. 293.

31. C. RAMÍREZ IZQUIERDO, *Luis Fernández de la Vega escultor asturiano del siglo XVII*, Oviedo 1985, pp. 44-45.

32. En ese año se hicieron los tres retablos, mayor y colaterales, por 3.500 ducados. Dado formato del archivo: conventual y facilitado en 1973 por la hermana carmelita Teresa M^{re} de la Cruz [1].

33. L. VILLALBA TORRES, *Sebastián Ducrocy y Esteban de Rueda*, Zamora, 2008, pp. 208-210.

34. A. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ DE CARRAZO y A. CASARECA CASARECA, "El ensamblador Antonio González Ramírez" en *Archivo Español de Arte*, 21, 1980, p. 135. L. VILLALBA TORRES, op. cit., pp. 196-197.

35. B. VILLALBA, *La catedral de Astorga y su museo*, Gata, Astorga 1999, M. A. GONZÁLEZ GARCÍA, "El obispo Mesía de Toza: apuntes sobre un obispo desconocido en el primer tercio del siglo XVIII" en *CIHA*, 1993, Murcia 1993, pp. 429-430. IJEM, "El retablo de Santa Teresa de la catedral de Astorga: Speculum de vida religiosa contrarreformista" en *Cuadernos Venetas*, Oviedo, León, 1996, pp. 85-96.



Fig. 9
Santa Teresa. Luis Fernández de la Vega.
Catedral. Oviedo.
Cedida por el autor del estudio.



Fig. 10
Santa Teresa. Juan Antonio de Estrada.
MM, Carmelitas Descalzas, Palencia.
Cedida por el autor del estudio.



Fig. 11
Santa Teresa. Esteban de Rueda.
MM, Carmelitas Descalzas,
Toro (Zamora).
J. A. Rivero de las Heras.



Fig. 10.
Santa Teresa (detalle). Esteban de Rueda.
MM. Carmelitas Descalzas.
Toro (Zamora).
J. A. Rivera de las Heras.



Fig. 11.
Santa Teresa. Catedral, Astorga (León).
Archivo fotográfico de la
Fundación Los Cabales del Hombre.

de Alcalá de Henares para las que se le señalaba un origen común en el convento de carmelitas descalzas del Corpus Christi o de Aldea. Una de ellas³², atribuida antes al mismo Fernández pasó a la colección Güell y hoy se halla en el Museo Nacional de Escultura considerada como de Antonio de Paz por su gran parecido con la santa que este mismo autor hizo para la catedral de Salamanca³³. La otra, muy similar a la anterior, todavía pertenece a las mencionadas carmelitas de Alcalá y se ha considerado genéricamente como de un "colaborador directo de Gregorio Fernández", fechándose "en la década de los veinte del siglo XVII"³⁴ (fig. 11). Ambas ofrecen la peculiaridad de simular una pequeña composición en la que la santa, sorprendida por la inspiración, parece interrumpir su escritura en un libro colocado encima de una pequeña mesa entapetada. De ambas derivará la existente en los carmelitas de Alba de Tormes, vallisoletana y de fecha más tardía, y la del convento madrileño de San Ildefonso que sigue el desarrollo más el cuerpo de la santa para dar impresión de hallarse sentada a la mesa sobre la que escribe.

Otra variante de esta tipología son los bustos relicarios de la Santa, como el original de Esteban de Rueda conservado en la Colegiata de Toro pero procedente del convento de carmelitas de aquella ciudad³⁵ o el del escultor gallego Mateo de Prado, discípulo de Fernández. Esta última perteneció al pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz que la destinó al relicario del desaparecido templo del Dulce Nombre de María, hoy en el Museo Diocesano. La santa simula escribir y en sus manos sostiene una carta autógrafo dirigida al obispo de Ávila don Álvaro de Mendoza³⁶. También el convento de la Encarnación de esta última ciudad posee otro busto relicario de la santa, de expresivo rostro y movida figura, que parece más tardío que los anteriores.

La vena creativa o repertiva llegó agotada al último tercio del siglo XVII. Bastante había dado ya de sí. No obstante, en la iglesia de las carmelitas de Peñaranda de Bracamonte en un retablo con pinturas de José García Hidalgo (m. 1736), frontero a otro presidido por una soberbia escultura de Juan Alonso Villavieja y Rion fechada en 1735, se localiza una hermosa y elegante figura de Santa Teresa, sorprendida por el Espíritu Santo, con un brazo abierto pero con medida gestual, que habla de la calidad que en ese momento poseían los escultores en la corte madrileña capaces aún de impresionar.

32. Véase el fotografía Moreno (2772, 8). En su ficha se señala como procedente del convento de carmelitas descalzas del Corpus Christi de Aldea y se atribuye a Pedro de Mesa.

33. M^o J. GOMEZ MORENO, "Escultura del siglo XVII en Am. Hispania", 1938, p. 73. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "El escultor Gregorio Fernández", p. 278. M. A. MARCOS VILA, "Santa Teresa de Jesús" en *Diccionario del Museo Nacional de Escultura*, cat. exp., Zaragoza, 2005, pp. 197-199.

34. M. A. CASTAÑO OLIVERA, *Cristianos de Alcalá*, Madrid, 1986, p. 45. Fig. 30 (se reproduce al revés). Considerada como de un "colaborador directo de Gregorio Fernández, situándose en la década de los veinte del siglo XVII". Madrid, 2011, p. 50-51.

35. J. NAVARRO VALEÓN, en *Santos*, *Reliquias, Reliquarios*, cat. exp., Zamora, 2002, pp. 17-18. L. VASALLO TORRADO, pp. 42, 200, 205.

36. J. LÓPEZ, *Homenaje a Santa Teresa en el IV centenario de su muerte*, cat. exp., Valladolid, 1934, p. 9. M. ANAS MARTÍNEZ, "Retablo relicario" en J. LÓPEZ, *Teresa de Jesús y Valladolid. La Santa, la Orden y el Convento*, cat. exp., Valladolid, 2015, pp. 75-77.



Fig. 12.
Santa Teresa. MM. Carmelitas Descalzas,
Alcalá de Henares (Madrid).
Cedido por el autor del estudio.

LOS CICLOS PICTÓRICOS DE SANTA TERESA DE JESÚS: REDESCUBRIENDO SU ICONOGRAFÍA

LOS CICLOS PICTÓRICOS DE SANTA TERESA DE JESÚS: REDESCUBRIENDO SU ICONOGRAFÍA

JUAN DOBADO FERNÁNDEZ, *o.c.d.*
Doctor en Historia del Arte

Plantas en este trío: la vida de N. S. M. Teresa en once lienzos que adornan las paredes de la Iglesia; y de N. P. Sto. Elias que corona las bóvedas e techos deste templo, en las púlpitos los quatro Evangelistas y en las seis baxos otros santos de la Orden.

Sirva como sencilla muestra para inicio de este estudio iconográfico teresiano dedicado a los ciclos teresianos la cita con la que abrimos este estudio y que recoge el protocolo del convento de filiales descalzas de la Isla de León, actual San Fernando.

Es prior de la comunidad el padre fray Juan de los Reyes, durante el trienio que va desde 1730 a 1731. El templo se bendice en 1731, es decir, que para la fecha solemne del día 2 de febrero en que se celebra la inauguración del espléndido templo, ya se han colocado en la nave central los lienzos traídos desde Génova con la serie de santa Teresa'. Es muy importante cómo queda definido el programa iconográfico de todo el interior del templo, ocupando un lugar destacado la serie pictórica teresiana, ya que la santa es titular de este convento junto a san Joaquín.

Una visita a los templos y claustros de la orden en la congregación española de las carmelitas descalzas nos deja un protagonismo de santa Teresa en los ciclos pictóricos: junto a san José, san Juan de la Cruz o Elias. Series nacidas para instruir a los fieles en los templos o para inculcar a los novicios en los conventos sobre la santa fundadora. Intentaremos en este estudio recoger la mayoría de los ciclos teresianos existentes en los conventos o procedentes de los mismos; seguramente faltará aún alguno más conservado en las claustros o en otros templos e instituciones tras los decretos desamortizadores del siglo XIX, pero sirva como primer intento de recopilar este agudado poco analizado en los estudios iconográficos teresianos.

Las primeras copias de fray Juan de la Misericordia

Bajo este título queremos dar a conocer algunas obras nuevas que ocupan un lugar importante en la difusión de la incipiente iconografía teresiana. No vamos a detenernos en el estudio de la pintura original que fray Juan de la Misericordia realizó a la santa el 2 de junio de 1576 por estar suficientemente analizado¹ (fig. 1).

Se trata del desconocido lienzo pintado por Cristóbal Gómez y firmado en 1594, conservado en la claustra de las carmelitas descalzas de Granada, pintura que presentamos en esta edición de *Las Edades del Hombre*. Se sabe que Ana de Jesús había encargado una obra que no fue de su agrado, copiando el original de fray Juan entre 1582 y 1586 y que, posiblemente, llevó a Madrid.

La ausencia de pinturas de la madre fundadora hizo encargarse de nuevo otra obra, la que publicamos. Esta pintura ha pasado desapercibida en los estudios sobre iconografía teresiana, siendo más sorprendente aún porque se trata de una obra firmada por un pintor del que conocemos solo dos pinturas. Además podríamos encontrar ante una de las primeras copias del verdadero retrato de la santa pintado por fray Juan de la Misericordia en 1576. La pintura lleva la firma: *Cristóbal Gómez, 1594*. El pintor Cristóbal Gómez, del que está firmada en 1589 una donación en el Palacio arzobispal, y un retrato del padre Jerónimo Gracín en el convento de las descalzas, ambas en la capital

1. DOBADO FERNÁNDEZ, J., 'Retrato artístico' en *Alfonso Sánchez*, J. Dobado Fernández, L. El Carmen de San Fernando. Estudio histórico-artístico Córdoba, 1999, pp. 37-38.

2. PINILLA MARTÍN, M. J., 'Iconografía de Santa Teresa de Jesús, Teor. Doctoral, Universidad de Valladolid, 2014, pp. 32 y 35.



Fig. 1
Santa Teresa. Fray Juan de la Miseria.
MM, Carmelitas Descalzas, Sevilla.
Archivo fotográfico de la
Fundación Las Edades del Hombre

hispano, sigue siendo un artista del que poseemos pocos datos históricos. A través de este último encargo, firmado en 1583, nos viene la conexión con la pintura que presentamos.

Sobre el origen del encargo, como apuntamos en el estudio de la obra, podemos encontrar en la elección en 1593 como priora del convento de Sevilla a la madre Ana de la Encarnación, que estaba en Granada. La madre Ana regresa de su priorato de Sevilla en 1595, al ser elegida como priora de Ubeda, pero antes sabemos que visita a sus monjas granadinas. Esto verifica que tras consigo desde Sevilla la pintura de Gómez, firmada al año anterior. Como tradición se refiere en los conventos andaluces de Granada y Ubeda que la madre Ana encargó dos pinturas, una de san Juan de la Cruz y otra de la santa, la que nos ocupa. La de la santa se quedó en Granada, mientras que la de Ubeda la llevaría la misma Ana como fundadora de la comunidad de madres. Allí se conserva aún, es más tosco que el de la santa, pero son complementarios, forman pareja, mirándose uno a otro. Al no estar firmado, no podemos precisar si es obra suya (Fig. 2).

La diferencia de esta pintura se encuentra en pintarla de cuerpo entero, ante un paisaje de tonos azules, copiando el original de fray Juan de la Miseria, conservado en Las Teresas de Sevilla. Concede un amplio rompimiento de gloria a la paloma del Espíritu y un mayor barroquismo en la filacteria que esta su cabeza, así como un mayor perfilado de la corona que indica su santidad. Conserva el mano original, con inscripción donde puede leerse la misma que ostenta verdadero retrato pintado por fray Juan de la Miseria. Si el retrato de fray Juan en un primer momento no llevaba las manos juntas orantes y la paloma del Espíritu Santo, la presencia de esta copia de 1594 donde ya aparece ambos detalles, obliga a revisar la inclusión de ambos elementos por lo menos antes de esta fecha, y antes de 1588, ya que el grabado de esta época los incluye. Podemos estar ante una de las primeras copias del verdadero retrato de la santa.

Cristóbal Gómez el mismo pintor que pintase el retrato que la madre Isabel de santo Domingo llevó a la fundación de Zaragoza en 1585? Corota Lamza que él posea un retrato de la santa hecho por un "notable pintor" de Sevilla y que la madre Isabel llevó a dicho convento. Pero otras fuentes apuntan a que se trata de otra obra. No se ha conservado la pintura original. Otro parece ser que posea doña Leonor Mancera, que pasó a los marqueses de Malagón, que el tratadista Palomino conoce. En el convento de las Madres de Malagón se conserva un retrato de cuerpo entero de la madre fundadora muy primitivo que habría que analizar, con algunas peculiaridades como la cartela que alberga la inscripción o el escritorio con un libro abierto. (Fig. 3)

Efectivamente, a partir del primer grabado editado en las obras completas de 1988 se llevarían a cabo las primeras pinturas de la madre Teresa. En el Distrito de las Palmas, procedente del convento de Santa Ana de Tanaona, se conserva el retrato que donó fray Diego de Yepes, biógrafo de la santa y obispo de aquella diócesis. La pintura, aún no lleva la paloma ni la filacteria, está datada hacia 1604, antes de que el obispo muera en 1613. Otras copias se localizan en Villadelfa, muy fiel al de fray Juan, Carroca, el convento del Corpus en Alcalá o Alba de Tormes. Muchas de las primeras copias se localizan en conventos cercanos al de Sevilla, como el de Pacheco en Granada firmado en 1602, Ján, Sanlúcar la Mayor, Córdoba, inventariado este en 1625, etc. Llama la atención que se ignore en los estudios publicados la existencia de estas copias en los conventos andaluces, que son los más cercanos al original, y donde se encontraban muchas de las hijas fundadoras de la santa.

De esta primera época, anterior a la beatificación, podemos el referido de las decalzas de Malagón, al igual que el del Ayuntamiento de Avila, inspirado en el sevillano pero más frío. Una pintura muy interesante, procedente de España, conservada en colección particular argentina, presenta gran calidad de ejecución y anda muy cercana a la pintura de fray Juan. Lo mismo suce-

3. Ib., p. 70.
4. LANUZA, MB, Vida de la Bendita Madre Isabel de Santo Domingo compañera de Santa Teresa de Jesús, Madrid, 1938, p. 664.
5. PÉREZ MARTÍN, M. J., op. cit., pp. 95-127.
6. PUCHERAN, A. A., Vida, p. 122.
7. VUJAK, Catálogo El Santo Domingo, Castellón, Generalitat Valenciana, 2006, pp. 180-181.
8. SANCHEZ MAQUET, M., Santa Teresa en la Argentina, Ediciones Guaglianone, Buenos Aires, 1981, catálogo nº 27.

162

163



Fig. 2
Santa Teresa. Cristóbal Gómez.
MM, Carmelitas Descalzas, Granada.
Archivo fotográfico de la
Fundación Las Edades del Hombre

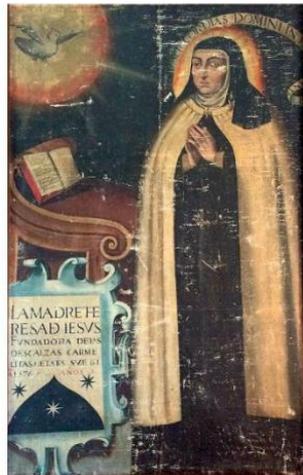


Fig. 3
Santa Teresa. Anónimo MM, Carmelitas
Descalzas, Malagón (Ciudad Real).
Cedido por el autor del estudio.

164

165

de con algunas pinturas llevadas por los misioneros fundadas a los conventos franceses, como el pequeño retrato conservado en el convento de Clairmaré o la santa escritora del convento de Beauraive (Fig. 4).

En otras ocasiones se incluye, inspirándose en el verdadero retrato, en otras composiciones, como en la pintura de la *Virgen de Cónstanz* o la obsoleta, de las Madres de Beza, también de fecha temprana en torno a la beatificación, con la inscripción: LA MADRE TERESA DE IESUS FUNDADORA DE LAS DESCALZAS CARMELITAS FALLECIO EL AÑO DE 1582 Y DE SU EDAD 48 AÑOS⁹. La elevación de Teresa a los altares trajo consigo la proliferación de copias del verdadero retrato en todas las fundaciones y Carmelos españoles. Un estudio de los inventarios de los conventos y un análisis de las copias existentes nos depararía, sin duda alguna, alguna sorpresa más (Fig. 5).

El papel fundamental del grabado

La difusión enorme de la figura de santa Teresa en el mundo cristiano coincide con el pujante desarrollo de la Contrarreforma católica que, en su enfrentamiento con la Reforma protestante, encuentra en el barroco el instrumento más eficaz para la exaltación de las virtudes de la santidad que tiene, en modelos concretos, como santa Teresa, un ejemplo a seguir para los fieles¹⁰.

El arte del grabado aportará a este ambiente del barroco el medio más rápido para hacer llegar a cualquier lugar del mundo católico una estampa con la imagen de la nueva santa canonizada en Roma. Si la mejor escuela del grabado estaba en Flandes, allí se encontraba también la persona adecuada. Se trata de Ana de Jesús, hija espiritual de la santidad, a la que llamaba "Capitana de las prioras" de la reforma, que fue en los Carmelos de Beas, Granada y Madrid, que llevó el Carmelo de Teresa a Francia y Flandes, ocupando el mismo cargo desde 1607 en el Carmelo Real de Bruselas. Le ayuda en su propósito otro gran teresiano, el padre Jerónimo Gracián, confesor de la santa. Su amor a la fundadora es total, ha promovido con fray Luis de León la edición de la obra de la santa, también la traducción de sus obras en francés, flamenco, latín, etc. Desde que está en Flandes, en unión con la beata Ana de san Bartolomé, conventual en Amberes, prepara la realización de una vida gráfica con los artistas de la escuela antwerpense, Adriaen Colliert y Cornelis Galle (Fig. 6).

De tal manera se unen todos estos aspectos, que nacerá en vísperas de la beatificación de Teresa, en 1613, una de las series de grabados más difundidas, con el título de *Vita B. Virginis Teresiae a sua Ordinis Carmelitanum Exaltationem Piae Reformationis*. El conjunto de grabados de la serie consta de portada y veinticuatro planchas y está dedicada a don Rodrigo Lasso Niño, mayordomo del archiduque Alberto, esposo de la Infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos y amiga de Ana de Jesús. Tal será el éxito de la serie que una nueva edición se hará el mismo año de 1613, otra en 1622, para la canonización, y una tercera, en 1630, todas en Amberes. Encontraremos otra edición más en 1677.

La mayoría de los grabados se deben a Adriaen Colliert, 14 planchas llevarán la inscripción con su nombre.

A partir de este momento una oleada de series pictóricas invade los conventos, iglesias y catedrales por todo el mundo católico, desde los conventos españoles, italianos, flamencos o franceses hasta los encargos hispanoamericanos en los distintos virreinos.

La serie fue rápidamente copiada en otros lugares de Europa, la primera es la editada en 1622 en Roma por Giovanni Giacomo Rossi, compuesta por portada y 24 grabados, firmada por Frimis y que es una copia de la auten-

9. CN. VVAA. *Catálogo I del de sus siles de los Carmelos de France*, París, 1982, pp. 40-45.
10. DOMINGO FERNÁNDEZ, J., "Patrimonio artístico: escultura, pintura y orfebrería" en GARCÍA TORRALBA, M. C. y DOMINGO FERNÁNDEZ, J., *Historia y patrimonio artístico Carmelitas Descalzas de Beas*, Jaén, 2004, p. 290.
11. CH. JUAN BOSCH DE 1800, *Faun*, "Las vidas gráficas de Santa Teresa en el grabado barroco" en VVAA, *Catálogo Castillo interior*, Avila, 1999, pp. 367-375.
González Ruz, J., *Gracia y heremismo* *Ensayo de iconografía teresiana*, 2011, pp. 19 y 16. Publicada por primera vez en 1924. *Physis*, Madrid, 67-3, pp. 67, pp. 197-95.



Fig. 4. Santa Teresa. Anónimo. Apuntamiento de Avila. Archivo fotográfico de la Fundación Las Edades del Hombre.



Fig. 5. Vision de Cristo otado a la columna Anónimo. MM. Carmelitas Descalzas. Beas (1613). Archivo fotográfico de la Fundación Las Edades del Hombre.



Fig. 6. Aneto ante la Escultora. Adriaen Colliert y Cornelis Galle. MM. Carmelitas Descalzas. Tono (Zaragoza). Archivo fotográfico de la Fundación Las Edades del Hombre.

jierno. En la misma ciudad y en el mismo año se lanza otra serie más pequeña de grabados a cargo de Isabella Duce, son 12 y aunque inspirados en la de Amberes tienen una mayor creatividad.

Pero el eco de la serie de Colliert y Galle pervivió en la ciudad de Amberes de tal manera que el carmelita flamenco Daniel de la Virgen María editó en 1649 otra serie de 12 grabados, anónimos y de carácter más devocional. La serie original verá otra tercera edición en 1711. Por último recordar que en el siglo XX se han realizado varias ediciones facsimilares, en 1896 y en 1929, y en Madrid en dos ocasiones, en 1947 y 1962, coincidiendo con los centenarios de la beatificación de la santa y de la reforma de la orden.

Las siguientes series grabadas cambiarán de lugar y el nuevo epicentro será la ciudad de Roma, centro de la Contrarreforma católica, con la figura del carmelita descalzo Alonso della Poissone, conventual del famoso convento del Trastevere de Santa María della Scala, como propagador. Escribirá un *Compendio della vita della sancta vergine Santa Teresa di Gesù*, publicado en Roma en 1647. Es el anuncio de la *Vita offiziata* que aparecerá en 1655 con 35 grabados, que tendrá una segunda edición en 1670. Pero lo llamativo es que ese año de 1670 coincide la edición de Roma, del padre Alessio, con otra en Lyon, aunque con un número diferente de grabados, la romana cuenta con 72 grabados, mientras que la lionesa aparece ilustrada con 86, que son los mismos salvo editados en sentido contrario a los romanos. La edición francesa está dedicada a María Teresa de Austria, reina de Francia e hija de Felipe IV, esposa del Rey Sol Luis XIV. Esta serie tuvo una segunda edición en 1678.

En el siglo XVIII santa Teresa será objeto de nuevas series, algunas de ellas de gran calidad, entre todas destaca la del grabador flamenco Arnold van Westerhout, establecido en Italia donde trabajó al servicio de la nobleza y de la Iglesia. La serie se titula *Vita offiziata della Sancta Virgine S. Teresa di Gesù Fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo* y está dedicada a la Princesa de Piombino, Hipólita Ludovisi. Se edita en 1716 con un total de 71 planchas de gran calidad, 69 con las escenas de la santa, creando una serie de una plástica sinoclasica que también llegó a ser la base de nuevas series pictóricas, como veremos en la del Carmen de San Fernando.

Cuando parecía que la serie de Westerhout podía ser la última, el conocido taller austriaco de los Klambauer, que imitaba Europa con sus bellas composiciones, también dedicó una pequeña serie de 12 planchas y la portada a santa Teresa, con texto del carmelita descalzo fray Anastasio de la Cruz. Resulta curioso que el fraile adapta doce momentos de su vida con los signos del Zodiaco, firmados por C. Klambauer, hacia 1730.

Como conclusión, se encuentran una serie de pequeñas series que no son concebidas como biografías, sino como episodios míticos de la vida de la santa en la línea de la exaltación de la espiritualidad barroca. Destacamos los 10 grabados de Hierhol-Bukart, de Praga, o los 7 extraordinarios lineros de Juan Bernabé Palomino para la edición de la obra de la santa de 1722, con nuevas ediciones en 1771, 1778 y 1793, siendo las más difundidas en ámbitos hispanos (Fig. 7).

Antes de adentrarnos en el análisis de los ciclos pictóricos dedicados a la santa, señalar que una de las primeras obras representadas de su vida es la denominada *Visión de la Cruz*, cuando la santa recibe una valiosa cruz de manos de Jesús, acompañado por la Virgen y san José. Una de las primeras es la de Patrana, fechada en 1660, así como las conservadas en el antiguo templo de los descalzos de Salamanca y las Madres de Toledo. Señalar que después se tratará en menor medida, destacando la pintura de los frailes del Santo Ángel de Sevilla y la del convento de las Gitanas de Toledo, ambas obras de calidad.



Fig. 7
Jaorcón, Juan Bernabé Palomino.
10 Carmelitas Descalzas, Sevilla.
Archivo Fotográfico de la
Fundación del Hombre

170

171

Uno de los ciclos primeros: El retablo de santa Teresa en la catedral de Granada

Nos encontramos ante uno de los primeros ciclos conservados in situ de la santa. Documentada la realización del retablo en 1618 por el maestro Gaspar Guerrero, fue costeado por los frailes descalzos del convento de Los Mártires en honor a su Madre Fundadora en la nueva catedral renacentista levantada por Silos. Presidiendo el retablo se halla una imagen atribuida a Alonso de Mená. Las cinco pinturas se colocaron en 1622¹², con motivo de la canonización de Teresa, y se relacionan con el Hermano Adriano de la Virgen, pintor de la orden conventual de Córdoba. Su muerte en 1603 hace difícilmente la asignación de este conjunto. Las cinco escenas son: *Visión del altar*, la *Transverberación*, *Santa Teresa entre san Pedro y san Pablo*, *Santa Teresa escribiendo* y la *Visión del Condenado mismo*, tema este incluído en los ciclos de la santa. La vinculación del pintor al manuscrito deo a las obras de un mundo ilibero que recorta las figuras de fondo oscuros donde la parte superior se destina a un rompimiento de gloria.

El ciclo más completo en el siglo XVII: La vida de la santa en las descalzas de Granada

Según consta en el inventario que se realiza en 1649 de la iglesia de las carmelitas descalzas de Granada conllega veinticuatro cuadros de la vida de la Santa Madre¹³. Se trata efectivamente de la serie pintada por el académico romano Luis Bonifacio Tovar en 1647, de la que ha llegado a nosotros un total de 16 pinturas la mayoría de ellas de gran formato. Se distribuyen entre el templo y algunas dependencias de la clausura, como la escuela principal y el claustro alto. Esta serie permanece en su totalidad, presentamos algunos de estos lienzos de ellos en *Las Edades del Hombre* y resaltamos su importancia ya que se trata de la mayor serie pintada en tierras españolas sobre Teresa, solo encontramos algo semejante en las grandes series hispanoamericanas. Cada pintura cuenta con una cartela donde podemos leer la escena que Tovar desarrolla, aunque se inspira en la serie grabada, es muy libre a la hora de resolver la composición definitiva. Los temas que se desarrollan son los siguientes:

1. *Santa Teresa y su hermano Rodrigo camino del martirio.*
2. *Santa Teresa ingresa en La Encarnación.*
3. *La Transverberación* (Fig. 8).
4. *Santa Teresa entre san Pedro y san Pablo.*
5. *Visión del altar.*
6. *Médico de su sobrino Gonzalo Ovalle.*
7. *Crísto coronando a santa Teresa.*
8. *Santa Teresa visita a los descalzos de Daniela.*
9. *Visión de san Alberto y las niñas.*
10. *Santa Teresa escribiendo.*
11. *Santa Teresa entrega las credenciales de la fundación de Concala a Ana de Jesús* (Fig. 9).
12. *Crísto con santa Teresa y santo Domingo.*
13. *Aparición de Catalina de Cardona a santa Teresa.*
14. *Muerte de santa Teresa.*
15. *Santa Teresa en la gloria.*
16. *Aparición de la Santa a sus monjas de Segovia.*

La serie de Granada destaca no solo por la aparición de temas clásicos tomados de la serie flamenco sino también por la presencia de temas poco frecuentes, tales como la aparición de la Cardona, el de Crísto con la santa y

12. VI, AA, La Catedral de Granada: La Capilla Real y la Iglesia del Sagrario, Córdoba, 2005 pp. 385, 388 y 414.
13. Anzoa en: Plurimo Crísto in Maria, Convento de Carmelitas Descalzas de San José de Granada, Granada, 2005, pp. 207-208.



Fig. 8
La Transverberación, Luis Bonifacio Tovar.
M. Carmelitas Descalzas, Granada.
Cedida por el autor del estudio.

172

173



Fig. 9. Santa Teresa entrega las credenciales de la fundación de Granada a Ana de Jesús. Lun. Santísimo. MM. Carmelitas Descalzas. Granada. Antonio del Junco.

santo Domingo o el alabista a la propia historia conventual con Ana de Jesús recibiendo la autorización de la santa para fundar en Granada. Los personajes destacan por la ambientación histórica que Tovar ha dado a las escenas, con las vestimentas de época, como apreciamos en la indumentaria que Santa Teresa lleva cuando ingresa en La Encarnación, cuando está con su hermano Rodrigo o en el milagro de su sobrino. Las pinturas se rescriben acertadamente a nivel compositivo, siendo de mayor complejidad las del milagro de su sobrino o la visión del collar.

14. V. AA. Catálogo la ciudad oculta. El universo de las catedrales de Sevilla. Sevilla, 2009, pp. 204-205.

El ciclo incompleto y otro en "miniatura" en las Madres de Sevilla

Conserva el convento de Las Teresas, fundación de la santa en Sevilla, algunos lienzos que pudieran pertenecer a una serie incompleta dedicada a su santa fundadora, pintados en torno a 1650¹⁴. El mejor que nos ha llegado es la pintura que representa la *Muerte de santa Teresa*, que parte con bastante fidelidad del grabado de Colliert. Sigue fielmente el relato del momento de la muerte con la presencia de la paloma y la aparición de Cristo que sale a su encuentro. Otra pintura forma parte de esta serie, muy mal conservada, con el asunto del milagro de su sobrino Gonzalo. Pensamos que otra excelente pintura, de formato vertical, podría formar parte de esta serie, trata el asunto de la santa guiada por ángeles. La restauración de esta pintura depararía una obra de gran calidad (fig. 10).

Conserva este convento una original serie teresiana de seis pinturas de pequeño formato datable en el primer tercio del siglo XVII, ubicada actualmente en el locutorio de la comunidad, cerrada en las gracias místicas. Son los siguientes: *Visión del collar*, *Diálogo de la Trinidad con san Juan de la Cruz*, *Visión del llanto*, dos escenas complementarias, la *Mirra de la comunión* y *Crísto dando la cebra a la santa* y, por último, la *Visión del anillo*.

Nos cuenta la propia santa la merced de la comunión, es el 8 de abril de 1571: *Hija, yo quisiera que mi sangre te aporche, y no hayas miedo que se fulte mi misericordia. Yo la demandé con muchos dolores, y gicéalo tú con gran dolo, como me; bien te pago el comido que me hazias este día. Esto dijo porque ha más de treinta años que yo comulgaba este día, si podía, y procuraba aporchar mi alma para hospedar al Señor; porque me parecía mucha la crueldad que hicieron los judíos, después de tan gran recibimiento, dejale ir a comer tan lejos; y hasta yo cometa de que se quedase comiendo? (Cuentos de conciencia 11, 1, 2). Sigue la santa contando lo que le sucedió: *Había estado, tres días, con aquella gran pena que tengo [...] de que estoy ausente de Dios [...] y así con harta fuerza por el pan delante para hacerla para comelo, y luego se me representó allí Cristo, y panceñase que me partía del pan y me lo iba a poner en la boca, y dije: Coma, hija, y pásalo como pudiere. Plácame de lo que pudiere, mas está te comiere abona. Quedé quitada aquella pena y consolada (Cuentos de conciencia 12, 3) (fig. 11).**

La otra merced del anillo le ocurre cuando está fundando el convento en Beas de Segura en 1573: *Estando un día en el convento de Beas, me dijo nuestro Señor que, pues era su esposa, que le pidiese, que me permitiera que todo me lo comierdes cuanto yo le pidiese. Y por señas me dio un anillo hermoso, con una piedra a modo de amatista, mas con un resplandor muy diferente de acá, y me lo puso en el dedo. Esto escribo por mi consuelo, viendo la bondad de Dios y mi vida (Cuentos de conciencia 10).*

La peculiaridad de la serie de Pastrana

Uno de los conjuntos más personales dedicados a santa Teresa es el que se conserva en el antiguo convento de los frailes de Pastrana, uno de los

174



Fig. 10. Muerte de santa Teresa. Androm. MM. Carmelitas Descalzas. Sevilla. Antonio del Junco.



Fig. 11. Diálogo de la Trinidad con san Juan de la Cruz. Androm. MM. Carmelitas Descalzas. Sevilla. Antonio del Junco.

176

177

principales de la reforma. Se trata de seis grandes lienzos (241 x 161 cm.) que no abordan los temas clásicos de los ciclos teresianos pero que destaca por la peculiaridad de centrarse en la propia historia de la fundación de este convento de frailes. Clasificados dentro de la escuela madrileña del barroco, en la segunda mitad del siglo XVIII¹⁹. Relatan las pinturas desde el origen de la llegada de la madre Teresa hasta la fundación de los descalzos:

1. *Santa Teresa recibe el mandato de fundar en Pátzama.*
2. *Santa Teresa pone el hábito a Juan Nandari y Mariano Azcaran.*
3. *Don Rey Gómez de Silva entrega la renta de san Pablo.*
4. *Profesio de los dos primeros descalzos de Pátzama.*
5. *San Juan de la Cruz predicando a los nativos.*
6. *Fray Ambrosio Mariano comunica a la santa un sueño profético.*

Todo el ciclo gira en torno a la figura de santa Teresa y san Juan de la Cruz como padres de la reforma y de ese convento clave que marcará las directrices en materia de observancia para la orden. Las pinturas están ambientadas perfectamente en el ambiente del convento de Pátzama, así como la presencia de notables frailes de la reforma que dan fe de la validez de lo sucedido. No faltan retratos de personajes fundamentales como los príncipes de Esquil, claves en esta fundación. El convento conserva una gran colección de pinturas cuyo valor iconográfico, y en ocasiones artístico, es muy alto. Destaca una colección de pinturas sobre santa Teresa firmadas por Paulus de Matthei, otras atribuidas a Fria y Escalante o Alonso del Arco.

La serie de las Madres de Medina del Campo

La segunda fundación de la santa realizada en Medina del Campo guarda una interesante colección de pinturas teresianas de gran valor iconográfico. Algunas de las pinturas pueden formar parte de una serie dedicada a la santa, presentan las mismas medidas (22 x 100 cm.) y se encuadran en la segunda mitad del siglo XVIII: *Santa Teresa y su hermano Rodrigo camino del martirio*, *Visión de Cristo atado a la columna* y la *Tianoverseación*. Algo toca de composición son ejemplo de las numerosas que se encargaron para los conventos de la orden. Aunque de distinta mano, nos encontramos con otras dos pinturas, con las mismas medidas (197 x 114 cm.) que representan la *Visión del collar*, de Diego Díaz Ferreras, y la *Madre de la santa*, de escuela madrileña. Por su peculiaridad, aunque sea una pintura aislada, rescatamos la curiosa *Aparición a santa Teresa de la Compañía de Jesús*, de la primera mitad del XVII²⁰ (fig. 12).

Los ciclos teresianos en los retablos

Queremos encuadrar en este apartado la presencia de algunos ciclos pictóricos formando parte de los programas iconográficos trazados en los retablos mayores. No nos detendremos en los retablos laterales por limitación de espacio. Se trata de un conjunto de retablos, trazados en el siglo XVII que cuentan con un amplio repertorio teresiano, así lo vemos en los retablos de Ávila, Calahorra, Lucena o Sevilla. Por su originalidad destacamos el retablo de la capilla dedicada a la santa en la catedral de Granada.

Uno de los primeros es el conjunto de pinturas en el retablo mayor de la casa madre de la orden, el convento de la Santa en Ávila, trazado por Gregorio Fernández en la década de 1630. En el banco del retablo, presidido por el monumental conjunto de la *Visión del collar*, se encuentran las pinturas de *Santa Teresa guiada por los ángeles*, la *Visión del clavo*, *Santa Teresa y su hermano camino del martirio* y la *Tianoverseación*. Dentro de esta misma década se encuadra el

19. VV.AA. *Catálogo Homageiriv Centenario San Juan de la Cruz*, Pastora, 1990, pp. 85 y 91.
20. RAMOS VALLAN, M. A. y FRAILE GÓMEZ, A. M., *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, I. *Antiguo partido judicial de Medina del Campo*, Valladolid, 2003, pp. 98 y 99.



Fig. 12. La *Tianoverseación*. Anónimo. M.A. Carmelitas Descalzas, Medina del Campo (Valladolid). Antonio Sánchez del Barrio.

178

retablo mayor del Carmen de Lucena (Córdoba), que cuenta con un amplio programa dedicado a la santa en las calles laterales del cuerpo principal, mientras que el banco se dedica a santos y mártires, además de la santa y san Juan de la Cruz que flanquean el sagrario. Se trata de cuatro pinturas que muestran a la santa escribiendo, la visión del clavo, santa Teresa y su hermano camino del martirio y una curiosa escena de la santa enseñando como maestra²¹.

Un total de nueve pinturas se localizan en el retablo mayor de las Madres de Calahorra, con los siguientes temas: *Cristo conando a santa Teresa*, *Visión del collar*, *Santa Teresa mortificándose* y la *Conversión ante el Escorballo*, todos ellos en el banco del retablo; en las calles laterales del cuerpo principal, encontramos a *Santa Teresa coeterna*, la *Visión de los mártires*, la *Visión del clavo* y la *Aparición de Cristo resucitado*. En el ático del retablo una bellísima *Tianoverseación*, esculpida por Elías y Eliseo en otras pinturas laterales. Se han fechado, junto con el retablo, hacia 1647²². El retablo mayor del convento de Santa Ana muestra un interesante conjunto de pinturas de tema teresiano y sanjuanista. Entre los retablos laterales dedicados a la santa uno de los más completos es el que se conserva en las Madres de Sanlúcar la Mayor, con seis escenas teresianas.

La capilla natal en Ávila

Como no podía ser de otra manera, la capilla edificada sobre la cámara donde vino al mundo la santa tenía que presentar un programa iconográfico muy cuidado. Terminada y consagrada en 1729, como consta en inscripción en la entrada por el obispo de Ávila fray Pedro de Ayalá, la capilla presenta un programa en tres grandes lienzos que continúan a su vez tres escenas separadas por una arquitectura fingida. Otro conjunto se alza en los cuatro retablos hornacinos donde Cristo confirma a santa Teresa como maestra de las cuatro órdenes con las que tuvo más relación: carmelitas, jesuitas, dominicos y franciscanos.

La serie pertenece a un anónimo pintor de finales del primer tercio del siglo XVIII. Constan de magníficos marcos con cabezas de querubines, realizados a la par que el retablo que preside la capilla. El anónimo pintor, de mediana calidad, seguidó los grabados de Collaert, pero en otros casos, como en la tema de libro de la santa, parte de la serie de Westerhout editada en 1716. Comenzaremos por el más pequeño de las tres pinturas. Se halla sobre la ventana, al fondo de la capilla, aquí el pintor reproduce tres escenas de la infancia teresiana: *Nacimiento de santa Teresa*, *Santa Teresa y su hermano Rodrigo jugando a comulgar* y *Santa Teresa y su hermano Rodrigo camino del martirio*. Mientras que para la escena del martirio parte del grabado de Collaert, la mejor resulta es la del nacimiento de la santa, que parte de alguno de los grabados de la Natividad de la Virgen como el de Durero. Este tema es muy poco habitual en las series, pero clave en este espacio físico donde tuvo lugar este acontecimiento un 28 de marzo de 1515. Al igual que la escena siguiente, que tuvo lugar en el pequeño huerto que puede verse junto a la capilla.

Desde aquí continúa la serie por el lado izquierdo de la capilla, el siguiente lienzo contiene tres escenas: *Toma de hábito*, *Aparición de Cristo Resucitado a santa Teresa* y la *Tianoverseación*. Aquí el pintor se desvirtúa más torpemente, aunque el empleo de una gama cromática de vivos tonos da como resultado un conjunto agradable. En la primera escena parte del grabado de Westerhout, mientras que las otras dos toman de Collaert la composición.

La última pintura se dedica a las gracias místicas más famosas de la santa: *Visión del collar*, *Visión de la Trinidad* y *Visión del clavo*. Igualmente el motivo de inspiración son los grabados de Collaert. La pintura sirve de complemento a todo un programa completo que tenía en el grupo escultórico *Santa Teresa enseñada ante Cristo atado a la columna*, de Gregorio Fernández, el punto más elevado de intensidad. Al contrarrestar la capilla y el retablo, el grupo que recibía

21. VV.AA. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, Córdoba, 1987, pp. 143 y 144.
22. SANZ RÍM, L. y FERRAZ MARTÍNEZ, J. M., *Las Carmelitas Descalzas del Monasterio de San José de Calahorra* (En Reduj) 1981-1982, Editorial Océano, CAJAHORRA, 1993, pp. 148 y 151.

cual en el templo se separa, quedando la imagen de la santa en este lugar y pasando el Cristo a la primera capilla, del lado de la epístola. La estancia se completa con las vidrieras, donde se representa de nuevo la huida de la santa con su hermano buscando el martirio y el encuentro del Niño Jesús en la catedral de la Encarnación, tema desarrollado especialmente desde el siglo XIX.

Un aspecto llamativo es que el templo avileño, dedicado a la santa no cuenta con un programa dedicado a su titular. Sobre los arcos de las capillas laterales se disponen una serie de huecos para albergar pinturas, como en la mayoría de los templos descalzos, ¿podría estar ubicada ahí una serie perdida de santa Teresa? Un estudio de los inventarios y de los fondos documentales de la comunidad podría arrojar alguna luz sobre esta posibilidad. En la clausura conventual se localizan algunas pinturas de una posible serie, no son de gran calidad para la categoría de las esculturas y pinturas que alberga el templo, pero queda ahí para seguir investigando.

La serie de santa Teresa de Jesús en la Isla de León: Uno de los ciclos más bellos del siglo XVIII

Está formada por un conjunto de diez lienzos dedicados a algunos hechos principales de la vida de la santa carmelita, faltando uno de ellos del que no sabemos su paradero, ya que el protocolo especifica que son once lienzos. La pintura que falta podría ubicarse sobre la entrada a la capilla del sagrario o también en el espacio del coro alto, junto con el *Tirsojo de santa Teresa*, ya que el padre Almeyda cita dos cuadros de grandes dimensiones en este lugar²³. El conjunto de pinturas, como hemos apuntado al inicio del estudio, se documenta entre 1730 y 1733, se localiza en los laterales del presbiterio, sobre la puerta regular, en el cruceo y en la nave central sobre los arcos de entrada a las capillas, otro perfilado el centro del coro alto pero ha cambiado de ubicación. Todas las pinturas están realizadas al óleo sobre lienzo, presentando sencillos marcos de madera con los ángulos dorados.

Todas las pinturas muestran las mismas características por lo que fueron ejecutadas por un mismo pintor, posiblemente de la escuela genovesa, lugar del que procede la mayor parte de las obras del convento isleño. Este anónimo pintor se inclina hacia las grandes composiciones desarrolladas bien en paisajes o en interiores, con pocos o muchos personajes como veremos en los distintos lienzos. Si analizamos estas obras se caracterizan por una técnica muy desenueada, de pincelada ágil y atractiva, denotando un apreciable dominio de los colores a base de acentuados contrastes lumínicos. La gama de colores es muy amplia, predominando los de tonalidades muy vivas como carmines, verdes, azules y una rica variedad de ocres. Todo ello encaja con la pintura genovesa del primer tercio del siglo XVIII.

Respecto al dibujo y a la composición es un tanto menos creativo, debido a que parte de una serie de grabados sobre la vida de la santa, algunos copia tal cual mientras otros los interpreta con más creatividad. La utilización de figuras grabadas es muy usual en estos grandes conjuntos de vidas de santos. En este caso se han seleccionado los grabados de Arnould van Westerhout fechados en 1716 que aparecen en la *Vida de santa Teresa de Jesús* dedicada a la Princesa del Pombal²⁴.

Para analizar los cuadros de la serie vamos a seguir el orden de los grabados que es también el cronológico en la vida de la santa, ya que su colocación

23. A.C.S.E. *Alameda, F., Historia del convento*, 161-63.
24. Los grabados han sido facilitados por Fernando Moreno Cuadrá, a quien agradecemos su generosa atención.

179

180

181

en el templo su lleva este orden. En la serie se han escogido tres escenas de la infancia de la santa, perteneciendo el resto desde su entrada en el Carmelo hasta su glorificación.

El primer lienzo representa una escena de su infancia, *Santa Teresa y su hermano Rodrigo* y figura en la serie. Se inspira en el grabado primero de la serie, aunque con mayor libertad, cambiando las posturas de los dos personajes. Aparece santa Teresa sentada sosteniendo un libro donde está escrito: *GLORIA PARA SIEMPRE*. A su lado, su hermano Rodrigo, de pie, que señala un pequeño fuego encendido en el ángulo inferior derecho. Ambos visten de forma elegante según la moda del setecientos, como se observa en la figura de Rodrigo. La santa nos cuenta en el libro de la Vida este hecho: *Pues mis hermanos ninguna cosa me desayudaban a servir a Dios. Tenía una casta de mi edad (quedáronse conmigo de niños) y se me dio, que era el que yo más quería, aunque a todos tenía gran amor y ellos a mí [...] Acostáronse a muchos años matado de esto y gustáronse de decir muchas cosas: [Pasa siempre, siempre, siempre] En pronunciar esto mucho más en el Señor vivió me quedaba en esta noche impreso el camino de la verdad (Vida 1, 5).*

Al fondo, entre el paisaje, se ve una construcción, que puede ser la casa de la familia, en el grabado aparecen pequeñas ermitas de fondo en alusión a las que la santa, junto con su hermano, construyeron en el jardín de la casa. El autor ha sabido plasmar un bello ambiente acomodado para los dos personajes, donde el paisaje tiene un valor fundamental.

En el lienzo siguiente se muestra a *Santa Teresa y su hermano Rodrigo camino del marino*. Es esta una de las escenas fundamentales en la vida de la santa que se narra además en la Vida de canonización de Gregorio XV. El suceso es el siguiente: *Como veía los marineros que por Dios las santas pasaban, parecíanle compasivos muy hasta el ir a gozar de Dios, y deseaba yo mucho servir allí [...] y jurábase con este su hermano a venir que medio habría para esta. Concretáronse ir una tarde de noche, pudiendo por amor de Dios, para que allá nos descalzáramos (Vida 1, 5).*

En la pintura se ha representado el momento que los dos hermanos han abandonado la casa y van por el camino antes de llegar a un puente, en el paisaje se sitúa vegetación de distintos tipos, lo que permite una variada gama de verdes. Los dos fueron sorprendidos por su tío en los Cuatro Postes y devueltos a su casa, esta es su muestra en el lienzo, sólo el momento previo. Aquí, el anónimo pintor ha interpretado con libertad el segundo grabado de la serie. Ha situado también en un bello paisaje las dos figuras que marcan la dirección hacia el lado izquierdo, con fondo de colinas. Los dos niños llevan bastones e indumentaria para ir de pases, la santa con sombrero de paja y su hermano con un pequeño bolso al hombro.

Santa Teresa encomendándose a la Virgen tras la muerte de su madre es el tercer lienzo de la serie y parte del quinto grabado de Westendorp que reproduce fielmente. En un asunto poco representado en los ciclos teresianos, La Virgen María se aparece en un rompimiento de gloria a santa Teresa adolescente, esta de rodillas se acoge a la protección de la Virgen simbolizada en esta de la Madre del Señor la cubre con su manto. La escena se desarrolla en un gran interior, a la izquierda se aprecia una horna y fuste acanalado de una columna, detrás un reclinatorio donde la santa se encontraría orando cuando la aparición de la Virgen inunda la estancia, algunos querubines presencian la escena. Al fondo, tras una puerta, dos grandes halcones se sitúan a ambos lados del ático que contiene el cuerpo de la madre de la santa, santa Beata Dívida y Almadra.

Viste la Virgen túnica roja y manto azul, la santa en tonos claros. Las vestiduras están tratadas mediante un rico efecto de claroscuro merced a la multitud de pliegues de gran pesadez en que se tratan las telas.

El libro de su Vida nos relata el suceso de la siguiente manera: *cuando murió mi madre quedé yo de edad de diez años, poco menos. Como yo comencé a entender lo que había perdido, affligida fuíme a una imagen de nuestra Señora y supliqué fuere mi madre, con muchas lágrimas. Dícímones que, aunque se hizo con simplicidad, que me*

20. Todos los lienzos de la serie han sido restaurados por Pedro F. Manzanao Beldarrin, luego formando la empresa Seriel, excepto los lienzos de la Comunidad de santa Teresa y el Patronato de san José sobre la reforma que han sido restaurados por Antonio López Alonso.

la valió, porque consideráronsele he hallado a esta Virgen Sobrana en cuanto me he encomendado a ella (Vida 1, 7). Este tema fue convertido por el grabador en una magnífica aparición de la Virgen, más acorde con las grandes composiciones del setecientos.

Debido a la puerta regular de entrada al convento se encuentra intencionadamente colocado uno de los lienzos de mayores dimensiones de la serie, *Santa Teresa ingresa en el Carmelo*, siendo uno de los de composición más apurada por el número de personajes que lo integran. Parte del sexto grabado de la referida serie, que representa la entrada de la santa en el convento y el consecuente desprecio de las vanidades del mundo, ya que al fondo aparecen demonios huyendo y uno caído a sus pies. El anónimo pintor ha superado este aspecto y muestra a santa Teresa en la puerta del convento de la Encarnación de Ávila, recibida por las monjas carmelitas, tratándose probablemente de la priora doña Francisca de Aguilá.

Santa Teresa se despide de una mujer, posiblemente su hermana, al lado un hombre de edad avanzada, detrás otras dos figuras femeninas, una de ellas con caxco. El autor ha recreado esta escena, aumentando los personajes, ya que la santa nos relata su entrada en el convento: *En este día, que andaba con estas determinaciones, había pensádole a un hermano mío a que se neciese a juicio, diciéndole la vanidad del mundo, y encorrióseme estambos de irnos un día, muy de mañana al monasterio adonde estaba aquella mi amiga [...]. Anunciáronseme –a todo mi pauser y sin vered– que, cuando salí de casa de mi padre, no era por mí el sermón que cuando me muere, porque me pudiese cada hueso se me apartaba por él [...] (Vida 4, 1).*

Santa Teresa ingresa posiblemente el 2 de noviembre de 1535 cuando contaba con veinte años de edad, le acompañaba su hermano, como ella misma relata, para unos Antonio y para otros Juan. El pintor ha colocado a una de sus hermanas, y tal vez a su padre detrás, del que le contó mucho la separación. Las figuras del fondo, especialmente la del caxco, pueden aludir a virtudes, tal vez la fortaleza por la columna que se sitúa detrás que es su atributo y que puede referirse a la constancia de la santa para entrar en el convento a pesar de las dificultades.

El autor ha utilizado una elegante arquitectura de líneas muy clásicas, como la portada adintelada con pilastros laterales. Las figuras aparecen elegantemente ataviadas, sobre todo santa Teresa, que viste túnica carmesí y manto de tonos verdosos que contrasta con la indumentaria de la otra figura femenina de túnica y manto en tonalidades más claras; reservándose los tonos oscuros y rojos para la figura masculina. El mismo colorido suave y equilibrado que caracteriza a la serie se hace presente en esta grandiosa composición.

La siguiente escena que sigue en esta serie teresiana es la *Toma de hábito de santa Teresa*. Se encuentra en el lado derecho del presbiterio, dentro de unas molduras de yeserías que imitan un marco. El 2 de noviembre de 1536, al año de entrar, tomó el hábito. *En tomando el hábito, luego me dio el Señor a entender cómo favorece a los que se hacen fuerza para servirle [...] A la hora me dio un tan gran contento de tener aquel estado, que nunca jamás me faltó hasta hoy" (Vida 4, 2).*

La obra se inspira en el octavo grabado de la serie, al que sigue con bastante fidelidad. Representa la solemne ceremonia en un interior de monumental arquitectura donde prevalece el orden corintio. Delante del altar la santa recibe el hábito de manos de un religioso carmelita que le coloca la capa, en la que ella deposita un beso. El oficiante, seguramente el padre confesor, viste truco ornamental intriñado, sobre todo la capa pluvial. Detrás se sitúa la figura de un acólito, en el grabado eran dos religiosos. Las figuras destacan poderosamente sobre el fondo arquitectónico gracias al efecto de luces y sombras que se ha empleado.

En el otro lateral del presbiterio se sitúa el lienzo cómputo, *Vitalis de santa Teresa*. Es muy frecuente en el barroco representar a los santos en contemplación de alguna visión sobrenatural, siendo precisamente la santa carmelita una de las más representadas en esta temática, ya que son innume-

rables las gracias recibidas que ella relata en sus escritos, a las que se dio un gran protagonismo en la primera biografía de la santa, como la del padre Ribera o la del padre Yepes. La pintura se inspira parcialmente en el grabado número quince de la serie, donde la santa aparece colocándose un cilicio, priando una superficie de espigas y contemplando unos ángeles que portan atributos de la pasión, al fondo el demonio huyendo.

Al comienzo era la penitencia como ella misma confiesa: *Comencé a tomar de nuevo amor a la Sacratísima Humanidad. Comencéme a acortar la oración como díficil que yo llevaba cínquenta y a agórrarme a más penitencia, de que yo estaba acostumbrada, por ser un punto más adelantada (Vida 24, 2).*

El pintor ha dolicado la escena, santa Teresa pisa las espigas en señal de penitencia, está orando ante una mesa donde hay un libro, una calavera y una cruz, la capa está sobre un banco. Su oración penitencial se interrumpe, una serie de ángeles portan atributos de la cruz, como la corona, corona de espigas, clavos y flagelos, otros vinculados a la penitencia que la santa efectuaba. Al fondo es frecuente colocar en este tipo de visiones una persona que hace de testigo de la escena, en este caso una religiosa.

Hay una diferenciación cromática y lumínica en la obra, mientras el espacio de la santa es más sombrío dominado por los tonos oscuros, la zona de gloria es muy luminosa, con colores vivos en las alas y vestiduras angelicas.

El siguiente lienzo de la serie podría representar la famosa visión del collar que le imponen la Virgen y san José según se relata en el libro de la vida (Vida 23, 14) y que ella lleva puesta la precada joya. Ahora bien, la obra no muestra este acontecimiento que cuenta con un grabado propio, el número treinta y tres, sino que se ha escogido el grabado treinta y uno donde se representa el *Patronato de san José sobre la Reforma carmelitana*, según se desprende del texto latino que figura al pie del grabado.

Muy conocida es la devoción de la santa al santo patriarca, a quien encomienda la primera fundación de la Descalcez: *Habiendo yo sido comulgado, mandóme mucho se me dijese lo piosísimo sin todas mis fuerzas, haciéndome grandes promesas de que se se dijese de hacer el monasterio, y que se serviese mucho en él, y que se llamase San José, y que a la una puerta nos guardaría él y nuestra Señora a la otra, y que Cristo andaría en nosotros, y que sería una cordilla que ficse de sí gran resplandor (Vida 22, 11).* El anónimo pintor sigue con fidelidad el referido grabado, incorporando sólo el collar como novedad, tal vez sugerido por el prior que encargó la obra, ya que era una de las visiones más famosas de la santa y que se sitúa también en los inicios de la reforma.

La pintura en tal vez una de las más bellas del conjunto, con un espléndido colorido. En la composición se unen lo circular y lo piramidal, representa a santa Teresa de rodillas, detrás aparecen sentados en una nube la Virgen que con su mano izquierda le muestra a su esposo san José, mientras este señala hacia el cielo. La santa viste el hábito carmelitano con el collar sobre los hombros y las manos cruzadas en el pecho en señal de adoración. La Virgen es de gran belleza, vestida con túnica y manto de exquisito colorido en carmines y azules. Los rasgos de la Virgen reflejan su juventud: *Era guerdóna la hermosa que ni en nuestra Señora [...] Por que me muestra Señora muy niña" (Vida 23, 14).* San José, vestido con túnica violeta y manto negro según es característico, porta la vara florida en su mano izquierda y señala al cielo con la otra. Un pequeño grupo de querubines asisten como espectadores en la parte superior.

Ubicado también en la nave central, la *Comisión religiosa de santa Teresa* representa con variantes una de las escenas más famosas en la iconografía teresiana, como la famosa pintura de Martín Calzadillo en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, donde recibe la comunión de manos de san Pedro de Alcántara, ayudada por san Francisco y san Antonio, también pueden aparecer otros santos como san Ignacio¹⁹. Aquí no se puede precisar, parece ser un religioso carmelita, ya que los rasgos del rostro no coinciden con los suales en la iconografía de san Pedro de Alcántara, aspecto que vemos en otros series.

22. Gutiérrez-Rueta, I., op. cit., pp. 39-40.

La escena, que sigue el grabado número cincuenta y seis de la serie de Westendorp, se inspira en el misterio de una iglesia, el sacerdote delante del altar de la comunión y la santa arrodillada. La Sagrada Forma se sola hacia la boca de santa Teresa, el sacerdote y los que presencian el hecho, tanto frailes como monjas, detrás de una balustrada, se asombran y quedan atónitos ante el milagro. Ye hemos comentado la devoción a la Eucaristía que profesaba santa Teresa y que diera lugar a que su imagen presidiera en los templos la capilla del Sagrario, como sucedía en este convento o en la antigua casa general madrileña de San Hermenegildo.

En otro lateral del presbiterio se sitúa una mayor rigidez en el movimiento de los personajes, en especial en la figura de la santa, cuyas manos en actitud de descubrir el rostro para comulgar quedan algo forzadas, así como los pliegues de la capa. El pintor ha situado la escena como en un gran escenario del que se ha descrito la gran cortina en el lado izquierdo. Las figuras del fondo se van difuminando progresivamente, la gama cromática es menos variada, contriéndose en los tonos pardos y en los blancos, solo el rojo cortina pone una nota de viveza a la obra. Una de las obras más bellas sobre este tema es la que pintó Nicolás Bernini en los Descalzos de Venecia.

El último lienzo de la serie, presente en *Las Estibas*, ubicado en el interior del templo, es la *Muerte de santa Teresa*. La pintura reproduce casi con total fidelidad el grabado sesenta y seis de la serie. La santa murió el 4 de octubre de 1582 en el monasterio carmelitano de Alba de Tormes, los testimonios sobre los sucesos que rodearon su muerte se recogen en las famosas biografías de Ribera y Yepes. El padre Ribera narra: *A las siete de la mañana, se echó en un lado, de la manera que la pisan a la Magdalena, y con un suspiro en la mano, el cual tuvo hasta que se le quitasen para contentarla²⁰. También el padre Yepes expresa: *La Madre Ana de san Bartolomé, compaña preposa de la santa [...] vive en esta ocasión, antes que la Madre expusiese como ella confiesa en su libro, a los pies de la cama, a Cristo Nuestro Señor, con gran resplandor, acompañado de infinitos ángeles que aguardaban el alma de la Santa Madre, para llevarla a la gloria. Del mismo modo, otros contemplaron una "blanca paloma" que salió de la santa. Este detalle se recogió en el Breviario en la liturgia propia del día de la santa (fig. 13).**

Conforme a estos testimonios, aparece la santa tumbada en el lecho con la cruz abrazada, detrás Ana de san Bartolomé y otras religiosas. De su cuerpo ha salido una paloma blanca que se dirige hacia Cristo que se halla a los pies, donde tres religiosos acompañan a la santa en sus últimos momentos, así como algunos querubines. Este detalle de la paloma aparece en otros cuadros de la muerte de la santa como el que se encuentra en la celda donde murió en Alba.

La composición se basa en una gran diagonal que se traza desde la santa hasta Cristo. En esta pintura los efectos de claroscuro en las vestiduras están más conseguidos, a lo que contribuye la atmósfera dorada que baña el cuadro, donde destaca el cromatismo de la figura de Cristo, ataviado con túnica carmesí y manto azul, sosteniendo en su mano derecha el ceno y la bola del mundo. El pintor ha sabido captar los sentimientos de los personajes, como el rostro lleno de paz de la santa y la tristeza de Ana de san Bartolomé, es una de las más bellas obras de la serie.

La serie concluye con un espectacular lienzo de enormes dimensiones (430 x 290 cm) que representa el *Triunfo de santa Teresa*, se encontraba en el coro alto según el Inventario de 1835 y actualmente preside la escalera conventual al disponerse el órgano nuevo presidiendo este espacio. El pintor emplea una composición piramidal, en la parte inferior tres ángeles manchados dirigen sus miradas y gestos hacia la santa que se encuentra en la zona superior rodeada de pequeños angelotes, tanto unos como otros portan atributos relacionados con la santa carmelita.

Para la realización de esta obra, el pintor ha podido valerse de varios grabados, de la serie de Westendorp solo se ha podido inspirar en el número veintinueve para la figura de la santa, el resto lo ha tomado de otras fuentes que



Fig. 13 Muerte de santa Teresa. Andrés Boreo, 1724. Museo de Arte de la Universidad de Granada. Archivo fotográfico de la Fundación Las Estades del Hombre.

ha podido cambiar. Es poco frecuente este tema de agonía o glorificación de sara Teresa, entre las mejores interpretaciones se encuentra la de Pietro Novelli en la Academia de San Fernando en Madrid y los frescos de Tiziano en los Scalzi de Venecia¹⁴.

En esta obra se han dispuesto las figuras sobre un accidentado juego de nubes que destacan sobre celajes azulaos. La santa abre sus manos en actitud de ser recibida en el cielo donde se hallan tres círculos que puede referirse a la Santísima Trinidad, ya que es uno de los símbolos que la representan¹⁵. Uno de los querubines situados a la derecha sostiene un corazón atravesado por la flecha, uno de los atributos más frecuentes en la iconografía teresiana, que alude a la Transverberación. La pintura se caracteriza por una equilibrada composición, algunas de las figuras se han colocado en atrevidos escorzos, pero, sobre todo, en el acertado colorido mediante una paleta de tonos muy vivos, con espléndidos rojos, ocres y verdes. Una de sus principales aportaciones es la novedad iconográfica que puede presentar algunas posibles lecturas.

Los ángeles de la parte inferior van ataviados con vistosas vestiduras de vivos colores, portan atributos relacionados con la santa. El ángel de la izquierda viste túnica de color rojo, lleva el pelo recogido con una diadema y sujeta en sus manos, en teatral postura, un corazón flameante y una espada o puñal. El corazón encendido y abrasado expresa el amor de Dios de la santa y su entrega sin reservas, así aparece en el gran cuadro de Pereda en las carmelitas descalzas de Toledo, donde la santa entrega el corazón flameante junto con san Agustín. Este atributo es común también a santa María Magdalena de Pazzi y a la venerable Ana de Jesús.

La espada puede hacer alusión a uno de los jeroglíficos compuestos con motivo de las fiestas de beatificación de la santa en Madrid, donde se representaba el corazón en una hoguera y una espada, con la inscripción: *Abundada tiene el fierro, / que no hay para Vos espada, / que ha de ser la que es abundada, / Martyr del fuego de Amor*¹⁶. En los *Los Viejos Teresianos* Jacobo Symbolini¹⁷ donde aparecen alegorías de la vida teresiana en las que la espada que porta la religiosa carmelita simboliza la justicia y el corazón con llamas la caridad.

El ángel que se sitúa en el centro, el más bello de todos, viste túnica blanca donde se han utilizado tonos violetas y azulaos para las sombras y mano cromo, mira hacia arriba y señala en la misma dirección con el dedo índice de su mano izquierda mientras con la derecha sostiene un libro con siete sellos. La cabeza muestra unos rayos de gran belleza, sobre los dorados cabellos lleva una pequeña estrella blanca. La presencia del libro apocalíptico alude al *Convento pascual y a la Religión*¹⁸, en este caso la doctrina de la Iglesia católica que la santa expresaba conminantemente en sus escritos.

En la derecha se encuentra el tercer ángel, lleva túnica de tonos claros azulaos y mucho verde, el pelo ceñido con diadema de tela roja. Su cuerpo se gira hacia la figura de la santa, a su pies se sitúa una paloma que sujeta con las patas una vara florida que puede simbolizar la pureza del alma, significado vinculado a estos dos símbolos, donde la paloma se ha relacionado con el alma de la santa. Esta rica iconografía teresiana se desarrolló en obras dedicadas a la santa donde aparecen numerosos emblemas y alegorías, entre ellas destaca *A Estivella sobre Santa Teresa de Jesús. May y Fibla de Carmelo*, debida a fray Antonio de la Expectación, publicada en Lisboa en 1700¹⁹.

La serie de Los Mártires de Granada

Esta serie conservada en el Museo de Bellas Artes de Granada procede del desaparecido convento de Los Mártires tan vinculado a san Juan de la Cruz. Han llegado a nuestros días cinco lienzos de una serie que no sabemos si pudo constar de más pinturas. Se deben al pintor granadino Domingo Echevarría, conocido como Charvato, entre los años 1712 al 1718²⁰. Representan las

24. PIZANTI, C. G., *Chema S. María de Nazaret*, Sotil: Galió Storico artistico, Venezia, 1996, pp. 44-45.
25. REAU, L., *Iconografía de arte cristiano: iconografía de la Biblia Antigua*, Instituto Iberoamericano, 1999, pp. 40-41.
26. GONZÁLEZ RUIZ, L., op. cit., p. 18.
27. SERRANO, S., op. cit., pp. 82-86 y 406-410.
28. REAU, L., *Iconografía. De la P a la Z*, p. 138.
29. MORALES CUADRO, I., *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano del Convento de Berro*, Ministerio de Cultura, 1999, pp. 58-59.
30. TENOCHO VILA, R. [coord.], *Museo de Bellas Artes de Granada. Inventario de pinturas, dibujos y escultura*, Granada, 2004, pp. 144-146.

siguientes escenas: *Santa Teresa y su hermano Rodrigo camino del martirio*, *Ingreso en La Encarnación*, *Visión de la Santísima Trinidad*, *Visión del cielo y la Madre de santa Teresa*. Se trata de una serie de agradable composición y acertada gama cromática, que parte de los grabados flamencos. De ese mismo cenobio granadino se conservan otros asuntos teresianos en el mismo museo, que muestran a Teresa escribiendo, con el Cristo a la columna, etc.

El ciclo teresiano de los descalzos de Córdoba

Una vez que se inaugura el templo carmelita en 1696, se lleva a cabo la decoración interior mediante un amplio repertorio iconográfico carmelitano que hace de este conjunto uno de los más importantes de la orden, comparable únicamente a algunos que se hicieron en tierras americanas²¹.

El programa iconográfico se realiza en dos fases que se distinguen perfectamente: el conjunto de lienzos realizados en la segunda mitad del XVII y, definitivamente, la decoración mural y el resto de la pinturas sobre lienzo ejecutados en el primer tercio del XVIII con motivo de la canonización de san Juan de la Cruz y sus fiestas que se celebran en la ciudad en 1728.

La realización de los ciclos, tanto en pintura mural como sobre lienzo, se enmarca dentro de la decoración general del templo con motivo de las fiestas de canonización de san Juan de la Cruz en Córdoba que comenzaron el 19 de junio de 1728. El proceso de realización de esta decoración, el más complejo de los existentes en nuestra ciudad, se hizo progresivamente, proyectado posiblemente por algunos de los ilustres teólogos que florecieron en esta comunidad. Se dio comienzo desde el presbitero durante el priorato de fray Sebastián de san Cayetano (1715-18). *Se pintó el presbitero con un cuadro y otros adornos [...] se hicieron todos los cuadros de la Capilla Mayor*²².

En el siguiente trienio, entre 1718 y 1721, siendo prior fray Francisco de san José, en la *Iglesia, se pintaron los lados de el crucero, de la media naranja, de la cornisa abajo se pintaron los vidrios de las ventanas y otros todo, obra de 600 rs.*. La ornamentación del crucero se completa en el gobierno siguiente (1721-24): *En su tiempo se pintó la media naranja (oscúndola, como toda la pintura y adorno de toda la Iglesia, el Sr. Domingo de la Asunción, obispo de esta Casa quien le da ganancia de lo que le debe dicho [...], con licencia de los Prelados*²³.

Por último, siendo prior fray Pedro de san Bernardo (1724-27), se da comienzo a la decoración de la nave principal del templo: *Se pintó todo el cuerpo de la Iglesia, el Sr. Alonso, y caso, se renovó la vida de N. Sr. Sta. Elías (y otras sobre la Capilla) (como ahora lo está) y se le volvió su antiguo estado, en las pinturas se pusieron los sagrados Patriarcas, y en las lunetas del dicho cuerpo se puso la vida de N. Sr. Sta. Joseph, pintado en la parte, todo lo dicho a costa del cabildo y diligencia del Sr. Domingo de la Asunción, obispo de esta Casa*²⁴. La decoración concluye en 1727 con el nuevo prior fray José de san Julián, incorporando los lienzos: [...] *poneo todos los lienzos con sus molduras dadas como oy está. Y todo fue preparado para celebrar las fiestas de la Canonización de N. Sr. Sta. Juan de la Cruz que comenzaron sábado 19 de Junio de 1728 y duraron nueve días que el último fue el 27 de dicho mes y año*²⁵.

La serie dedicada a la fundadora de la orden, santa Teresa de Jesús, es el más extenso del templo y consta de trece lienzos ubicados en el crucero y en el presbitero, adaptados a los lunetos y ambos lados de los ventanales del crucero, y bajo las alegorías carmelitanas. En la claustra, concretamente en el claustro, había otra serie de 27 lienzos realizados en el gobierno de fray José de la Cruz (1769-72)²⁶. De esta serie hemos visto un medio punto en la colección particular del poeta don Pablo García Ruano, con la toma de hábito de la santa, que podría formar parte de este conjunto. Enumeramos los lienzos conservados en el templo:

31. DONADO FERNÁNDEZ, L., *La orden del Carmelo Descalzo en Córdoba: el convento de San José (San Cayetano)*, Inspectoría Histórica y Arqueológica de los Años, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2004, pp. 414-423 y 442-450.
32. ARROYO GONZÁLEZ, S., *Iconografía*, libro, t. 141-150.
33. *Id.*, f. 242-250. Prologo, f. 257-260.
34. ACSJ, libro, f. 242-250.
35. *Id.*, f. 243-250. Prologo, f. 257-260.
36. ACSJ, libro, f. 244-250.
37. ACSJ, libro, f. 240.

1. *Santa Teresa y su hermano Rodrigo camino del martirio*.
2. *Santa Teresa penitente abrazada al demonio*.
3. *Milagro de su sobrina Gonzalo*.
4. *Santa Teresa guiada por ángeles*.
5. *Conversión de santa Teresa ante el Ecce homo*.
6. *Santa Teresa crucificada recibiendo la inspiración divina*.
7. *La Transverberación de santa Teresa desata*.
8. *Visión del Resucitado*.
9. *Visión de la Trinidad*.
10. *Visión del cielo*.
11. *Muerte de santa Teresa*.
12. *Visión del colliu*.
13. *Santa Teresa con san Pedro y san Pablo*.

Comenzaremos comentando la serie por los cuatro pequeños lienzos, a ambos lados de la puerta real y de la entrada a la capilla de Jesús Caído. Para la realización de estos ciclos son muy importantes las series grabadas como de Collaert y Gallé²⁷, que ha sido, como vemos, la que ha servido de fuente para la mayoría de los ciclos de la santa.

La serie comienza con un lienzo dedicado al pasaje más famoso de su infancia, *Santa Teresa y su hermano Rodrigo camino del martirio*. Es la misma santa la que nos ha relatado el suceso en el libro de su Vida. Esto se completa con otros datos como la biografía de la santa escrita por el padre Ribera en 1587: *Determinaron los dos ir a tierras de moros, donde les cortasen las cabezas por Jesucristo. Y saliendo por la puerta de Aljara, que es el río que pasa por Avila, se fueron por el puente adelante, hasta que un día se oyó los encuentros y los volvió a su casa con hambre contenta de su madre*²⁸.

La pintura, junto con sus tres compañeras, es de mediana calidad, aunque presentan espléndidos marcos de talla dorados. Sigue, pero no con total fidelidad, el grabado realizado por Collaert donde aparece a la izquierda Francisco Álvarez de Cepeda, uno de los dos niños, que los sorprende en medio de un paisaje que recrea las afueras de Avila. Los niños, ataviados a la moda del XVIII, llevan bastones y cestas como para emprender un largo viaje.

Santa Teresa penitente abrazada al demonio. Este motivo se imprime en el grabado de la serie de Collaert, aunque trazado con mayor ingenuidad. Santa Teresa aparece arrodillada en actitud penitente, disciplinándose ante un altar sencillo presidido por una pintura del Ecce homo, momento de la pasión de Cristo especialmente querido por la santa, como luego veremos en uno de los lienzos. Mediante su vida austera sonada a penitencia opera las tentaciones que el demonio le depara, así lo vemos en el demonio que sale espantado ante la perseverancia de la santa.

En el grabado original se multiplican los demonios en teatrales posturas huyendo ante la vida ejemplar de la religiosa carmelita. Las visiones de demonios son muy frecuentes en la vida de la santa, algunos de ellos la acosaban e, incluso, la maltrataban. Ella misma refiere en una ocasión: *Estaba un día en un oratorio y aparecióme hacia el lado izquierdo, de abismable figura, en especial miré la boca, porque me habló, que la tenía espantosa. Placéme sobre una gran llama del cuerpo que estaba toda clara sin sombra. Dijoase espantosamente que bien me había librado de sus manos, mas que él me tomaría a ellas* (1714 31, 16). En la misma serie de Collaert hay otro grabado donde la santa expulsa a los demonios con una cruz y agua bendita.

Entre los milagros más famosos realizados por intercesión de la santa tauraguar destaca uno que se difundió rápidamente, *El milagro de la sanación del niño Gonzalo*, tal vez su fama se deba por estar vinculado al primer monasterio de la reforma, San José de Avila. El padre Ribera nos describe el suceso: *Hizo el Señor un gran milagro por su intercesión, de esta manera. Tuvo Juan de Ocaña un niño que se llamaba don Gonzalo [...] A este niño le halló un padre, recibiendo una*

38. GONZÁLEZ RUIZ, L., *Iconografía de santa Teresa en los siglos de la espiritualidad por España*, pp. 118-119.
39. RUIZ, L., *Vida de Santa Teresa de Jesús*, t. 1.

vez de fuerza, atascado en el umbral de la puerta, sin sentirlo y poro [...] Viendo esta Juan de Oñate llevarle a la Madre. Ella le tenía atascado sobre sus rodillas y dijo a su hermana que callase, y los demás la dijeron lo mismo, y estaban suspensas en qué había de pasar. La Madre en oírlo el velo juntamente la cubrió, acercándola al niño y callada exteriormente [...] En esta se ve a la Madre con el niño pequeño delante de un altar, detrás le siguen algunos de los familiares, la madre de Gonzalo y posiblemente doña Guiomar de Ullua, ya que según el biógrafo Yepes, la Madre estaba en su casa.

Santa Teresa girada por ángelo representa el viaje que hizo la santa siendo priora de La Encarnación, de Ávila a Salamanca, para trasladar el convento que había fundado a otra casa más apropiada. Dos ángeles guían con unos cirios a la santa y otra religiosa en plena oscuridad. Los ángeles visten ricos ropajes que animan el colorido oscuro general de la pintura. La obra sigue el grabado flamenco, que ya era conocido según nos comunica el padre Francisco de Santa María: *La noche siguiente a la salida de un lugar, sin saber cómo, se apareció la Santa de todos los ángeles que iban en dos carros. La primera en que ella había salido, pensando en que se había adelantado a la primera, prosiguió en viaje; y en alcanzándola preguntó por la Santa. Respondieron que no iba allí. Grande fue el dolor y confusión de todos [...] Pero al amanecer se les quitó viendo entrar a la Santa en la posada con su compañía cuando menos pensaban. En esta ocasión dicen las mujeres de aquel tiempo que los ángeles vistieron de pajes de la casa del Rey Sebastian, mostrando sus lazos, a quien siguió hasta ponerse en camino, y así lo dibujó el que abrió las planchas en Plunder de Nuestra Santa.*

Siguiendo el orden de la serie de grabados pasamos a analizar los tres lienzos del crucero, ya que el otro representado un motivo de san Juan de la Cruz. El primer lienzo que analizamos, *Conversión de santa Teresa ante el Escorballo*, muestra uno de los pasajes más famosos de la biografía de la santa, su conversión: *Pues ya andaba mi alma cansada y aunque quería no la dejaban descansar las cosas que me venían. Avanzaba que, estando un día en el oratorio, vi una imagen que luchaba todo allí a guisa de que se había basado para cierta fuerza que se hacía en casa. Era de Cristo muy flaco y tan débil que, en mirándole, toda me turbó de verle tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agredido aquellos flacos, que el corazón me paró de me parar, y me vino a la memoria que me quedaba de algunas, replicándole me fortaleciera ya de una vez para no ofenderle (Vida s. 1).*

Este suceso, acaecido en la cuarentena de 1554, es el que refleja la pintura aunque aquí se ha representado una pintura del Escorballo. La santa arrodillada en oración ante el altar con el Escorballo es similar al que hemos analizado anteriormente. En la escena, al fondo se abre una puerta que prolonga la perspectiva de la pintura, aunque aquí se ha representado también la tribuna con una religiosa que contiene el grabado original.

Siguiendo entre de los grabados de Colliert se muestra una de las representaciones iconográficas más famosas de la santa: *Santa Teresa escribiendo la inspiración divina*. Aparece la santa sentada delante de una mesa repleta de libros en ademán de escribir mientras dirige su mirada al Espíritu que se aproxima a ella en forma de paloma. En esta pintura se ha cambiado la posición de la paloma respecto al grabado original. Esta iconografía es la más extendida como demuestra la mayoría de las imágenes que se encargan con motivo de su beatificación y que la representan como escritora.⁴⁰

Ubicado en el lienzo sobre su antiguo retablo del crucero, se halla esta pintura que es el motivo más famoso de la santa mística: *La Transurrección de santa Teresa Asunta*. Sentada delante de una mesa o escritorio, la santa es sorprendida por un ángel arrojado como doctor celestial, que le clava el dardo

40. RUIZ, C. RUIZ. FRANCISCO DE SANTA MARÍA, *Reforma de los Descalzos de Nra. Sra. del Carmen de la provincia Observancia hecha por Santa Teresa de Jesús en la antiquísima Religión fundada por el Gran Profeta Elías* (Madrid, 1554, p. 465).
41. GUTIÉRREZ RUIZ, L., op. cit., pp. 61-69.

encendido de amor de Dios en el pecho, mientras otro ángel le acompaña y dos ángeles, uno le sujetó la capa y otro el báculo de doctora universal sobre la vida contemplativa. La iconografía es más novedosa debido al énfasis que se da a su papel como doctora, ya que en la mayoría de las representaciones sobre el tema se reduce a la santa y el ángel. La pintura no sigue la serie de Colliert, sino que es una creación original tal vez basada en distintas fuentes.

La fuente literaria es el propio relato de la santa sobre esta gracia mística: *Fuó un ángel que en había el lado izquierdo un forma corporal, lo que no suelo ver sino por momentos [...] No era grande, sino pequeño, hermoso mucho, e tenía tan encendido que parecía de los ángeles muy habidos que parecen todos se abaxan. Daban ser de los que llaman querubines [...] Véale 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 costillas. Al instante me parecía las flechas serenas, y me dejaba toda abogada en amor grande de Dios (Vida 29, 13).*

Presentes en esta edición de *Las Edades*, encontramos en los lienzos de formato casi triangular ubicados a los lados de los dos ventanales del crucero y que se dedican a las visiones de la santa y su muerte. La primera reproduce una de las visiones más famosas de la santa, la llamada *Visión del clavo* o *Deposición mística* de santa Teresa: *Representación (Criso) por visión imaginaria, como otras veces, muy en la interior, y dícese en mano derecha, y álgome: Mira este clavo, que es señal que está mi espina desde hoy, hasta ahora no lo habrás sentido: de aquí adelante, no sólo como Ciudad, y como de Rey, y tu Dios, mirará mi honra, sino como verdadera espina mía. Mi honra es ya tuya, y la tuya es mía (Cuarenta de conciencia 23) (fig. 14).* El 18 de noviembre de 1572 aconteció a Teresa este desposorio, detalle que aparece en la Bula de canonización de la santa. La pintura, inspirada en el grabado de Colliert, representa a Cristo, vestido con manto rojo de barrocos pliegados, y le entrega el clavo a la santa como si fuera el anillo nupcial. Este asunto aparece en la mayoría de la serie teresiana y de ahí su presencia en lugares destacados, como la pintura del monasterio de la Encarnación de Ávila, colocada en el mismo lugar donde ocurrió la experiencia mística.

El anónimo autor ha seguido en la *Visión de la Santísima Trinidad* la misma serie flamenco de la santa. En un resplandor de gloria, aparecen las tres personas de la Santísima Trinidad rodeada de ángeles y querubines. El Padre y el Hijo bendicen a la santa que aparece arrodillada a la izquierda en actitud de oración. La restauración de esta pintura ha permitido valorar mejor las calidades generales de la obra.

Las visiones de la Trinidad son relatadas por la santa en las *Cuarenta de conciencia*, la pintura de ella tuvo lugar en 1571: *Conocí a inflamarse mi alma, pareciéndome que danamente entendía tener presente a toda la Santísima Trinidad en visión intelectual, adonde entendí mi alma por cierta manera de representación, como figura de la verdad -para que lo pudiese entender mi sorpresa- cómo es Dios uno y tres. Y así me parecía haberme visto las tres Personas y que se representaban dentro de mí alma distintamente [...] (Cuarenta de conciencia 14).*

La *Aparición de Cristo Resucitado* a santa Teresa es una de las más frecuentes en su vida mística. Esta experiencia mística no se reduce a una sola vez, sino que es una constante entre las gracias que la santa recibe de Cristo: *Hace de notar también que en cada mes que el Señor me hacía de visiones o revelación quedaba mi alma con alguna gran gracia, y con algunas visiones quedaba con muy muchas. De ver a Cristo me quedó imprimida en guasillos hermosos, y la lengua hoy día; porque para esto habíame oído una vez, quedo más santa como el Señor me hace esta merced (Vida 17, 4) (fig. 15).*

La pintura parte del grabado de Colliert aunque incorpora dos ángeles marchando a los lados de la santa. Cristo, vestido con amplio manto rojo, se aproxima hacia la santa que lo recibe, arrodillada, con los brazos abiertos. Un ángel le indica que es su Esposo el que llega, mientras otro mira el encuentro que tiene lugar.



Fig. 14
Visión del clavo o Deposición mística de santa Teresa. Anónimo. PP. Carmelitas Descalzas, Córdoba.
Archivo fotográfico de la Fundación Las Edades del Hombre.



Fig. 15
Aparición de Cristo Resucitado a santa Teresa. Anónimo. PP. Carmelitas Descalzas, Córdoba.
Archivo fotográfico de la Fundación Las Edades del Hombre.

El último de los cuatro lienzos del crucero, la *Muerte de santa Teresa*, es uno de los más bellos del conjunto. El anónimo pintor ha recreado el acento con originalidad, aunque haya ecos de la serie flamenco. Se trata de la pintura con un mayor número de personajes y riqueza de colorido de este conjunto. Aparece Teresa en el lecho de muerte, rodeada de religiosos y frailes, así como un grupo de ángeles al abrirse el cielo para recibir el alma de la santa, en figura de niña. Junto a ella María y José velan su tránsito. Una de las religiosas que la acompañan es la beata Ana de san Bartolomé, en cuyos brazos murió la santa el 14 de octubre de 1582. Para la iconografía es muy importante el testimonio de algunas religiosas presentes, una de las cuales vio salir de la boca de santa Teresa una *rosa blanca paloma*.

Conocido también como la *Visión del collar*, *Santa Teresa recibe el manto y el collar de la Virgen y san José*, representa otro de los sucesos extraordinarios de la vida de la santa que ella misma nos relata en el libro de su Vida: *Estando en estos mismos días, el de nuestra Señora de la Anunciación, en un monasterio de la orden del glorioso Santo Domingo, estaba considerando los muchos pecados que en tiempos pasados había en aquella casa cometido y cómo de mí eran vicia. Vióme un arcángelo tan grande, que así me sacó de mí [...]. Páncense ostada así, que me veía venir una ropa de mucha blancura y claridad. Y al principio no sé quién me la vestió; después vi a nuestra Señora, hacia el lado derecho, y a mi padre San José al izquierdo, que me vestían aquella ropa. Díjome a mí misma que cómo ya limpia de mis pecados, Archabla de vestir, y yo con grandísimo deleite y gloria, luego me puse sobre la misma nuestra Señora. Díjome que la daba mucho contento en servir al glorioso San José [...]. Páncense halléme cubierto al cuello un collar de oro muy hermoso, así una cruz a él de mucho valor. Este oro y piedras es tan diferente de lo de acá, que no tiene comparación [...]. En grandísima hermosura que vi en nuestra Señora (Vida 13, 14).*

Los detalles de esta hermosa visión han sido captados por el pintor de este lienzo ubicado a la izquierda del presbiterio. Centra la composición la figura de la santa arrodillada, que recibe el manto y el collar de manos de la Virgen y san José, un ángel sobre el manto de la Virgen y otro la vara florida de san José. Siguiendo la narración teresiana del hecho, la Virgen coge la mano de la santa.

Situado en el luneto derecho del presbiterio, *Santa Teresa con san Pedro y san Pablo*, se encuentra este medio punto con una de las visiones de santos más famosas que tuvo la santa: *Suplicábame mucho a Dios que me librase de ser engañada. Esto siempre lo hacía y con hartas lágrimas, y a san Pedro y a 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 y así muchas veces lo he visto al lado izquierdo muy claramente, aunque no con visión imaginaria. Eran estos gloriosos Santos muy más saleros (Vida 29, 3).*

Santa Teresa arrodillada, tal como ella señala en narración, está acompañada, a su izquierda, de los dos apóstoles de la Iglesia, san Pedro y san Pablo, ambos identificables por sus atributos, el primero las llaves y el segundo por la gran espada con la que fue decapitado. Esta interpretación se separa de las versiones que conocemos en la que la santa aparece de pie, en el centro, y los dos apóstoles cada uno a un lado. Con esta pintura concluimos esta serie en la que destaca la importancia que se ha dado a las visiones de la santa, por encima de otros sucesos más conocidos de su biografía.

La serie de las descalzas de Baeza

Se conservan en la clausura del convento cuatro lienzos de grandes dimensiones, aunque con diferentes medidas, que son los únicos que nos han llegado de una serie dedicada a santa Teresa de Jesús. Tras la beatificación y consiguiente canonización de la reformadora del Carmelo, se propagaron algunas series de grabados con las escenas más famosas de la vida de la santa que se publicaron

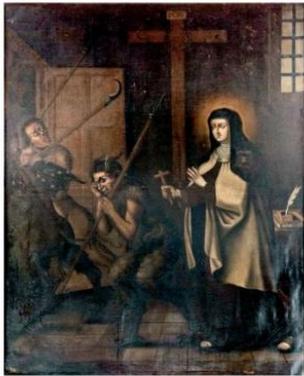


Fig. 16. Santa Teresa expulsando a los demonios. Óleo sobre lienzo, Carmelitas Descalzas, Baeza (Jaén). Autoría del luneto.

insertas en biografías a lo largo del siglo XVII y XVIII. Estas series grabadas son la fuente para numerosos ciclos pictóricos que los conventos de la orden encargan para decorar la iglesia o dependencias conventuales, conservándose en la actualidad un buen número de las mismas.

La serie de Baeza también parte de la colección de los famosos grabados de la santa publicados en Amberes⁴⁵. El primer lienzo conservado de la serie de Baeza representa a *Santa Teresa y su hermano Rodrigo camino del martirio*, se ubica en el portalón del torno⁴⁶. La pintura sigue fielmente el primer grabado o estampa de la serie de Colliert, adaptándolo a un formato vertical. La pintura representa el momento en que los dos niños son alcanzados por su tío cuando hulan para entregar su vida como mártires, según nos relata la propia santa en su autobiografía.

Este suceso se convierte en una de las hazañas más famosas de la infancia de la santa, citándose en la Bula de canonización de Gregorio XV. En medio de un paisaje en el que destaca una gran montaña y una casa de sencillas trazas, se ha representado el momento en que son detenidos en la marcha por su tío. Los dos niños llevan atuendo de peregrinos, con su bastón y una cesta con algunos alimentos. Entre ellos y su tío tiene lugar un diálogo como se aprecia en los movimientos de las manos.

El colorido de la obra es muy agradable, aunque en el conjunto predominan los tonos oscuros. La alegre indumentaria de los dos niños, en especial la de santa Teresa, contribuye a armonizar la composición. Las características de la pintura permiten situarla en el siglo XVIII.

El siguiente lienzo muestra a *Santa Teresa entre san Pedro y san Pablo*, que se inspira, del mismo modo, en el grabado noveno de la serie flamenco. Este asunto era también muy querido en la orden, por tratarse de los dos grandes santos de la Iglesia que protegían a la santa. En el grabado flamenco, base de esta pintura, se han colocado los dos apóstoles uno a cada lado de la santa, interpretando de un modo más personal la visión de la santa. La mayoría de las series seguidas el grabado que comentamos, tal como sucede en esta de Baeza o en el lienzo de las carmelitas de Ubeda que luego comentaremos.

En la pintura se halla santa Teresa en el centro, en actitud de recogimiento, acompañada de los dos santos apóstoles que señalan con su mano derecha a la santa. Usan cabezas de querubines asienten como espectadores a la visión. El anónimo pintor ha eliminado la filacteria que aparece en el grabado original. La pintura presenta unas tonalidades pardas que se alivian en la vestidura de los apóstoles con presencia de algunos tonos rojizos. Al igual que las demás pinturas de la serie presentan las mismas características propias del setecientos.

Santa Teresa expulsando a los demonios es el motivo del siguiente lienzo de la serie teresiana. En los escritos de la santa es frecuente la alusión al demonio que suena por todos los rincones apartados de Cristo, utilizando para ello el agua bendita o la cruz, tal como aparece en la pintura que estudiamos: *Yo no gan tener y santiguéme como padre y después y torné luego. Por dos veces me acobré esto. Yo no sabía que me hacer; tenía allí agua bendita y cubrí hasta aquella parte, y nunca más volví [...]. En la cruz también hego, me rubien (Vida 9, 1) (Fig. 16).*

En las biografías que se escriben de la santa se insiste en esta victoria sobre el mal, así lo expresa el padre Ribera: *Y por él desde entonces el mundo a los demonios de tal manera, que tomó una cruz en la mano y los desahuyó diciendo: «¡donde está el agua bendita y el agua de la cruz, yo puedo ser el más poderoso!»*

De este modo aparece la santa en esta pintura que parte del grabado número doce de la serie de Colliert y Galle. La santa, de pie, mostrando la cruz en su mano derecha, expulsa a tres demonios de aspecto monstruoso que portan armas y que muestran gestos de derrota. Al fondo de la estancia, se hallan una gran cruz de la que cuelga un rosario y una mesa con un libro y un tintero. Es una pintura en la que predominan los tonos oscuros, solo destaca la blanca capa de la santa.

Por último mencionar la existencia de otros lienzos de esta serie, la *Visión del collar*, en el que no nos detenemos debido a que se encuentra alterado en su totalidad. No podemos precisar si una posible restauración devolvería las calidades originales a esta pintura.

Serie de Écija

En la clausura de las carmelitas descalzas de esta localidad sevillana, se encuentra una serie de pinturas de dimensiones poco frecuentes, debido al enorme tamaño de las mismas, en formato apaisado. Al encontrarse sin marcos, y de manera desordenada en su ubicación apuntamos la posibilidad de que procedan del desamortizado convento de los descalzas de la misma localidad antigua, una de las joyas del barroco andaluz⁴⁷ (Fig. 17).

Se trata de un total de seis pinturas. Tres de ellas se conservan en el locutorio, dos se han restaurado y se hallan presentes en *Las Edades del Hombre*. La restauración de estas obras muestra una elegante composición y un armónico colorido muy propio del setecientos. Representan dos temas habituales de los ciclos, como son *Santa Teresa y su hermano Rodrigo camino del martirio* y el *Milagro de su sobrino Gonzalo*, mientras que la tercera es menos frecuente, las *Concepciones de Santa Teresa*, representa a la santa en cama mientras una religiosa procede a practicarle una sangría; la santa resignada se deleita escuchando a un grupo de ángeles músicos que le hacen más llevadero su dolor. Las otras tres se hallan en la clausura, la *Transverberación con la Sagrada Familia* y la *Visión del collar*, destaca por su gran originalidad la segunda, que instante concreto mientras asienta a mira en los dominicos, de ahí que en la parte derecha aparezca el momento de la elevación. En el coro bajo se halla la *Muerte de santa Teresa*, de gran efecto compositivo, en la que Cristo recibe con los brazos abiertos el alma de su esposa (Fig. 18).

Además conservan restos de otras series, como la *Visión del collar*, más primitiva, en un formato vertical y el de la *Visión del collar*, muy populares. Otras *Visión del collar*, una *Visión del collar junto con una Visión del Resucitado* formarían esta reducida serie teresiana de tres obras.

Ciclo de las descalzas de Ubeda

A pesar de los avatares históricos por los que ha pasado esta comunidad, se han conservado algunas pinturas de un gran ciclo teresiano que constaba de doce en total⁴⁸. Su disposición en el interior del templo carmelitano era muy original, encargados en los prioratos de la María Manuela de la Concepción y María Jovera de la Concepción, en el siglo XVII. Se trataba de veinticuatro pinturas dedicadas la mitad a santa Teresa y la otra a san Juan de la Cruz. De ambas series se han conservado cinco obras. Pertenecen a un anónimo pintor de la escuela granadina. Conocemos por los inventarios la serie completa y que copiamos tal cual:

1. *Entrada de Santa Teresa en el convento de La Encarnación de Avila.*
2. *Vestida de moza, de solista y cuando.*
3. *Abrazando al demonio encubiéndole la Cruz.*
4. *Recibiendo arrodillada la licencia del Padre General para la Reforma de la Orden.*
5. *Recibiendo de manos de la Santísima Virgen y San José un rico collar.*
6. *Arrodillada, cuando delante del Escv Hono que se le representó en tan dolorosa cruz.*
7. *Apacición que tuvo de San Pedro y San Pablo.*

45. Ch. Gutiérrez Ruzsa, L., op. cit., p. 7. También se pueden observar en la reproducción facsímil *Estampas de la vida de la Santa Madre Teresa de Jesús grabadas por los hermanos artistas Camillo Galle y Adriano Colliert impresas en Amberes en 1719*, Madrid, 1962, 44. Archivo Comendado Encarnación (Ubeda), Colección de las Carmelitas Descalzas de Baeza, 1981, f. 20. La pintura fue restaurada por F. Cerco Moreno, al igual que el san Judas del coro, ambas en el mismo año.

46. Gutiérrez Ruzsa, L., op. cit., p. 107.

47. Desiderio Fontanillo, L., *Arquitectura de las fuentes históricas y programa iconográfico de los Descalzas de Écija (de cambio a la Reina Limpia Concepción de Nuestra Señora)*, en VV. AA., *Los Descalzas de Écija. Un edificio recuperado*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2005.

48. VV. AA., *Ubeda desconocida. Los tesoros de la clausura. Monasterio de la Limpia Concepción de Ubeda. Carmelitas Descalzas*, IAHN, 2012, pp. 87 y 88.



Fig. 17
Santa Teresa y su hermano Rodrigo
camino del martirio (detalle). Anónimo,
MM. Carmelitas Descalzas, Eaja Sevilla.
Archivo fotográfico de la
Fundación San Edoardo del Hombre.



Fig. 18
Conversion de Santa Teresa (detalle).
Anónimo MM. Carmelitas Descalzas,
Eaja Sevilla.
Archivo fotográfico de la
Fundación San Edoardo del Hombre.

8. *Recibiendo la Sagrada Comunión de San Pedro de Alcántara, en que la Sagrada Teresa está a la izquierda de la Santa.*
9. *En fervorosa oración delante del Niño Jesús.*
10. *Recibiendo las heridas en el crucifijo con el dardo del Seráfico (Transverberación).*
11. *Plantada en el desierto, entregando su Espiritu en manos de su Padre Eterno.*
12. *De rodillas, entre nubes y ángeles, delante de la Santísima Trinidad.*

Han llegado, como decíamos, cinco pinturas, una de ellas presente en "Las Edades", y alguna no ha sido correctamente identificada con el pasaje que representa. Casi todas se inspiran directamente en la serie de Colliart y Galle. Comienza con la *Comunión de santa Teresa ante el Excehomo* (Fig. 19), conservado en la clamar, que simplifica notablemente al grabado flamenco de base. Le sigue con el lienzo presente en "Las Edades", *Apósición de sus brazos y sus Paldas a santa Teresa*, que es de mejor calidad y agradable colorido, que sigue con fidelidad la serie flamenco. Se halla en el crucero del templo, el siguiente se localiza en el presbiterio, *Santa Teresa guiada por los ángeles*, que el autor del inventario confunde con la entrada de Teresa en La Encarnación. También en el presbiterio localizamos la *Visión de san Alberto*, de igual sencillez compositiva. Por último, *San Pedro de Alcántara dando la comunión a santa Teresa*, para este tema no se inspira en la serie flamenco ya que no aparece entre sus temas. De nuevo la composición se reduce a las dos figuras, sin la presencia habitual de los santos diáconos que le asisten (Fig. 20).

El curioso ciclo de las Madres de Badajoz

En torno a la fundación de este antiguo beaterio en convento de carmelitas descalzas, que tiene lugar en 1733, debe situarse la realización de este singular conjunto de la vida de santa Teresa ubicado en el coro bajo de las Madres de Badajoz. Se adapta a los espacios entre los arcos que albergan la sillería del coro y unos medallones tallados. Las escenas son las siguientes: *Visión del clavo*, *Visión del sollar*, la *Transverberación*, *Crucifijo coronando a santa Teresa*, *Santa Teresa recibiendo la inspiración del Espíritu Santo*, *Crucifijo dando de comer a santa Teresa* y *La Muerte de santa Teresa*. Tienen todas las pinturas un aire de ingenuidad y gracia que las convierten en una serie que llama la atención por la fuerza de las escenas, captadas con gran naturalidad, como la de Cristo dando de comer a la santa, donde el anónimo pintor recrea el refectorio carmelitano con las servidoras atendiendo a las hermanas (Fig. 21).

La serie teresiana en el convento de la Corte: San Hermenegildo

Procedentes de la casa general de la orden en Madrid se han conservado tres pinturas de una serie incompleta atribuida con fundamento a Juan García de Miranda. Plantada hacia el año 1735, pertenece al Museo del Prado que la tiene en calidad de depósito en diferentes lugares. Trata los siguientes asuntos: la *Educación de santa Teresa*, *Santa Teresa y su hermano construyendo ermitas* y el *Panorama de santa Teresa*, este tema muy poco frecuente en las series teresianas al igual que la siguiente. Fue destruida en 1914 la pintura de Santa Teresa *Buscando la muerte de su padre*. Un conjunto excepcional por la selección de los temas, de gran calidad artística⁹.

Muy interesante es la capilla dedicada a santa Teresa, una de las mejores que el Carmelo Descalzo le dedicó a la su fundadora, precisamente en el convento que hacía de casa general. Aquí se ha desarrollado un complejo programa iconográfico donde aparecen las mujeres bíblicas, las santas de la

Fig. 19
Comunión de Santa Teresa ante el
Excehomo Anónimo MM. Carmelitas
Descalzas, Oueda (Jae).
Archivo del Jueve.



Fig. 19
Comunión de Santa Teresa ante el
Excehomo Anónimo MM. Carmelitas
Descalzas, Oueda (Jae).
Archivo del Jueve.



Fig. 20
Aparición de san Pedro y san Pablo.
Anónimo. MM. Carmelitas Descalzas,
Ubeda (Jaén).
Archivo fotográfico de la
Fundación Las Edades del Hombre.



Fig. 21
Cristo dando de comer a santa Teresa.
Anónimo. MM. Carmelitas Descalzas,
Ubeda (Jaén).
Archivo fotográfico de la
Fundación Las Edades del Hombre.

202

orden y un ciclo del profeta Elías. Es el presbitero figura la imagen de la santa, flanqueada por Elías y Eliseo, a los lados dos sencillas pinturas del éxtasis y de la santa escritora. Todo ello con un profundo significado como mujer que hereda el espíritu de Elías y de las santas mujeres, modelo de la mujer cristiana y de la carmelita descalza. Este convento atesora magníficos ejemplos de pinturas, conservadas en distintos museos e imitaciones.

Un ciclo en la basílica de San Juan de la Cruz de Ubeda

Se trata posiblemente del resto de una serie mayor de un ciclo dedicado a la santa conservado en la nave del pequeño templo bautical dedicado a san Juan de la Cruz en el lugar donde murió, el primer templo levantado en su honor. Son tres grandes pinturas rematadas en medio punto, aunque adaptadas a formato rectangular, que representan las escenas de la *Transverberación*, que parte del grabado de la serie flamenco, la *Comandada de manos de san Pedro de Alcantara*, copia del célebre de Cabrerano, y la *Visión del ollar*, este de gran calidad. Pueden encuadrarse en el primer tercio del siglo XVIII. Necesitadas de una restauración son obras de calidad y acertada composición.

Antes de pasar a analizar el último de los conjuntos señalar alguna peculiaridad, como el ciclo conservado en la sacristía del antiguo convento de los descalzos de Antequera, del que se presenta por primera vez el magnífico medio punto que cierra el espacio la *Transverberación de santa Teresa* y el *Diálogo del Nazareno con san Juan de la Cruz*. Es una pintura única y desconocida. La presencia de este doble asunto en una misma pintura se debe a que los dos santos comparten muchas de las escenas de las diez pinturas de este ciclo. Aunque la mayoría están dedicadas al santo de Fontiveros, es verdad que se han seleccionado varias escenas donde aparecen los dos doctores carmelitanos (fig. 22).

En torno al sepulcro de la santa: las series de Alba

Como no podía ser de otro modo, el convento donde reposan los restos de santa Teresa presenta una notable colección de temas teresianos formando varias series independientes. Por hallarse en el lugar principal del templo, en las pechinas de la cúpula, comenzamos por este conjunto magnífico de cuatro pinturas debidas a Francisco Rizi en torno a 1670¹⁰. Representan las cuatro gracias espirituales: *Visión del clavo*, *Visión de la Trinidad*, *Visión del ollar* y *Christo comiendo a santa Teresa*. Destacan por la soltura y el colorido brillante resachos con absoluta maestría en un espacio difícil. En el retablo colateral del crucero dedicado a san Juan de la Cruz, además de la pintura del santo, en el banco hay dos escenas teresianas que se deban a su mano, la *Transverberación* y el encuentro con san Juan de la Cruz en Duruelo.

El camarín interior que alberga el sepulcro de la santa conserva una serie de pinturas relativas igualmente a las gracias místicas: *Visión del clavo*, *Visión del ollar*, *Aparición de Cristo resucitado*, *Aparición de san Agustín a santa Teresa* y la *Transverberación con la Sigüeta Familia*. Dos grandes lienzos con formato de medio punto, adaptados en los dos lienzos de los extremos del camarín acogen sendos temas teresianos. La *Muerte de santa Teresa* es una de las joyas del monasterio, obra de gran calidad firmada por el murcillo Juan Simón Gutiérrez en 1687. Muestra a la santa en el lecho de muerte, asistida por los frailes y monjas. Cristo viene a recogerla acompañada por ángeles y por los diez mil vírgenes y mártires que tanto entusiasmaban a Teresa. En el camarín bajo se conservan numerosas pinturas dedicadas a Cristo y a la Virgen, entre otras temas, salda igualmente de un taller murcillo. El otro lienzo representa tres escenas dentro de la misma pintura: *Teresa niña jugando con su*

Fig. 22
49. Rizi, Francisco. *Transverberación de santa Teresa y el Diálogo del Nazareno* (detalle). Anónimo. MM. Carmelitas Descalzas, Ubeda (Jaén).
Archivo fotográfico de la Fundación Las Edades del Hombre.



Fig. 22
Transverberación de santa Teresa y el
Diálogo del Nazareno (detalle). Anónimo.
MM. Carmelitas Descalzas, Ubeda (Jaén).
Archivo fotográfico de la
Fundación Las Edades del Hombre.

204

205

hermano a sus ermitaños, el *Ingreso en La Encarnación* y la *Heída con su hermano para basar el martirio*. Esta pintura es de otra mano, tal vez la misma que decoró la sacristía de la iglesia y alguna obra de la muerte, donde de nuevo encontramos los mismos temas, como la muerte de la santa o con su hermano Rodrigo camino del martirio o recibiendo el clavo de manos del Niño mientras el santo recibe la cruz.

Algunos ejemplos fuera de España

La capilla que alberga la reliquia del Pie de santa Teresa en la iglesia de Santa María de la Scala en Roma, donada por la Congregación española, alberga una de las primeras series pictóricas dedicadas a la santa en conventos italianos. Esta reliquia fue enviada en 1666 por el padre José de Jesús María, general de la Congregación de España, al padre Fernando de santa María, general de la Congregación de Italia. Apenas hubo llegado la reliquia a Roma, cuando el papa Paulo V se dirigió al convento de la Scala acompañado de diecisiete cardenales, entró en la capilla del noviciado y, arrodillándose, tomó en sus manos el Pie de la Beata y lo besó.

Se deben a la mano del fraile fra Luca di san Andrea, amor de otros lienzos en la misma iglesia. Se trata de una serie de lienzos de formato cuadrangular que representan las escenas principales de la vida de la santa, ocupando un lugar especial las gracias místicas. Destacan por la gran calidad de las obras en composición y en el despliegue de una variada gama cromática.

En el mismo territorio italiano, destacamos una serie del convento de los carmelitas de Santa María del Morrocco (Toscaná), iniciados en 1657. Se trata de un conjunto de veintitrés frescos, de carácter didáctico, realizados por un anónimo pintor no muy hábil pero que deja una de las primeras series dedicadas a la santa en Italia. En el ciclo se hallan los temas más habituales de la santa, destacando el de la profesa de Teresa como novedad iconográfica³⁰. Como ejemplo de los ciclos en Portugal se encuentra en la parroquia de Cascais el conjunto procedente del vecino convento de los frailes descalzos de la Piedad, fundado en 1594.

En tierras americanas, donde el Carmelo potenció una iconografía aún más rica, encontramos algunas series dedicadas a la santa. Nos vamos a detener en una de las completas que se conservan, la del convento de las descalzas de Córdoba en Argentina, uno de los primeros, fundado en 1628³¹. El conjunto se atribuye a algún discípulo de José de Espinosa de los Monteros, importante pintor de finales del siglo XVII. Se documenta en el libro de sacristía, siendo priora Juana Inés del Sacramento, el ingreso de 17 lienzos de la vida de santa Teresa. Es un conjunto monumental (266 x 399 cm, aproximadamente) de dieciséis pinturas con los siguientes asuntos:

1. *Santa Teresa y su hermano Rodrigo camino del martirio*.
2. *Ingreso en La Encarnación*.
3. *Santa Teresa penitente*.
4. *La Humildebenación*.
5. *Santa Teresa con san Pedro y san Pablo*.
6. *Visión del clavo*.
7. *Visión del collar*.
8. *San José protector del Carmelo*.
9. *Cirio coronando a santa Teresa*.
10. *Estudio de santa Teresa ante el obispo de Avila*.
11. *Visión de la cruz*.
12. *Santa Teresa con san Juan de la Cruz en Donado*.
13. *Intercepción de santa Teresa por el alma de Bernardino de Mendoza*.

30. GASTRUCCHI, M. L., "Iconografía teresiana: el Cristo del Morrocco", en *Carmelo* 27 (1986), p. 224. *PIRELLA GÖTTSCHE LOWE*, s. 1997, pp. 282-284.
31. *COLO, J. y BARRON, S., Series de Jesús, Juana y Bernardina juntas, de pinturas que fueron la vida*, Ediciones Cactus, Buenos Aires, 1982.

14. *Santa Teresa enseñando a los indios*.
15. *La muerte de santa Teresa*.
16. *Aparición de santa Teresa a las monjas de Segovia*.

La serie parte de los grabados de Callari y Gallo, prueba fehaciente de su llegada a todas las partes del mundo católico, y está llena de detalles encantadores de la mejor pintura colonial³². El punto de partida puede ser la serie firmada por Espinosa de los Monteros en 1662 para el convento de Madres de Caros, las similitudes de la serie cordobesa hace pensar en algún discípulo de este pintor. Uno de los lienzos no ha llegado a nuestros días, los otros se conservan en las siguientes ubicaciones: 1) en el convento de san José, 1 en el monasterio de Salta, otro en la catedral de Córdoba, otro en el museo religioso Juan de Tejeda, junto al convento y otro en el museo Casa del Virrey Lintier en Alta Gracia.

Hacemos un breve recorrido por algunas de las otras series teresianas que conocemos en tierras americanas³³. En el convento del Carmen de San José, en Santiago de Chile, se conservan dos series, denominadas la "grande" y la "chica", en el Carmen Alto, en Quito, hallamos otra en pintura mural; en Perú, además de la Cuzco, se localiza otra dos, una en Arequipa y otra en Juli. El Carmelo en el virreinato de Nueva España desarrolló una iconografía muy peculiar. Encontramos algunas series, como el ciclo de medallones del convento de Sabaterra, o la que perteneció al convento de San Ángel. Otros se enmarcan en retablos como en el del convento de la Soledad de Puebla. Las mejores pinturas se localizan en la pilastrada de la Profesa y el Museo del Carmen, ambos en México, y en los conventos, inasculos y conventos, de Puebla. En este ambiente de religiosidad tan profunda se desarrollan temas como el *Pensamiento de santa Teresa sobre las Animas*, de Cristóbal de Villalpando, en el templo de Santiago, en Tuxpan (Michoacán) o la curiosa iconografía patrocinada por Palafios.

Hasta aquí este breve recorrido por los conventos que atesoran estas series teresianas, de indudable impacto en todos los que se acercaban a las iglesias de la orden. Series nacidas para instruir a los fieles en los templos o para educar a los novicios a su entrada en la orden, ocupando claustros y tránsitos conventuales. Sirva esta primera recopilación de ciclos teresianos para dar a conocer su importancia con motivo de esta edición de *Las Edades del Hombre* 2015 dedicada a santa Teresa en el V Centenario de su nacimiento.

32. Cfr. SÁNCHEZ MARRAZIT, M., op. cit. Se reproduce la serie completa en varias ocasiones.
33. Cfr. AGUILAR, L. E. y BROWN, L., *Pintura en Hispanoamérica 1550-1850*, Madrid, 2004.

teresa
de Jesús

SANTA TERESA EN LA PINTURA EUROPEA

ODILE DELANDA

Historiadora del Arte. Consultora del Wildenstein Institute (París)

La Santa Madre Teresa de Jesús tuvo desde su infancia el deseo profundo de convertirse a los hereses. Podemos recordar cómo, cuando contaba con solamente nueve años, intentó fugarse de la casa paterna con su hermano Rodrigo, deseando sufrir el martirio convirtiendo a los moros (Vida 1, 5). Cuando en su madurez espiritual tuvo la visión del infierno, la necesidad de la misión de salvar las almas de los protestantes en peligro se impuso claramente: *De aquí también nació la grandísima pena que me da los muchos almas que se condenan [de estos herejes] en España, porque yo creo por los santos miembros de la Iglesia, y los imperus grandes de aprovechar almas (Vida 32, 6). Por otra parte vemos su gran preocupación por convertir a los "hugonotes" franceses. En este tiempo vivimos a mi noticia los Actos de Francia y el sermón que hablan hecho los herejes y cuando iba en camino esta decretada vida. Me da gran fatiga y, como si yo pudiera algo o fuera algo, lloraba con el Señor y le suplicaba remediar tanto mal. Me parecía que mi vida pasaba ya para remedio de las almas de los muchos que allí se perdían (Camino de perfección, cap. 1, 2). Los trágicos acontecimientos que sacudieron la cristiandad de su siglo no podían dejarla indiferente.*

Cuando Teresa de Jesús realizó por fin en 1624, a los 47 años, entre numerosas dificultades, su primera fundación de la Orden de las Carmelitas Descalzas en el convento de San José en Ávila, comenzó la reforma en España y se propagó con el beneplácito de Felipe IV del mismo año de 1624 por todos los Conventos carmelitas fundados por la Madre Teresa. La nueva regla eliminó las concesiones hechas al mundo y retorna a la vida centrada en Dios con toda sencillez y pobreza como la de los primeros eremitas del Monte Carmelo. El fin de Santa Teresa fue consagrar del todo a Dios en profunda oración. En la misma fecha de 1624, en el reino vecino de Francia empezaban unas tremendas Guerras de religión. Por supuesto, los católicos franceses necesitaban también reformarse, y algunos los deseaban, pero las espantosas luchas entre cristianos impidieron toda clase de reforma en Francia.

Las reformas religiosas en Europa

La Reforma protestante, al principio del siglo XVI, había roto la unidad cristiana de Europa, siendo para la Iglesia católica un terrible drama. El desarrollo de la imprenta a mediados del siglo XV hizo que las ideas anticatólicas de Lutero tuvieran una gran difusión desde 1520 en Europa occidental y muchos nobles de estas regiones se volvieron partidarios suyos. El herejismo se convirtió en la fe de más de la mitad de la población de Alemania y, poco a poco los herejes consiguieron ganar la libertad religiosa. En el plan de dos décadas más, la Reforma protestante se había extendido por la mayor parte del noroeste de Europa. En Inglaterra el rey Enrique VIII redujo la autoridad papal sobre la Iglesia, y la Iglesia de Inglaterra entró en una reforma que la volvió esencialmente protestante. En Suiza, Francia, partes de Alemania, de Escocia y de los Países Bajos, comenzó una segunda corriente de reforma no literaria, influenciada principalmente por Juan Calvino, el francés convertido en ginebrino⁶.

El detonante de las Guerras de religión francesas fueron las disputas religiosas entre católicos y hugonotes, exacerbadas por las disputas entre las grandes familias nobiliarias que abanderaron estas facciones religiosas, en especial la Casa de Borbón, en parte partidaria de los protestantes y la Casa de Guisa, enemiga declarada de la Reforma. Se distinguieron hasta ocho Guerras

de religión en el Reino de Francia que fueron una serie de enfrentamientos civiles que se desarrollaron entre 1562 y 1598, si bien la violencia en el país fue constante durante todo el período. Estas guerras civiles tuvieron muy duras consecuencias y las iglesias y catedrales nomadas por los protestantes fueron saqueadas y profanadas⁷.

La situación dramática en Francia en la época de Santa Teresa

En el año 1584 la muerte de Francisco de Valois, duque de Anjou, último hermano y heredero del rey de Francia Enrique III, que no tenía descendencia, convirtió a Enrique de Navarra (Pais, 1533 - París, 1610), en heredero del trono francés, perspectiva inaceptable para el partido ultra católico, llamado la "Liga". Hijo de Antonio de Borbón y de la reina de Navarra, Juana de Albret, Enrique de Navarra había sido educado en la religión calvinista. Combatió en el bando hugonote durante la Tercera Guerra de religión francesa, al final de la cual se decidió su matrimonio con la hermana de Carlos IX, Margarita de Valois, como signo de reconciliación entre católicos y protestantes. Pero una semana después de la boda acaecida en 1572, los extremistas católicos rompieron todo entendimiento posible organizando la matanza de hugonotes conocida como la "Noche de San Bartolomé" (24 de agosto de 1572). Para salvar su vida, Enrique de Navarra tuvo que convertirse oficialmente al catolicismo pero en 1595 consiguió escapar de la corte y, declarado de nuevo su profesión de fe calvinista, se puso al frente del ejército protestante.

La muerte de Enrique III, asesinado en 1589 por el monje franciscano Jacques Clément, hizo por tanto reinar la Corona de Francia sobre la cabeza de Enrique III de Navarra, también descendiente del rey San Luis; pero este hecho solo fue aceptado por los hugonotes, mientras continuaba la guerra civil, la Octava Guerra de religión en Francia, con vicisitudes significativas para los protestantes. Enrique IV tuvo que luchar para reconquistar su reino, en manos de la Liga que se negaba a reconocer a un rey protestante; sin embargo su alianza con los fieles a la corona y sobre todo su conversión al catolicismo en 1593 le abrieron la puerta de París. La intervención en los asuntos franceses del rey Felipe II de España (Alejandro Farnesio había impulsado a los hugonotes tomar París) dividió a los partidarios de la Liga católica, facilitando finalmente a Enrique el acceso de hecho al trono, con el fin de abjurar del protestantismo. En un acto de realismo político, dio el rey Borbón ese paso en 1593 (momento en que se le atribuye el célebre frase "París bien vale una misa", seguramente apócrifa). Fue coronado e hizo su entrada en París en 1594, aunque tuvo que sostener combates hasta 1598 para acabar con los últimos reductos de la Liga y para reducir los ataques españoles que seguían oponiéndose a esta reconciliación, pensando que la conversión al catolicismo del rey Enrique IV no era sincera y que Francia podría muy bien caer en el cisma durante su reinado. Sin embargo el 17 de diciembre de 1595, el papa Clemente VII le suministró su absolución plena y la guerra contra los españoles se acabó con la paz de Vervins del 2 de mayo de 1598.

La tolerancia religiosa decretada por el Edicto de Nantes el 13 de abril de 1598 fue acompañada del reconocimiento del catolicismo como religión del Estado y de una política de reconciliación basada en la renuncia a toda revancha o depuración; con ello pacificó el país y consolidó el trono⁸.

Fundación del Carmen Descalzo en París

Se puede entender perfectamente que para Teresa de Jesús, así como las primeras Carmelitas Descalzas españolas, Francia pareciera un país de herejes, ¡un país de misión! La reforma Teresiana del Carmen fue un acontecimiento

3. Pierre Miquel, Les guerres de religion en France, Paris, 1968

4. A. de Saint-Onors, Histoire de la ligué pendant les règnes de les septième et huitième siècles, Paris, 1848, pp. 258-262.

5. Antoine-Augustin Le Febvre, Histoire et dictionnaire des guerres de religion, 1599-1598, Paris, 1998.

6. Pierre Tétraud, L'Église, Jean de Brétigny (1518-1584), Aux origines du Carmel de France, de Brétigny et du Congo. Bibliographie de la revue d'histoire ecclésiastique, Louvain, 1936.

7. Cat. exp. les collections du Carmel de Fontaine, Fontaine, 2005, n° 730 de 45-109.

8. Véronique Bégin, Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours, tome 1, Paris, 1933, 2a ed. 1967 y Daniel Rogas (dir.), Histoire de l'Église, III, La réforme catholique, Paris, 1964-1965.

9. Hervé Bazin, Les Couvents Ordres et congrégations de femmes, Paris, 1889, pp. 176-177.

10. La Vie de la Mère Thérèse de Jésus, nouvellement traduite [sic] d'Anglais en Français par D. B. P. [Jean de Brétigny prêtre] et F. C. D. B. [Les Pères chartroux de Bourgfontaine], Paris, G. de la Noüe, 1624.

11. Le Chemin de perfection composé par la Mère Thérèse de Jésus... [en les Adis pour ses religieuses] nouvellement traduites [sic] d'Anglais en Français par D. B. P. [Jean de Brétigny prêtre] et F. C. D. B. [Les Pères chartroux de Bourgfontaine], Paris, G. de la Noüe, 1624.

12. Traité du Charisme, ou Demourer de Jésus, composé par la Mère Thérèse de Jésus... [sur les épreuves, ou Militations de Jésus et son Dieu] nouvellement traduites [sic] d'Anglais en Français par D. B. P. [Jean de Brétigny prêtre] et F. C. D. B. [Les Pères chartroux de Bourgfontaine], Paris, G. de la Noüe, 1624.

13. Christian Berman, "Madame Acarie" [Thérèse d'Avila et les fondations de l'Ordre des Carmes et Carmélites en France de 1600] [sic] de nos jours, Actes du Colloque de Lyon (19-20 septembre 1997) [Lyon] par Bernard Hours, Paris, 2001, pp. 119-124.

14. La Vie et les œuvres de la Mère Thérèse de Jésus... par le R.P. de Ribera, et par D.B.P. de Brétigny prêtre, Paris, G. de la Noüe, 1624.

particularmente importante en la historia de la espiritualidad católica. La idea de una fundación en el reino de Francia de un monasterio de Carmelitas reformadas por Santa Teresa de Jesús empezó a gestarse durante la catedral de 1583 cuando el francés Jean de Quintanadouble de Brétigny (1518-1614), joven religioso de origen español discipuló de tal proyecto con la Madre María de San José (Salazar), priora del convento sevillano y amiga de la Madre Teresa. Conocemos los rasgos amables del piadoso Jean de Brétigny por una imagen muy anónima de la escuela francesa del XVII que estaba en el Carmelo de Bourne y que se conserva desde 2001 en el de Namion (Fig. 17). El entonces Padre Provincial de los Carmelitas Descalzos, el padre Jerónimo Gracián de la Madre de Dios (1545-1572), favorable como la Madre María de San José al espíritu misionero de la Orden, apoyó el proyecto de una fundación en Reims. Desgraciadamente para la implantación en Francia de las Carmelitas reformadas, en 1585 fue elegido superior de los Carmelitas Descalzos Nicolás de Jesús María (Doria), quien se opuso rotundamente a toda expansión en el exterior de España y, por otra parte, dicho proyecto se tropezó con aquellos conflictos internos franceses y las malas relaciones políticas entre Francia y España.

La llegada a París, el 15 de octubre de 1604, de las seis religiosas carmelitas enviadas desde España para fundar un convento en Francia y otros países de Europa no había sido nada sencilla; terminaba por fin la difícil instalación del Carmelo teresiano fuera de España e inauguraba una extraordinaria aventura. Fueron cuatro descalzas españolas: Ana de Jesús (de Lobera), Ana de San Bartolomé (García), Isabel de los Angeles (Mínquez Mexía), Beatriz de la Concepción, y dos flamencas: Eleonor de San Bernardo y Isabel de San Pablo (de Chavriat). En aquel principio del siglo XVII, después de casi medio siglo de aquellas atroces luchas entre cristianos, una profunda aspiración de renovación moral y religiosa, preocupaba profundamente a los católicos sinceros en Francia⁹.

Hemos visto más arriba como el joven Jean de Quintanadouble de Brétigny, estando en Sevilla en 1584 por intereses familiares, conoció a las Carmelitas Descalzas y deseó con andar introducir en su patria estas religiosas reformadas mientras que en Francia la última Guerra de religión impulsó completamente la venida de la mayoría española, y que, desde España, el padre Doria se oponía también al proyecto. El establecimiento en Francia de las hijas de Teresa de Jesús sufrió tantas dificultades y pesadumbres como la propia fundación del convento de San José de Ávila. Entre 1582 y 1600, Jean de Brétigny fracasó en todas sus tentativas pero no abandonó su proyecto, hasta que en 1601 las cosas empezaron a arreglarse. Jean de Quintanadouble de Brétigny, ordenado sacerdote en 1598, había financiado la publicación de las obras de Santa Teresa editadas en Madrid en 1588 por Fray Luis de León. Posteriormente el gobierno francés decidió traducir al francés la mayoría de las obras de la Madre Teresa. La publicación, realizada a principios de 1601, contenía en tres volúmenes in-8 las obras místicas de carácter didáctico más importantes de cuantas escribió la santa: fueron el primer tomo la *Vida de Santa Teresa de Jesús escrita por ella misma (1582-1595) con sus Agonizaciones*¹⁰, después el *Camino de perfección (1602-1604)* junto con los *Actos de Santa Teresa*¹¹, y por fin el *Castillo interior, o Las moradas*¹². La traducción fue revisada por los cartujos de Bourgfontaine y sabemos que la leyó el futuro santo, Francisco de Sales¹³. Al año siguiente Brétigny tradujo también *La vida de la Madre Teresa de Jesús, fundadora de los Descalzos y Descalzas Carmelitas*, publicada en Salamanca en 1590 por el padre jesuita Francisco de Ribera, confesor de la madre¹⁴. El padre Ribera trazaba un gracioso retrato de las facciones y del aspecto físico de la madre Teresa:

Era de muy buena estatura, y en su necesidad hermosa, y aun después de vejez parecía hacer bien: el cuerpo abultado y muy blanco, el rostro redondo y bello,

1. El término hugonotes (hugonotes, en francés) es el antiguo nombre otorgado a los protestantes franceses de doctrina calvinista durante las guerras de religión. A partir del siglo XVI, los hugonotes se denominaron frecuentemente hugonotes, porque en los documentos oficiales, se empleaban el término de F.R.E., "pretendida religión reformada" para designar al protestantismo.

2. Ver Jacin Févère, *Au cœur religieux du XVI^e siècle*, Paris, 1933, 2a ed. 1983 y Marc Vitarud, "La grande cause, 1520-1598" en *Histoire de la France religieuse*, de Jacques Le Goff et René Rémond, tome 2, Paris, 1988, pp. 185-200.



Fig. 1
Jean de Quinquagnon de Brétigny.
Cédida por la autora del estudio.

de buen tamaño y proporción; la tez color blanca y encarnada, y cuando estaba en oración se le encendía y se ponía hermosísima, toda él limpia y apacible; el cabello, negro y crespo, y frente ancha, igual y hermosa; las cejas de un color rubio que cubra algo a negro, grandes y algo gruesas; no muy en arco, sino algo llanos; los ojos, y miradas y un poco carnosos; no grandes, pero muy bien puestos, vivos y graciosos, que en mirarse se veían todos y mostraban alegría, y por otra parte muy graves, cuando ella quería mostrar en el rostro gravedad; la nariz pequeña y no muy levantada de su medio, tenía la punta redonda y un poco inclinada para abajo; las ventanas de ella anchas y pequeñas; la boca ni grande ni pequeña; el labio de arriba delgado y derecho; y el de abajo grueso y un poco caído, de muy buena gracia y color; los dientes muy buenos; la barba bien hecha; las cejas ni chicas ni grandes; la garganta de color rojo, y no alta, sino como media su peso; las manos pequeñas y muy lindas. En la cara tenía tres lunetas pequeñas al lado izquierdo, que le daban mucha gracia, una más abajo de la mitad de la nariz, otro entre la nariz y la boca, y el tercero debajo de la boca. Toda junta parecía muy bien y de muy buen aire en el andar, y era tan amable y apacible, que a todas las personas que la miraban conmoviéndose aplacaba mucho.

En estos mismos años el padre Brétigny puso en circulación muchos retratos de la Madre Teresa. La pintura más fiel a su apariencia era por supuesto el original pintado de ella a la edad de 60 años sobre lienzo en 1576 en Sevilla por Fray Juan de la Miseria. El padre Jerónimo Gracín de la Madre de Dios, como primer Provincial de la Provincia Reformada desde 1581, le había pedido no sólo la apertura de nuevos monasterios, sino también completar el libro de las Fundaciones y escribir sobre su vida espiritual, tal como lo hizo en las *Memorias*. También por obediencia a él, Teresa pasó para Fray Juan de la Miseria, ofreciéndoselo, así, el anecdotico retrato que ha llegado hasta nosotros. Se consideró como el cuadro más parecido al aspecto original, y se hicieron de él numerosas copias pintadas o grabadas para llevarlas a las nuevas fundaciones (fig. 2). En los grabados, casi todos flamencos y de mejor calidad que las pinturas, aparece la santa de medio cuerpo rezando con las manos juntas mirando hacia el Espíritu Santo en forma de paloma que se ve en la parte superior derecha de su boca sale un filacteria con un verdadero del salmista: "Misericordia Domini in eternum cantabo" (88 [89], 2: "Cantaré eternamente el amor del Señor"). El éxito de las publicaciones en francés de la obra y de la vida de fundadora del Carmelo Descalzo fue considerable e inmediato, siendo en estos últimos años de finales del XVI y principios del XVII la única literatura espiritual de alto nivel que se publicaba en Francia en un momento en que muchos devotos anhelaban reconstruir una verdadera fe católica y vida de oración en París después de las devastadoras Guerras de religión¹⁹.

Un grupo de católicos parisienses, allegados a la Liga, y que no eran favorables al Edicto de Nantes, se esforzaban entonces en favorecer la renovación espiritual de Francia desecha tras estas guerras de religión. Fue por fin una mujer del gran mundo la principal introducción de las hijas de Santa Teresa de Ávila en Francia. Se trata de Barbe Arville (París 1566 - Fontaine-lez-Paris) de familia noble y esposa de Pedro Acarie, con el cual tuvo seis hijos, y que supo enfrentarse heroicamente con grandes pruebas durante la Octava Guerra de religión. Se mostró muy buena esposa, siendo su marido partidario de la Liga, opuesta al rey Enrique IV, al tramar éste en París. Pierre Acarie perdió gran parte de sus bienes y quedaron su mujer y su familia reducidos casi a la pobreza. Barbe dedicó años a administrar los pocos bienes que le quedaban, a ir acrecentando la fortuna familiar, hasta lograr rehabilitar a su marido ante el rey, logrando así la devolución parte de sus posesiones.

Barbe Acarie, más conocida como "Madame Acarie", era una mujer culta, generosa, muy piadosa y dotada de una vida interior intensa así como de un gran sentido común. Para ella el amor a Dios debía traducirse en el

19. Gilles Chazal en cat. exp. L'art du XVI^e siècle dans les carmels de France, París, 1982-1983, p. 79.
20. La bibliografía sobre Madame Acarie es muy importante. Véase Madame Saint, La figure de Madame Acarie, Marie de l'Incarnation à travers l'hagiographie du XVI^e et du XVII^e siècles en Carrières et carmélites en France du XVI^e siècle à nos jours, Actes du Colloque de Lyon (25-26 septembre 1995), Paris, par Bernard Hour, Paris, 2000, pp. 153-170.



Fig. 2
Santa Teresa de Ávila Grabado.
Cédida por la autora del estudio.

cumplimiento perfecto de su deber de estado. Visitaba a los pobres, a los enfermos, a las viudas y a los niños encerrados en la doctrina cristiana. Preparada como hemos visto por desconocidos de toda clase, Madame Acarie supo responder totalmente a su misión divina. Reunía en su salón del Hôtel Ance de la calle de los Judíos a un círculo de hombres y mujeres devotos, en su mayoría de origen de católicos franceses. Pertenecieron a la nobleza o al parlamento y también se encontraban eclesiásticos, doctores de la Sorbona, ciudadanos, todos ellos desearon de restablecer en Francia la reforma católica indispensable, y, entre ellos, su primo el joven Pierre de Bérulle (1575-1630), quien debía participar a la llegada a París de las Carmelitas Descalzas. Se puede decir que del salón de Madame Acarie salió lo que se llamará "el gran siglo de la espiritualidad francesa"²⁰. En 1601 le habían leído a Madame Acarie las traducciones en francés de las obras de Santa Teresa de Jesús recientemente publicadas y de estas lecturas la piadosa mujer no salió completamente convencida²¹. Pero estando en oración en la iglesia de San Nicolás de Lorena, tuvo una visión de Santa Teresa, que le pedía que se esforzara para que las Carmelitas Descalzas pudieran establecerse en Francia. Sin embargo no era cosa fácil en esos tiempos antiguos. Las congregaciones monásticas eran mal vistas y las leyes francesas prohibían la fundación de nuevos conventos, menos aún de extranjeros.

Como era una mujer reconocida en los círculos intelectuales católicos consultó su visión con el futuro cardenal de Bérulle (fig. 3), con Dom Bonousson, prior de los Carmos de París, con el Doctor Jacques Gaultier y con el prebitero André du Val (su director espiritual, quien escribirá su vida²²). Todos le respondieron que espere a tiempos más favorables, pero se le apareció de nuevo Santa Teresa insistiendo, por el bien del Carmelo, de la iglesia y de Francia, ya que había fríos de santidad de gran valor. Entonces Madame Acarie se empleó, sin hacer ningún caso a las dificultades, en que fuera posible una fundación teresiana en París. Tuvo que intervenir San Francisco de Sales, que al conocerla y ver su valía espiritual y su intención, se preocupó del tema y logró convencer a los obispos, al General de la Orden y al mismo papa Clemente VIII, que autorizaran por fin la entrada de las Carmelitas españolas reformadas en Francia. Intercedió delante del rey con éxito la princesa de Longueville, después de Orleans²³ que era prima de Enrique IV, cuyo confesor era Pierre de Bérulle²⁴; este se resistió un poco porque no entendía por qué había de llamar a monjas extranjeras pero aceptó finalmente la creación de una primera fundación con religiosas españolas, otorgando la real cédula el 18 de julio de 1602. La autorización de Roma, la bula "In supremo", fue fechada por el papa el 13 de noviembre de 1603. Comenzó después la lucha por conseguir un sitio: sería en París, en el priorato de Notre-Dame des Champs, del suburbio de Saint-Jacques, que hubo que comprar al Cardenal de Joyeuse, que ejercía como abad commendatario. Mientras tanto, Madame Acarie contactaba con jóvenes virtuosas, en general de la nobleza, para formar el núcleo de la primera fundación: esta mujer tan complaciente a Dios y a los hombres, tenía desde hace tiempo, sin saberlo, un alma y un corazón de Carmelita y entendió que la oración era la única vía de salud para el alma. Creó una especie de beaterio junto a la abadía de Santa Genoveva (que era las llamadas "hijas de Santa Genoveva"), y allí las reunía para practicar las virtudes, aprender el oficio divino, iniciarse en la oración, esperando la llegada de las Carmelitas teresianas o lo que Dios dispusiera²⁵.

Madame Acarie, de acuerdo con sus consejos espirituales y con la ayuda de estos amigos y de todos aquellos que se encontraban en su salón, envió a un grupo de personas a España, contando con Jean de Brétigny y Pierre de Bérulle, con el fin de obtener la legada de algunas Carmelitas Descalzas españolas para fundar el primer Carmelo. La dirección negociadora de tal proyecto correspondió a Pierre de Bérulle, que, junto con otros, presentaba cartas de Enrique IV, rey de Francia, para el Rey de España y para el em-

21. Henri Brémond, Histoire littéraire du sentiment religieux, tomo 10, 1919.
22. Para la lectura de las obras de Santa Teresa por Madame Acarie y su influencia en la vida de esta, véase Renouss, op. cit.
23. André du Val, Le véritable portrait de la servante de Dieu, sœur Marie de l'Incarnation, connue dans le monde sous le nom de Mlle Acarie, Paris, 1614, varias ediciones posteriores.
24. Jacques Dubé Bérulle, Anne Geneviève de Bourbon, duchesse de Longueville, Paris, 1618.
25. Jean-François Neumaier, Le Cardinal de Bérulle et ses élèves, son temps, Paris, 1896.
26. Hervé Bazin, op. cit., pp. 178-80.



Fig. 3
Cardenal de Bérulle.
Cedita por la autora del estudio.

bajador francés Barrault. El 29 de agosto de 1664 salieron rumbo a Francia desde España, las seis primeras carmelitas descalzas, entre ellas la Venerable Ana de Jesús y la Beata Ana de San Bartolomé, discípulas de primer orden de Santa Teresa. Llegaron a París el 15 de octubre del mismo año. Las novicias del Priorato de Notre-Dame de Clamart en Clamart de San Jacques resonaban con palabras de acción de gracias que cantaban las seis carmelitas descalzas españolas. El 17 de octubre de 1664, dos días después de su llegada a la capital de Francia. El 18 de octubre, en este lugar, se celebró la primera misa, se colocó el Santísimo y se erigió el Carmelo de la Encarnación, primer Carmelo teresiano en tierra francesa.

Como veremos, Ana de Jesús fue nombrada priora de París y ella relató las vicisitudes del viaje hacia Francia así como la fundación propiamente dicha²⁹. El lamentable estado de los caminos dificultaba el avance de los carros y de las mulas y, añadido al mal tiempo con grandes tormentas, hizo que el viaje fuera peligroso y muy riguroso para aquellas pobres religiosas españolas medio recluidas que apenas entendían el francés y pedaban llegar a un país de barbudos herejes con la idea implícita de un posible martirio³⁰. Sabemos por ejemplo que Ana de San Bartolomé ganaba agua bendita para echarla a los demonios que ella veía agarrados a las ruedas del coche! Y, al llegar a Francia, las Carmelitas sacaban por las ventanas de las carretas cruces y rosarios para enseñarles a los "habituados herejes"³¹. Se extrañaron de ser tan bien recibidas en Francia, pero tralan con ellas, además de las Constituciones de Alcalá de 1588 que quisieron imponer, una piedad barroca exuberante muy diferente de la austera devoción, sin espontaneidad, de las religiosas francesas.

La primera elegida para Francia había sido María de San José, que la Madre Teresa había dejado como Priora en Sevilla y luego pasó a ser Priora de Lisboa. Esta fue mandada en secreto a Cuerva (Tobledo) donde murió a los pocos días. Tras su muerte en penosas circunstancias, la siguiente candidata elegida fue Ana de San Bartolomé, que había sido la enfermera de la suma en su últimos años y a su cuidado desde que se rompió el brazo en Sevilla. Bérulle estaba conforme con que fuera Priora en París Ana de Jesús, pero la postura del Padre General, Francisco de la Madre de Dios, era negativa, llegando a tener discusiones, pero tuvo que cambiar de opinión; incluso Ana de San Bartolomé, que la había recomendado, le cedió las riendas como capitana, por tener más experiencia en conventos que ella. Los franceses la llamarían la "valerosa española". La acompañarían otras cinco monjas más.

Las "Madres españolas": fundaciones en Francia

Ana de Lobrera, llamada en Francia Anne de Jean (Medina del Campo, Valladolid, 21 de noviembre de 1441 - Bruselas, Bélgica, 4 de marzo de 1621)³², discípula y amiga de Santa Teresa de Jesús, que desde el momento en conoció a Ana de Jesús y vio en ella sus virtudes, pasó a ser su hija predilecta, a quien junto a María de San José fueron los pilares de la santa en su vida y en su sucesión. Existe un austero retrato de la Venerable Madre Ana de Jesús de la escuela flamenca del XVII, conservado en el Carmelo de la Encarnación de Clamart. De medio cuerpo, la religiosa arrodillada presenta su corazón al Santísimo diciendo "Recibe mi corazón y trápaselo con la flecha de tu amor, para que mi alma te diga que he sido herida por tu amor" (Fig. 4). Este retrato es la réplica exacta de una estampa de los Wierix que su fiel copió, la Madre Béatrice de la Concepción, propagó por todos los Carmelos de Europa, así como una copia pintada³³. A la muerte de la Madre Teresa, Ana de Jesús continuó su obra, siendo Priora de las Carmelitas que vinieron de España. Tuvo un papel primordial en las fundaciones del Carmelo femenino en Francia y en los Países Bajos, en las obras de Santa Teresa y en sus retratos o episodios de su vida, así como en la difusión del *Cántico espiritual* que San Juan de la Cruz



Fig. 4
Retrato de la Venerable madre Ana de Jesús.
Cedita por la autora del estudio.

la había dedicado. Muy amiga de Jean de Bérulle, luchó en Francia como la había hecho en España, para que se aplicasen exactamente las constituciones de la Madre Teresa, para defender su memoria y para que adoptasen en los conventos el espíritu y el modo de oración de la santa fundadora. Se había enfrentado con violencia en España con el padre Doria y lo mismo hizo en Francia con Bérulle que, según ella, había decidido influenciar la vida de las Carmelitas y a perpetuarse como superior, teniendo un espíritu demasiado francés para entender las reformas de la Madre Teresa³⁴.

Al año siguiente de la fundación en París, el 14 de enero de 1664, Ana de Jesús fundó otro Carmelo en Pontoux, quindisimo de Priora Anne de Saint-Bartolomé (Ana de San Bartolomé) y un tercero en Dijon, el 21 de septiembre, en el que el 4 de octubre Ana de Jesús enfermó allí de peste y se sanó con el voto de la santa. Una grave dificultad arrastró la permanencia en Francia de las "Madres españolas": el cardenal de Bérulle, gran figura de la espiritualidad francesa del XVII, quiso moldear a las Carmelitas conforme a su propio espíritu, aunque siguiendo la línea de Santa Teresa; sin embargo las españolas estaban acostumbradas a la dirección de los Padres Carmelitas y no podían regirse sin consultar con ellos aunque un breve. Con el papa Pablo V del 9 de septiembre de 1660 daba en Francia confesores del clero secular a las Madres Carmelitas³⁵. La Venerable Ana de Jesús no aguantó mucho tiempo la influencia de Bérulle y comprendió al mismo tiempo que el Carmelo en Francia podía continuar sin ella, razón por la cual aceptó la invitación de trasladarse a Bruselas adonde podría dirigirse con los Carmelitas Descalzos, que también iban a instalarse allí. La imagen sucesora de Santa Teresa en el Carmelo reformado continuó como veremos, su obra de fundadora en Flandes.

Las religiosas que habían acompañado a Ana de Jesús a París, comúnmente llamadas las "Madres españolas" fueron cinco. Dos de ellas habían sido compañeras de Ana de Jesús en el convento de Salamanca: Béatrice de la Concepción (1601-1676), futura priora en Bruselas, e Isabelle des Anges (1565-1614), que fundó cinco conventos de Carmelitas Descalzas en Francia: Amiens en 1666, Ruan, en 1660, Burdeos en 1660, Toulouse, en 1666 y Limoges en 1668. El retrato de la escuela francesa del XVII que se conserva de ella en las colecciones del Carmelo de Pontoux parece proceder de una estampa hecha por su autor sobre su cadáver (Fig. 5)³⁶. Como los otros retratos de las "Madres españolas", es un retrato severo, sin concesiones, que revela las personalidades enérgicas y austeras de estas valientes fundadoras. Sin tener por supuesto la misma calidad, recuerdan al de La Madre Jesuítina de Los Fueros que pintó en 1620 el gran Diego Velázquez. La Madre Isabelle des Anges tuvo un papel importante en la lucha doctrinal que opuso las Carmelitas al cardenal de Bérulle, pero este la autorizó por fin a ponerse bajo la dirección espiritual de los Padres Carmelitas Descalzos que pudieron fundar su propio convento en Limoges en 1667³⁷. De la "Madres españolas" solamente ella se quedó en Francia hasta su muerte en el Carmelo de Limoges. La única "Madre española" que hablaba perfectamente el idioma francés era Éléonore de Saint-Bernard (1577-1620), nacida en Liège, que fundó también varios conventos en los Países Bajos. Isabelle de Saint-Paul (1566-1641), de origen parcialmente flamenco no hablaba muy bien el francés; fundó igualmente algunos conventos de Carmelitas Descalzas en los Países Bajos.

Por fin, la futura Beata Anne de Saint-Bartolomé (1549-1620) es una de las figuras más relevantes de las religiosas que vinieron a Francia. También se conoce su figura por varios retratos suyos. Uno de ellos, un pequeño cobre ovalado que estuvo en el Carmelo de Dijon antes de pasar al de Pontoux representa a la Beata, ya mayor, con bondadoso rostro y finas manos que sostienen el crucifijo³⁸. Ana estuvo presente en los acontecimientos más importantes de los últimos seis años de la vida de la Fundadora. Participó activamente en sus cuatro posteriores fundaciones; y en la última, Bargas, en 1582, pocos días antes

29. María del Pilar Manero Sorolla, "Ana de Jesús cronista de la fundación del primer Carmelo Descalzo de París", *Buletin Historique*, vol. 95, nº 2, 1993, pp. 642-679.

30. Véase María del Pilar Manero Sorolla, "Cartas de Ana de San Bartolomé a Monseñor Pierre de Bérulle", *Ordo*, nº 51, 1991, pp. 105-107.

31. Bertrand, op. cit. pp. 304 y 306.

32. En el documento, escrito por los Padres Antonio Fortin et, Restituta Palmes, en vue du procès en canonisation de la bienheureuse mère et docteur par Chantal Collange, *Ordo* du Carmel, 2001.

33. Gilles Chazal, en cat. exp. L'art de voir, 1664 dans les Carmels de France, Paris, 1982-1983, nº 43, p. 86, 1993 y cat. exp. Les collections du Carmel de Pontoux, Pontoux, 2005, nº 13, pp. 16-17, 1993.

34. Gilles Chazal, en cat. exp. L'art de voir, 1664 dans les Carmels de France, Paris, 1982-1983, nº 43, p. 86, 1993 y cat. exp. Les collections du Carmel de Pontoux, Pontoux, 2005, nº 13, pp. 16-17, 1993.

35. Gilles Chazal, en cat. exp. L'art de voir, 1664 dans les Carmels de France, Paris, 1982-1983, nº 43, p. 86, 1993 y cat. exp. Les collections du Carmel de Pontoux, Pontoux, 2005, nº 13, pp. 16-17, 1993.

36. Gilles Chazal, en cat. exp. L'art de voir, 1664 dans les Carmels de France, Paris, 1982-1983, nº 43, p. 86, 1993 y cat. exp. Les collections du Carmel de Pontoux, Pontoux, 2005, nº 13, pp. 16-17, 1993.

37. Gilles Chazal, en cat. exp. L'art de voir, 1664 dans les Carmels de France, Paris, 1982-1983, nº 43, p. 86, 1993 y cat. exp. Les collections du Carmel de Pontoux, Pontoux, 2005, nº 13, pp. 16-17, 1993.

38. Stéphane Marie Margari, *et al.*, *Marie de Bérulle et les Carmélites de France. La genèse du gouvernement (1637-1663)*, Paris, Cerf, 2009, p. 642-679.

39. Gilles Chazal, en cat. exp. L'art de voir, 1664 dans les Carmels de France, Paris, 1982-1983, nº 43, p. 86, 1993 y cat. exp. Les collections du Carmel de Pontoux, Pontoux, 2005, nº 13, pp. 16-17, 1993.

40. Gilles Chazal, en cat. exp. L'art de voir, 1664 dans les Carmels de France, Paris, 1982-1983, nº 43, p. 86, 1993 y cat. exp. Les collections du Carmel de Pontoux, Pontoux, 2005, nº 13, pp. 16-17, 1993.

41. Gilles Chazal, en cat. exp. L'art de voir, 1664 dans les Carmels de France, Paris, 1982-1983, nº 43, p. 86, 1993 y cat. exp. Les collections du Carmel de Pontoux, Pontoux, 2005, nº 13, pp. 16-17, 1993.

42. Gilles Chazal, en cat. exp. L'art de voir, 1664 dans les Carmels de France, Paris, 1982-1983, nº 43, p. 86, 1993 y cat. exp. Les collections du Carmel de Pontoux, Pontoux, 2005, nº 13, pp. 16-17, 1993.

43. Gilles Chazal, en cat. exp. L'art de voir, 1664 dans les Carmels de France, Paris, 1982-1983, nº 43, p. 86, 1993 y cat. exp. Les collections du Carmel de Pontoux, Pontoux, 2005, nº 13, pp. 16-17, 1993.

44. Gilles Chazal, en cat. exp. L'art de voir, 1664 dans les Carmels de France, Paris, 1982-1983, nº 43, p. 86, 1993 y cat. exp. Les collections du Carmel de Pontoux, Pontoux, 2005, nº 13, pp. 16-17, 1993.

45. Gilles Chazal, en cat. exp. L'art de voir, 1664 dans les Carmels de France, Paris, 1982-1983, nº 43, p. 86, 1993 y cat. exp. Les collections du Carmel de Pontoux, Pontoux, 2005, nº 13, pp. 16-17, 1993.

46. Gilles Chazal, en cat. exp. L'art de voir, 1664 dans les Carmels de France, Paris, 1982-1983, nº 43, p. 86, 1993 y cat. exp. Les collections du Carmel de Pontoux, Pontoux, 2005, nº 13, pp. 16-17, 1993.

47. Gilles Chazal, en cat. exp. L'art de voir, 1664 dans les Carmels de France, Paris, 1982-1983, nº 43, p. 86, 1993 y cat. exp. Les collections du Carmel de Pontoux, Pontoux, 2005, nº 13, pp. 16-17, 1993.

48. Stéphane Marie Margari, *et al.*, *Marie de Bérulle et les Carmélites de France. La genèse du gouvernement (1637-1663)*, Paris, Cerf, 2009, p. 642-679.



Fig. 5
Retrato de la madre habit de Angers.
Cedido por la autora del estudio.

de la muerte de la santa, a la que acompañará a Alba y asistirá en su agonía. Sus relaciones personales e íntimas con la Madre Teresa están representadas en un cuadro también conservado en el Carmelo de Pontosse, *Santa Teresa de Jesús bendiciendo a sor Ana de San Bartolomé* (Fig. 6): Anne de Saint-Barthélemy, después de su fundación en Tours en 1608, se fue también a los Países Bajos diciendo que no se olvidaría nunca "de las Francesas".

Otra futura Beata, esta vez francesa, Marie de l'Incarnation, fue una de las monjas más remarcables del Carmelo galés: se trata de Barbe Acarie, madre de seis hijos tres religiosos carmelitas, un sacerdote y dos casados) viuda, dama de la alta sociedad, que terminó siendo una humilde monja en un convento donde su propia hija era la superiora. Muerto su esposo en 1613 y habiendo educado a sus hijos, Madame Acarie solicitó su admisión entre las hijas de Santa Teresa consagrándose a Dios como hermana de velo blanco, vistió el hábito de hermana conversa en el monasterio de Amiens junto a sus hijas, el 7 de abril de 1614, Miércoles de Ceniza, con el nombre de Marie de l'Incarnation. Existen varios retratos pintados de la Beata, considerada como la fundadora del Carmo Descalzo en Francia (junto con Jean de Brétigny y Pierre de Bérulle), así como un excelente grabado de Nicolas Viennot, hecho a partir de un retrato de Simon Vouet perdido (Fig. 7). Era este Carmelo de Amiens el más pobre e imahubre de todos. La vida monástica de Marie de l'Incarnation fue humilde y muy penitente, no parecía para nada que había sido una gran señora. Comenzó un tiempo de éxtasis, visiones, consuecos en la oración, en medio de su enfermedad y sufrimiento. En un letrero atribuido a Pierre Delesterre, a mediados del XVII, en las colecciones del Carmelo de Pontosse, la podemos ver en conversación con su amigo el canciller Michel de Marillac, muestra la Virgen y el Niño se le aparecen (Fig. 8). Fue, junto a sus hijas, una gran devota y propagadora de la devoción al Corazón de Jesús, anticipándose a la también francesa Santa Margarita María de Alacoque. En 1640 fue trasladada al monasterio de Pontosse, donde, aún vivió dos años. El 7 de febrero de 1688 se le decretó una inflamación gravísima de un pulmón, haciéndola padecer con paciencia y caridad graves dolores. Finalmente murió el 18 de abril de 1688 en olor de santidad. En otro cuadro del mismo pintor, ejecutado para un ciclo de pinturas que decoraban la capilla dedicada a la Beata, se ve al Padre Duval, su confesor, disolviendo la extrema unción en presencia de las madres del convento. Apenas tras conocer su muerte, el pueblo de Pontosse acudió a venerar sus restos, recordando su obra benefactora. Fue enterrada en la capilla del monasterio, y muy pronto fue visitada por la Reina Madre Marie de Médicis y otros muchos nobles. En el mismo ciclo de pinturas se ve la Aparición de Santa Teresa y Marie de l'Incarnation a sor Ana de Jesús. Fue beatificada en 1791 por el papa Pío VI y en su tumba se puso en 1626 una magnífica estatua del artista italiano Bordone (Fig. 9). De una de sus hijas carmelitas, la madre Marguerite de Saint-Sacrement, que fue priora de varios conventos en Francia, también se conserva un maravilloso retrato por Simon Vouet, hoy en día en el Carmelo de Clamart (Fig. 10).

Ahí, para recordar y dar a conocer las virtudes de las madres fundadoras tras su muerte, las Carmelitas escribían una pequeña biografía y encargaban retratos que tenían también una función mnemónica. Luego se podían encargar copias pintadas o grabados para colgarlas en otros monasterios o a amigos laicos. Los demás cuadros que ornaban igualmente las iglesias y los conventos de las Carmelitas en Francia antes de la Revolución fueron ofrecidos por donantes ricos que pertenecían o bien a la aristocracia o bien a burgueses acomodados. "Hay que reconocerle la edad de oro de la expansión francesa, correspondió en el principio del siglo XVII un gran período de arte religioso carmelitano". En Francia se puede comparar lo que fue la decoración de los Carmelos antes de 1789, con la iglesia parisina Saint-Joseph-des-Carmes, perfectamente conservada y que se ha restaurada recientemente".

- 30. Gilles Chazal, en cat. exp. L'art du XVII^e siècle dans les carmelites de France, Paris 1982, 1983, nº 26, p. 88, repr. y cat. exp. Les collections du Carmel de Pontosse, Pontosse, 2005, nº 6, pp. 42-43, repr.
- 31. Cat. exp. Les collections du Carmel de Pontosse, Pontosse 2005, nº 7, pp. 84-85, repr.
- 32. Véron, nº 6, p. 29, repr.
- 33. Gilles Chazal, en cat. exp. L'art du XVII^e siècle dans les carmelites de France, Paris 1982, 1983, nº 30, p. 83, repr. y Clotilde Roy, en cat. exp. Les collections du Carmel de Pontosse, Pontosse 2005, nº 8, pp. 87-82, repr.
- 34. Gilles Chazal, en cat. exp. L'art du XVII^e siècle dans les carmelites de France, Paris 1982, 1983, nº 38, p. 83, repr. y Clotilde Roy, en cat. exp. Les collections du Carmel de Pontosse, Pontosse 2005, nº 9, pp. 93-93, repr.
- 35. Cat. exp. Les collections du Carmel de Pontosse, Pontosse 2005, p. 14, repr.
- 36. Gilles Chazal, en cat. exp. L'art du XVII^e siècle dans les carmelites de France, Paris 1982, 1983, nº 31, pp. 92-96, repr.
- 37. Père Jean de la Croix (1682), citado por Chazal, op. cit., n.º
- 38. Véron, en cat. exp. Les collections du Carmel de Pontosse, Pontosse 2005, p. 107, repr.



Fig. 6
Santa Teresa bendiciendo a sor Ana de San Bartolomé.
Cedido por la autora del estudio.



Fig. 7
La Beata Marie de l'Incarnation.
Grabado por Nicolas Viennot.
Cedido por la autora del estudio.



Fig. 8
La Virgen y el Niño Jesús se aparecen a la
hermana Simón. Simón Vivout.
Atribuido a Pierre Delestra.
Cedido por la autora del estudio.



Fig. 9
Estatua de la tumba de la hermana Marie
de l'Incarnation. Francisco Bordier.
Cedido por la autora del estudio.

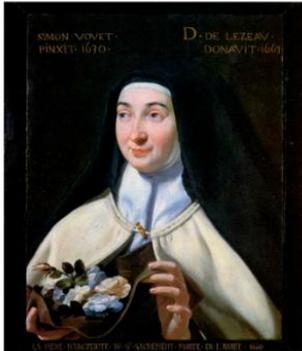


Fig. 10
Retrato de la madre Margarita del Santo
Sacramento. Simon Vivout.
Atribuido a Pierre Delestra.
Cedido por la autora del estudio.

Allí podemos admirar todavía una importante pala de altar (fig. 8, 2011 cat.) que representa a *Crísto resucitado agonizante a Santa Teresa de Ávila y a San Juan de la Cruz*, atribuido a Michel II Cornille (1649-1693).

La expansión teresiana fue fulgurante en toda Europa, pero particularmente en Francia: 101 conventos de Carmelitas (Descalzas y Descalzas) se fundaron en el país durante el siglo XVII. De hecho, además de las jóvenes formadas por Madame Arcaire, hubo en el país galo muchísimas vocaciones, sobre todo entre la nobleza. Ana de Jesús había comprendido muy pronto que el Carmelo Reformado francés podía continuar perfectamente sin sus "Madres españolas" fundadoras. En las colecciones carmelitas francesas de Clamart existe una pintura que representa a *Santa Teresa protegiendo bajo su manto a las Carmelitas francesas*⁴¹. Es un lienzo de la escuela francesa de mediados del XVII, de modesta calidad, que se imprime en uno de los grabados de la *Vida de Adrián Collart* y Cornelia Galler⁴². Varios cuadros anónimos franceses, algunos excelentes, muestran diversos episodios de la vida de la Madre Fundadora. Muchos de ellos se han recogido en el Carmelo de Pontoise, el más antiguo convento de Carmelitas teresianas en Francia, ya que muchos otros desaparecieron con la Revolución francesa a finales del siglo XVIII. Especialmente el primer convento parisiense de la Encarnación del suburbio de Saint-Jacques que tuvo un conjunto de pinturas decorativas de los mejores pintores de la época⁴³ y entre ellos un ciclo de pinturas encargadas por la reina madre Marie de Médicis a Philippe de Champagne⁴⁴.

Santa Teresa había contado en sus escritos los numerosos eventos sobrenaturales que le acontecieron en su vida. Son principalmente esos momentos de éxtasis o de visiones los que más atrajeron a los patronos y mecenas que encargaron, principalmente durante el siglo XVII, imágenes de la santa fundadora a los artistas en Francia. Entre los cuadros anónimos de la escuela francesa de mediados del XVII podemos admirar, en las colecciones carmelitas *La recuesta carnelta o Las truchas místicas* (fig. 11), curioso tema que podría corresponderse con un pasaje de *Las Fundadoras* (XXXI, 40). La importancia de la presencia de San José en este cuadro recuerda la peculiar devoción que le tenía Santa Teresa⁴⁵. Otro lienzo, atribuido a Pierre Delestra, muestra *Crísto agonizando a Santa Teresa*, episodio sacado del capítulo XXXVI de la *Vida*, mientras que cuatro novicias de velo blanco miran con estupor la aparición milagrosa⁴⁶. En otra imagen de misma atribución a Delestra, podemos ver a *Crísto dándole de comer a Santa Teresa*, lo que corresponde a varias apariciones de Jesús relatadas por la propia santa⁴⁷. Sin duda del mismo pintor, *Crísto ofreciendo una rosa a Santa Teresa* (fig. 12) representa una visión que tuvo María de l'Incarnation y que relató su biógrafo, el padre Darval⁴⁸. Y, por supuesto en esta serie no faltaba la *Transverberación del corazón de Santa Teresa*⁴⁹, la más conocida de las experiencias místicas de la santa. En el Carmelo de Clamart se conserva otra obra del mismo tema, también anónima pero de muy buena calidad⁵⁰.

En todas las páginas del libro de la vida de la santa fundadora se revela una pasión viva: todas sus revelaciones atestiguan que creía firmemente en una unión espiritual entre ella y Jesucristo; veía a Dios, a la Virgen, a los santos y a los ángeles en todo su esplendor y del cielo recibía inspiraciones que aprovechaba para la disciplina de su vida interior. En plena madurez sus éxtasis se hicieron más numerosos y al mismo tiempo más extraordinarios. Sus visiones intelectuales se sucedieron frecuentemente durante los años 1599-1616. Sin embargo sus superiores le prohibieron que se abandonase a estos fervores de devoción mística, y la ordenaron que resistiera a esos arrebatos, en que su salud se consumía. Obedeció ella, aun a pesar de sus esfuerzos, su oración era tan continua que ni aun el sueño podía interrumpir su curso. Al mismo tiempo, abrasada de un violento deseo de ver a Dios, se sentía morir. En este estado singular tuvo en varias ocasiones la visión que dio origen al establecimiento de una fiesta particular en la Orden del Carmelo: *La transverberación del corazón de Santa Teresa*⁵¹. Para perpetuar la memoria de dicha misteriosa

41. Gilles Chazal, en cat. exp. *L'art du XVII^e siècle dans les carmelites de France*, París, 1982-1983, n.º 25, p. 82, repr.

42. Adrián Collart, *La Vie de sainte Thérèse d'Avila*, con Cornelia Galler, 24 láminas grabadas más una página de título, Amberes, 1619.

43. Véase Gilles Chazal, "L'art décoratif du Carmel de l'Incarnation", en cat. exp. *L'art du XVII^e siècle dans les carmelites de France*, París, 1982-1983, pp. 13-16.

44. Denis Luellet, "Cycle de la Reine au couvent des Carmelites du faubourg Saint-Jacques", en cat. exp. *Philippe de Champagne, entre politique et dévotion*, Lille y Grubois, 2007-2008, pp. 94-97.

45. Cat. exp. *Les collections du Carmel de Pontoise*, Pontoise, 2005, n.º 1, pp. 31-32, repr.

46. *Ibid.*, n.º 3, pp. 35-37, repr.

47. *Ibid.*, n.º 4, pp. 38-39, repr.

48. *Ibid.*, n.º 5, pp. 40-41, repr.

49. Gilles Chazal, en cat. exp. *L'art du XVII^e siècle dans les carmelites de France*, París, 1982-1983, n.º 11, p. 55, repr.

50. *Ibid.*, n.º 11, p. 53, repr.

51. Pierre Bouleud, *La Apparition de Dieu au 16^e d'après les écrits de Thérèse d'Avila* (prefacio de Xavier Tilliette), St. Clément, A. Costantini, coll. "La semur de l'ange. Les classiques méconnus", 2009.



Fig. 11
La vocación carmelita o Las truchas muertas.
Cedió por la autora del estudio.



Fig. 12
Cristo ofreciendo una rosa a Santa Teresa de Ávila.
Cedió por la autora del estudio.

herida, el papa Benedicto XIII, a petición de los Carmelitas de España e Italia, estableció en 1726 la fiesta de la del suceso extraordinario, acaecido en 1539 que refiere la propia Madre:

Vi a un ángel tal e mi había el lado izquierdo en forma corporal... No era grande, sino pequeño, hermoso muchacho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos, que parece todos se abrasan... Vióle en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía antes por el color algunas veces y que me llegaba a las entenas: al sacarlo me parecía las heridas conyugo, y me dejó toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellas quejidas, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor que no hay dolor que se quite, ni se consuela 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 agujero tan suave que pasa entre el alma y Dios, que agujero yo a su bondad le dé a gustar a quien pensare que miento... Los días que desta cosa andaba como embobada, no quisiera ver ni hablar, sino abismarme con mi pens. que para mí era mayor gloria, que cuantos heyan tomado lo estado (Vida, XXX).

Apreció en el comercio de arte en 1987 un inmenso lienzo (242 x 188 cm) de la Transverberación del corazón de Santa Teresa (Fig. 13) y al inspeccionar el cuadro, apreció la interesante firma "Horacius Blancus Lugdunus. Fecit. 1621" de un pintor lyonés poco conocido, Horace Le Blanc (Lyon, ca. 1580-1653). La posición de la santa en éxtasis está inspirada en un grabado de Wierix del mismo tema (Fig. 14). Curiosamente la magnífica pintura de Le Blanc que se puede admirar ahora en el museo de Beaux-Arts de Lyon no estuvo en el Carmelo de las monjas reformadas de Lyon, fundado en 1606, porque durante la desamortización de la Revolución francesa el lienzo se encontraba en Nancy y el Carmelo de Nancy, entonces capital del reino de Lorena, no fue fundado por las "Madres españolas" o sus seguidoras francesas dependiente del cardenal de Béruille, sino por los padres Carmelitas reformados italianos³⁰, lo que podría explicar una fecha tan temprana para este tema que solamente aparece en Francia a mediados del siglo XVII³¹.

Sin embargo estuvo allí el más bello de los cuadros de Santa Teresa conservados en Francia: *El Cristo apareciendo a Santa Teresa o Visión de la Trinidad* (Fig. 15) de Giovanni Francesco Barbieri, llamado el Guercino (1591-1666). Fue traído a París durante la Revolución francesa y después depositado en el Musée Granet de Aix-en-Provence donde ahora se conserva. Esta espectacular tela, también de muy gran formato (301 x 202 cm), fue encargada al pintor italiano en 1624 por el financiero Barthélémy Lumagne para su capilla familiar de la iglesia, fundada en 1616, de las Carmelitas Descalzas de dicha ciudad. En el centro del cuadro, la bellísima figura de Cristo, de pie, de cuerpo entero y vestido de rojo y azul, levanta su brazo derecho para enseñar a Santa Teresa, de rodillas con las manos cruzadas en el pecho, una gloria donde aparecen miraditas al Padre Eterno y el Espiritu Santo, en forma de paloma. En la parte superior izquierda un maravilloso ángel muchacho repite el gesto de Jesucristo, formando una gran diagonal con el manto marfilino de la religiosa. Detrás de ella otro personaje alado podría representar el ángel de la guarda de la santa, mientras que en el cielo se ven varios angelitos: de hecho es la Trinidad Santa que se manifiesta en un éxtasis de la fundadora. Corrió como un día de San Agustín... cuando acababa de comulgar, se le dio a entender *Como las Tres personas de la Trinidad Santísima son una... He quedado de ahí a no poder pensar ninguna de las Tres personas Divinas, sin entender que son todas tres... y díjome el señor a entender como en su una cosa tres dioses*. En la parte baja izquierda en un bajorrelieve fingido se ve un escudo de armas con tres velas encendidas aludiendo al nombre del comitente ("Luz", en Lumagne)³².

30. Los padres Carmelitas Descalzos llegaron a Francia a partir de 1600 y fundaron pocos conventos reformados: Avignon en 1603, Nancy y Valenciennes en 1608, Mortara en 1610, Carpentras en 1612 y Cahors en 1616.
31. Jacques Foucart, "La Transverberation de sainte Thérèse, un nouveau Horace Le Blanc (1600) pour le Musée de Lyon", *Bulletin des Amateurs et Monuments* (junio), 1982, n.º 5, pp. 4-19.
32. Denis Mahony en cat. exp. el Guercino, 1966, Bolonia, Museo Civico Archeologico, 1993, n.º 28, pp. 214-216, n.º 1, (antes de restauración).



Fig. 13
Transverberación del corazón de Santa Teresa Horace Le Blanc.
Cedió por la autora del estudio.



Fig. 14. Entree de Santa Teresa. Grabado. Cedido por la autora del estudio.



Fig. 15. Santa Teresa en éxtasis o visión de la Trinidad. Giovanni Francesco Barbieri el Guercino. Cedido por la autora del estudio.

En la basílica de Gray se conserva desde la Revolución Francesa un precioso cuadro de autos desconsagrado que ornaba el altar mayor de la iglesia del convento de Carmelitas descalzas de la misma ciudad, se trata de *La Virgen poniendo un collar a Santa Teresa*, tema sacado de la *Antibiografía* (XXXIII, 14) y excelente ejemplo de la pintura religiosa francesa del XVII^o. En un *Essai* escrito en 1646, de un pintor anónimo francés, podemos ver la devoción que los reyes Borbones, Luis XIII y su esposa Ana de Austria, tenían hacia la santa fundadora. El cuadro, titulado *Santa Teresa intercede para el nacimiento de un Dujeña* (fig. 16), se encuentra en la iglesia parroquial de Jouy-le-Moutier³⁵. Recordamos que la pareja real tuvo que esperar más de veinte años para tener descendencia.

Hay menos representaciones de Santa Teresa en Francia a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Jean-Baptiste de Champagne (1662-1674), sobrino y alumno de su famoso tío Philippe de Champagne pintó en 1670 una *Apoteosis de Cristo a Santa Teresa* que se conserva en el Musée Gruet de Aix-en-Provence donde Jesús sentado en una nube enseña sus llagas a la santa arrodillada (1664-1665)³⁶. Curiosamente una familia de pintores de Perpiñán, ciudad recientemente convertida en francesa (desde 1659), tuvo mucho cariño y devoción a los Carmelitas Descalzos de su ciudad natal. El padre, Antoni Guerra Major (1634-1706), pertenecía a la Cofradía de Nuestra Señora del Carmen. Pintó varias veces a la santa fundadora: *El voto de la conversión de Santa Teresa*, firmado y fechado en 1667 (fig. 17), se conserva ahora en el Museo Rigaud de Perpiñán representa de forma muy barroca a la santa, de medio cuerpo, joven y bella carmelita en éxtasis con su corazón ardiente en la mano. El año siguiente firma y fecha un *Éxtasis de Santa Teresa*, de cuerpo entero y de composición más arcaica, para una capilla del convento de los Mínimos en Perpiñán el lienzo, pagado sobre tabla, se encuentra hoy día en la iglesia Saint-Paul de Calce. Pinó también la *Transverberación del corazón de Santa Teresa*³⁷ de colección privada, cuadro que el hijo del pintor, Antoni Guerra Minor (1666-1711), repintó cinco veces sin muchas variantes, mostrando el interés de los catalanes franceses por esta temática³⁸. El hijo también firmó y fechó en 1692 una *Apoteosis de San Agustín a Santa Teresa* para la capilla de los Carmelitas de Ille-sur-Têt (fig. 18), muy inspirado por los modelos italianos³⁹. Por fin en el Carmelo de Pontonne se conserva un lienzo, fechado en 1722, que representa *La primera conventina entre San Juan de La Cruz y Santa Teresa* (fig. 19), anónimo francés de un gracioso estilo ochocentista⁴⁰.

Las fundaciones en los Países Bajos y en Europa central

Hemos insistido en las fundaciones francesas porque de allí salieron las fundaciones de los Países Bajos y de Europa del Norte. En la actual Bélgica los Archiduques de Austria Alberto y Isabel Clara Eugenia tuvieron un papel decisivo en la renovación católica del país a principios del siglo XVII. El 12 de agosto de 1566 había nacido en el palacio de Valatin la infanta Isabel Clara Eugenia, primera hija de Isabel de Valois y Felipe II. Tras el fallecimiento de Ana de Austria, cuarta esposa del rey, Isabel, hija predilecta de su padre, se convirtió en la persona de máxima confianza de Felipe II, iniciándose en los asuntos de Estado. El rey intentó hacerla reina de Francia, aprovechándose de los conflictos existentes en el país gallo porque Isabel Clara Eugenia era nieta de Enrique II y, como hemos visto, el monarca francés Enrique III no tenía sucesión. Los planes de Felipe II no pudieron realizarse al ser nombrado rey de Francia Enrique IV de Borbón, razón por la cual Felipe II decidió nombrar a su hija preferida soberana de los Países Bajos en 1598. Al año siguiente la infanta Isabel Clara Eugenia, ya mayor para la época, se casó con su primo el archiduque Alberto de Austria. La pareja no tuvo herederos pero los Archiduques, ambos muy piadosos, aportaron la paz a su nuevo país con la

35. Gilles Chazal, en cat. exp., *L'art du XVII^e siècle dans les carmelites de France*, Paris, 1982-1983, n.º 16, pp. 20 y 26, repr. 36. Idem, n.º 60, 100, 102, repr. 37. Emilio Molis, *Les origines de la fin du XVI^e siècle au XVI^e et du XVII^e siècle*, Paris, 1922, inéd. Paris, 1972-1974, ed. española, Madrid, 2005, Ed. 1972, p. 95, fig. 82. 38. Julien Lagard, en cat. exp. Guerra, *Le peintre baroque en pays catalans aux XVI^e et XVII^e siècles*, Perpignan 2005-2006, nos 1, 3, 6, pp. 60-64 y 166-65, repr. 39. Idem, n.º 53 y 59, pp. 106-107, repr. 40. Idem, n.º 26, p. 91, repr. 41. Cat. exp. les collections du Carmel de Pontonne, Pontonne 2005, n.º 26, pp. 84-85, repr.



Fig. 16. Santa Teresa intercede para el nacimiento de un Dujeña para Luis XIII y Ana de Austria. Cedido por la autora del estudio.



Fig. 17
El acto de consagración de Santa Teresa.
C. Mino.
Cedido por la autora del estudio.



Fig. 18
Aparición de San Agustín a Santa Teresa.
C. Mino.
Cedido por la autora del estudio.

238



Fig. 19
La primera entrevista entre San Juan de la
Cruz y Santa Teresa.
C. Mino.
Cedido por la autora del estudio.

240

239

tregua de los Doce años (1609-1621) y convirtieron su corte de Bruselas en una de las más importantes de la Europa de la Reforma Católica, siendo también grandes mecenas, apoyando a Pierre-Paul Rubens y a su importante colaborador. Tras el fallecimiento del Archiducado en 1621 los Países Bajos volvieron a España, confirmando el entonces rey de España Felipe IV a su hija Isabel Clara Eugenia como gobernadora hasta su fallecimiento en 1632.

Los Archiducos de Austria desplegaron una política muy acertada, complementada con una gran tarea en favor de crear vínculos con la sociedad y de buscar una eficaz presencia a través del esplendor cultural y artístico. Su mecenazgo contó con la importante colaboración de Rubens, que actuó al servicio de los Archiducos. Muchos otros artistas contribuyeron a la brillantez de la corte. Los Infantes Alberto e Isabel Clara Eugenia intervinieron con mucha prudencia y pericia, consiguieron consolidar su soberanía y restablecer la vida espiritual en una nación que deseaban fervorosamente reconquistar para la Iglesia católica. Habían conocido y apreciado la reforma teresiana cuando vivían en España y pronto se emplearon en instalar a las monjes y a los padres del Carmen Descalzo en Bélgica. La Infanta Isabel Clara Eugenia había conocido directamente a Ana de Jesús cuando esta última hizo la fundación de Madrid y le escribió a Francia cuando estaba en el Carmelo de Dijon para pedirle que trajese al Carmelo reformado a Flandes e hicieran una nueva fundación allí. La Madre Ana de Jesús se puso en camino a finales del año 1606 hacia Bruselas con dos de las otras "Madres españolas", Isabelle de Saint-Paul y Elisvère de Saint-Bernard, junto con algunas carmelitas francesas. Jean de Brébeuf, que había tenido tanta importancia, aunque discreta, en la introducción de la reforma teresiana en Francia, acompañaba a las religiosas para ayudar a las nuevas fundaciones en Flandes, de las cuales fue nombrado superior". La primera fundación de Carmelitas reformadas quedó hecha el 25 de enero de 1607 en Bruselas y el 25 de marzo Isabel Clara Eugenia puso la primera piedra del convento de las Descalzas que llamaron en Bruselas las "teresianas". En ese mismo año de 1607, el 7 de noviembre, la Madre Ana de Jesús fundó otro convento en Lovaina y el 7 de febrero de 1608 otro en Mons. Posteriormente el padre Gracian, cuando llegó a Flandes, quedó como su director espiritual. Heredera de la santa fundadora, la Venerable Ana de Jesús solía decir que "lo que está fundado con Dios vive eternamente". La futura Beata Ana de San Bartolomé salió ella de Francia a los sesenta y tres años y fueron los años que vivió en los Países Bajos hasta su muerte los más fecundos de su vida. Su recuerdo está unido a su fundación del Carmelo de Amberes que se convirtió pronto en un potente foco de irradiación espiritual. Allí murió entregando su alma a Dios, el 7 de junio de 1626, a los 76 años. Tuvo también un papel importante en la fundación del Carmelo de Lieja que por fin se hizo en 1629". Tras muchas persecuciones y humillaciones, a Bruselas llegó el padre Jerónimo Gracian en julio de 1607. Pasó estos años, alternando la vida "eremítica", en una ermita en el jardín del convento, con la predicación, la confesión y la de las Carmelitas Descalzas que estaban fundando por estas tierras. Tuvo la dicha de conocer en vida la beatificación de la Madre Teresa de Jesús, el 24 de abril de 1614, por Paulo V. A su llegada a Flandes, Ana de Jesús fundó como hemos visto varios monasterios femeninos e insistió para que los Archiducos trajeran también a Bélgica a los padres Carmelitas Descalzos. En 1610, los primeros de ellos fueron recibidos triunfalmente en la capital, donde el 2 de septiembre, se inauguró solemnemente su primer convento. Una segunda casa fue establecida en Lovaina. En el espacio de unos pocos años, cuarenta estudiantes de la universidad pidieron su admisión en dichos conventos.

La Venerable Ana de Jesús, como hemos visto, fue, a partir de 1604, Priora de varios Monasterios y el alma de la difusión del espíritu y de la obra teresiana por tierras de Francia y Flandes. Trabajó toda su vida por mantener inalterable el verdadero ánimo de la Orden de las Carmelitas Descalzas, según

64. Bremond, op.cit., pp. 320-322.
65. Véase Marie-Élisabeth Herbeaux, *Réforme de Tournai et réforme teresienne chez les Carmélites du pays de Liège, en Carême et carmelites en France du XVI^e siècle à nos jours*, Actes du Colloque de Lyon (25-26 septembre 1997), Éditions par Bernard Hours, Paris, 2006, pp. 297-305.

241

Santa Teresa, por el núcleo de las ediciones de la obra de la Madre. Cuando llegó en 1607 en Flandes, país donde se encontraban entonces excelentes grabadores, comprendió que allí podría publicar una vida en imagen de la vida ejemplar de Santa Teresa de Jesús como ella lo deseaba desde la muerte de la fundadora. Eligió a Adriano Collaert (1560-1618) y a Cornelius Galle (1576-1650), quienes publicaron en Amberes en 1612 una *Vita B. Virginis et Iesu*, con 25 aguafuertes y pie de imagen en latín. Los temas se organizaron cronológicamente para representar los principales eventos de la vida de Teresa de Ávila, así como sus principales visiones. Esta vida grabada tuvo enorme difusión en toda Europa, gracias a las madres Ana de Jesús y Ana de San Bartolomé⁶⁴. Hubo varias ediciones, primero por Adrian Collaert y después por solo Juan Galle (1600-1676). Con esta *Vita B. Virginis et Iesu*, la iconografía teresiana se diversificó enormemente y quedó establecida para largo tiempo y algunos artistas la copiaron directamente⁶⁵.

Un interesante tratado, *Idea Vita Teresiana iconibus symbolice...*, fue más tarde impreso por Jacob Mevius en Amberes. No se indica ni el autor, ni la fecha de publicación pero es posible datarlo entre 1606 y 1609. Es un tratado, que se puede incluir en el ámbito de la literatura emblemática, dedicado a mostrar los grados de perfección religiosa hasta llegar a la unión mística. No se trata ni de una "vida gráfica" ni de una hagiografía ilustrada sobre Santa Teresa, a diferencia de las series grabadas en 1612⁶⁶.

Hacia 1614-1616 cuando el gran Peter Paul Rubens (1577-1640), pintor de los Archiducos y de Felipe IV, el más admirado artista de su época en Europa, realiza el remarkable retrato de *Santa Teresa de Ávila*, ahora conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena, se inspira evidentemente en una copia o un grabado hecho a partir del retrato de Fray Juan de la Misericordia, pero inusualmente una vida y un realismo excepcionales. Se ve a la santa no muy joven, en busto, escribiendo bajo la inspiración del Espíritu Santo. Probablemente encargado por Isidoro Clara Eugenia, el cuadro estaba por lo menos desde 1619 en la galería del archiduque Leopoldo Guillermo, gran coleccionista, educado en la Corte de Madrid y gobernador general de los Países Bajos en 1647. Más o menos en las mismas fechas, Rubens pintó para las Carmelitas Descalzas de Bruselas una tabla de la *Visión de Santa Teresa de Ávila* que se conserva hoy en día en el Museo Boijmans-Van Beuningen de Rotterdam. Representa a la santa de cuerpo entero, arrodillada con las manos abiertas y mirando extasiada a la paloma del Espíritu Santo que se le aparece en una pequeña gloria. A la izquierda del cuadro en una mesa redonda aparece un bello bodegón con un crucifijo virginal entre un cónclave y un libro abierto. De la sola figura de la Madre reformadora, Rubens hizo otro cuadro, hoy perdido pero que se conoce por un buril grabado, invertido, de Peter van Schuppen de hacia 1615-1616. Para la iglesia del convento de las Carmelitas reformadas de Amberes, Rubens pintó hacia 1619-1616, una pala de altar de *Santa Teresa intercediendo por las ánimas del purgatorio*. El lienzo fue sacado del convento por los franceses en 1794 y llevado al Musée Central de París y devuelto en 1815 se depositó en el Koninklijk Museum de Amberes donde hoy se conserva (fig. 20). El tema está sacado de un relato de la propia santa donde cuenta que rezando por el alma de un sacerdote, Bernardino de Mendoza, el Cristo le apareció para decirle que, gracias a sus oraciones, el sacerdote saldrá del purgatorio para ir al cielo (*Fundación*, 37^o).

Otros pintores flamencos como Gaspard de Crayer (1584-1660), trabajaron para las Carmelitas Teresianas flamencas. Para las de Lovaina Crayer pintó una *Visión de Santa Teresa* que se inspira directamente en un grabado de Antonio III Werx, copiando también la figura de la fundadora en la *Santa Teresa intercediendo por las ánimas del purgatorio* (musée de Amberes) de Rubens. El lienzo se quitó del convento cuando se cerró en 1804 y se pasó después en la iglesia de Saint-Quentin de Lovaina. Para la iglesia de las Carmelitas Descalzas de Albst ejecutó antes de 1639 un retablo grande (120 x 220 cm) de

64. María José Perilla Martín, *Iconografía de Santa Teresa de Ávila*, Valladolid, 2013, pp. 60-68. En su tesis doctoral, María Luisa Perilla ha estudiado detalladamente las representaciones grabadas de los acontecimientos de la vida de Santa Teresa así como los emblemas grabados a partir de sus experiencias místicas.
65. Gilis Chazet, en cat. exp., *L'Art du XVI^e siècle dans les comtes de Flandre*, París, 1967, vol. 1, p. 63 y p. 63-64.
66. Santiago Sebastián, "Iconografía de la vida mística teresiana" en *Historia del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, t. 1982, pp. 15-68. Véase también María José Perilla Martín, *Iconografía de Santa Teresa de Jesús*, Tesis doctoral, Valladolid, 2013, p. 62. Véase Margarita Salgado, "Representations of Saint Teresa", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n.º 5-949, pp. 97-108.



Fig. 20. Santa Teresa recibiendo un collar y una cruz. G. Crayer, Kunsthistorisches Museum, Viena. Cedita por la autora del estudio.

342

Santa Teresa recibiendo un collar y una cruz, cuyo tema venimos más adelante, que se compró por orden del emperador José I para sus colecciones de Viena. Actualmente se conserva en el Kunsthistorisches Museum de dicha ciudad⁶⁷. Gérard Seghers (1591-1651) también pintó una *Transverberación de Santa Teresa* (164 x 193 cm) que se conserva actualmente en Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Entre 1610 y 1616, las Carmelitas Descalzas de los Países Bajos hicieron al menos un total de veinticuatro fundaciones. En cuanto a las monjas, establecieron siete monasterios en diez años. En 1612, cinco Carmelitas dejaron los Países Bajos para ir a Polonia respondiendo a la llamada de la condesa Myron Myszkowski. Esta última les hizo construir un monasterio en Cracovia, donde ella tomó el velo tres años después. Otras fundaciones siguieron en Lemberg, Varsovia y Cracovia-Wieda.

En 1613, un grupo de Descalzas de Flandes había viajado a Colonia, donde establecieron el primer convento alemán de la Orden. Otros tuvieron por origen las vicinidades de la Guerra de Treinta Años. Domingo de Jesús María, un español de la congregación italiana, había contribuido en gran medida, en 1610 como legado de Gregorio XVI, a la victoria de los católicos en la Montaña Blanca, cerca de Praga. En reconocimiento, el emperador Fernando II permitió dos años más tarde a los Carmelitas Descalzos la fundación de su primer convento en Viena así como de Austria. El duque Maximiliano de Baviera los llamó a Múnich en 1619 por la misma razón. Pronto el Imperio Austro-Húngaro contó sus monasterios. Ana de San Bartolomé había querido hacer en Colonia una fundación que ella predijo que sería gloriosa. Pero el Carmelo de Nuestra Señora de la Paz se inauguró allí después de su muerte en 1649. Siguieron otros cinco conventos alemanes.

Los Carmelitas Descalzos en Italia

Nicolis Dorici, había profesado como Carmelita Descalzo atraído por la legislación teresiana, pero cuando ya fue el legislador, quiso destruir lo que había dispuesto la Madre Teresa, oponiéndose a sus más fieles colaboradores: el padre Jerónimo Graciani, la madre María de San José y San Juan de la Cruz, e intentando impedir la Reforma teresiana para tener él el protagonismo de fundador. Fue nombrado segundo provincial de los Frailes Carmelitas Descalzos en España y como pensaba que la reforma teresiana no debería extenderse más allá de los Pirineos, sus sucesores en España siguieron esta línea. Sin embargo, el padre Nicolás de Jesús y María (Dorici) había fundado un convento de padres Carmelitas Descalzos en Génova en 1584, por orden del padre Jerónimo Graciani y a finales del siglo XVI, se propuso a los religiosos de Génova hacer otra fundación en Roma. El Superior General español se abstuvo y el papa Cleopante VIII tuvo que intervenir con un *nunc papie* del 20 de marzo de 1597, por el cual que separaban a los Descalzos italianos de los de España. El convento de La Scala fue construido este mismo año de 1597 en la Ciudad Eterna. En 1599, un monasterio de Carmelitas Descalzas fue fundado también en Génova, siendo la primera fundación de religiosas teresianas fuera de España. El 13 de noviembre de 1606, el Papa dividió la Orden de Carmelitas Descalzos en dos congregaciones autónomas: la de San José para España, Portugal y Méjico y la de San Elías para Italia y las otras partes de Europa y del mundo⁶⁸.

En Roma a principios del siglo XVII, una de las obras más célebres del pintor Giovanni Lanfranco (1583-1649), que con Gaetano y Pietro da Cortona fue uno de los fundadores del estilo pictórico del alto Barroco decorativo italiano, se encuentra en el monasterio de las Carmelitas Scalas (ahora San Giuseppe a Capo le Case), segundo convento fundado en Roma por el padre español Francisco Soto y edificado en 1598, donde hoy en día

67. Hans Vlieghe, *Gaspard de Crayer in life and his works*, Bruselas, 1972, t. 101, 117, 118, p. 242 y 243, p. 172-6, fig. 257 y 258.
68. Pierre Méhu, *Maximilien Béthou* y Marie-Léonie Badiche, *Dictionnaire des ordres religieux, et surtout des ordres monastiques, religieux et militaires et des congrégations séculières*, Paris, Montmartre-Migne, 1849-1851, t. 681, 4 vols., tomo 1, fig. 101-60-64.

todavía se conserva. Encargado por Baldassar de Ciccar, un hidalgo español, se trata de un lienzo inmenso (313 x 191 cm) de la *Visión de Santa Teresa o la Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José*, situada en el altar de derecha (fig. 21). Representa en una gloria un rapto de Santa Teresa en el cual la Virgen y San José le entregan un collar y un velo blanco. Una voz más es una experiencia mística contada por la propia Madre: *Visiones un arrobamiento grande, que así me sanó de mí... Partícime, estando así, que me vea venir una rupa de mucha blancura y caridad. Y al principio no veía quien me la veía; después ni a Nuestra Señora hacia el lado derecho, y a mi padre San José al izquierdo, que me veían aquella rupa... Partícime habíame estado el cuello un collar de un muy hermoso, asída una cruz a el de mucho valor. Este oro y piedras es tan diferente de lo de acá, que no tiene comparación; porque es tan hermosa muy diferente de lo que podemos así imaginar, que no alcanza el entendimiento a entender de qué era la rupa... En grandísima hermosura que es en Nuestra Señora... todo junto la belleza del rostro, vestida de Manto con grandísima crespante, no que declinaba, sino suave... partícime que lo veía sólo al sólo con mucha multitud de ángeles (Vida, XXXIV)*. Pintado en grandes diagonales muy barrocas, la pala de Lanfranco es espectacular e ilustra con mucha precisión la visión de Santa Teresa. Dicha obra fue una de sus primeras creaciones públicas en Roma, entre 1614 y 1618, es decir tras la beatificación; causó un gran efecto y cimentó su éxito posterior. Sabemos por textos antiguos que gracias a ella recibió el encargo de Pablo y para decorar la sala regia del Quirinal. Giovanni Francesco Barbieri, llamado el Guercino, fue su principal rival en estos años en Roma. También recibió encargos de parte de los conventos del Carmen reformados, como hemos visto (fig. 15) y, entre otros⁶⁹, trató el tema de la *Virgen entregando un collar a Santa Teresa*, para el convento de las Carmelitas Scalas de Bolonia, con repetición en pequeño tamaño en la Pinacoteca de Borea en Milán desde San José está presente pero no le entrega un manto a la Santa.

Varios pintores italianos del siglo XVII pintaron también el tema de la *Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José*, uno de los temas más difundidos en la iconografía teresiana, como el napolitano Paolo Domenico Finoglia (1590-1645) en un cuadro conservado en la iglesia de Santa María Donnaromita de Nipolés quien realiza hacia los años 1630 una grande versión de esta *Visión* (267 x 177 cm). La escena está representada por Finoglia como un evento muy humano, situado no en el cielo sino en la celda de la santa; la Virgen parece una sencilla y bella joven, sin atributos, pero el collar y el velo que presenta San José son excepcionalmente lujosos. Obras de otro napolitano, Andrea Vaccaro (1664-1679) se enviaron a España como la *Imposición del collar y el manto y Santa* (198 x 213 cm), firmado y fechada en 1642 que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Como en el lienzo anterior, pero de forma apaisada, la visión parece desarrollarse en una celda. Santa Teresa coronada en dulce éxtasis ocupa el centro del lienzo entre los dos santos y una multitud de ángeles animan el evento.

El tema de la *Transverberación* estaba reproducido en la bandera suspendida en la basílica (reconstruida por el grabado de Matteo Gregori) de San Pedro en Roma el día de la canonización el 12 de marzo de 1622, razón por la cual aparece numerosas veces en Europa pero sobre todo en Italia después de esta fecha, aunque el veneciano Palma il Giovane (ca. 1448/1550-1628) pintó ya una *Transverberación de Santa Teresa* en 1615 para la iglesia de la Madonna della Scala in Trastevere del primer convento de las Carmelitas Descalzas de Roma. Más tarde, en 1662, la iglesia de San Pancrazio fuera la obra de Roma fue confiada a los Carmelitas Descalzos y allí se conserva dicha pala de Palma il Giovanni. Es un lienzo muy espectacular: delante de un altar la santa en éxtasis parece desmayarse mientras que un ángel visto desde lo alto se dispone a infligirle una herida en el corazón con un dardo puntagudo; en una gloria Rosa de Ángeles aparece la grande figura de Cristo resucitado. Después de la canonización de la santa carmelita, se pintaría repetidas veces este tema. Como

69. Véase María Caterina Sima, "Caravan Francesco Barbieri detto il Guercino e la rappresentazione di Santa Teresa d'Avila", *Comunicazione Internazionale del Monumento Comenius in Europa, Portugal e America*, 1984-1992, 2000, por María Isabel Viveros-Heredia, *Insights Peragoga*, Pérez, vol. 2, 1995, pp. 219-262.

344

345



Fig. 21
Visión de Santa Teresa o Imposición del collar y el manto por la Virgen y San José, Giovanni Lanfranco. Cebalga por la autora del estudio.



Fig. 22
Pala dei Carmelitani (Guido Cagnacci). Cebalga por la autora del estudio.

por ejemplo el pintor genovés Bernardo Strozzi (1581-1644) que produce varias veces esta visión (Ferreola, Pillarosa Diacali).

Guido Cagnacci (1601-1665), el menos académico de los alumnos de los Carracci, realizó en 1629-1630 un encargo de una pala de altar para los Carmelitas de Rimini, llamada *Pala dei Carmelitani* (135 x 210 cm) (Fig. 22) que se conserva en la iglesia de San Giovanni Battista de esta ciudad. En el lienzo aparece a la derecha Santa María Magdalena de Pazzi, canonizada en 1629 y en la parte superior San Andrea Corsini, recién canonizado en 1629; a la izquierda se ve una Transverberación de Santa Teresa muy realista donde la madre decapitada recae en el pecho una flecha encendida de manos de un bello ángel mancebo vestido de rosa, mientras otro ángel la sostiene.

A mediados del siglo XVII, las representaciones de la Transverberación estuvieron marcadas por un grupo escultórico excepcional: *El Éxtasis de Santa Teresa* de Gianlorenzo Bernini, modelada entre 1647 y 1652 para la Iglesia de Santa María della Vittoria en Roma que se convirtió en la obra más conocida de la iconografía teresiana. Fue difundida muy temprano a través de dibujos, pinturas y grabados, estableciendo un modelo inimitable para representar el tema. Su influencia se avigüena más o menos directamente numerosas obras, como por ejemplo, la *Transverberación de Santa Teresa* en la *Vita Della Scapularia Vergine Teresa di Gesù* grabada en 1716 por Arnold van Westerhout (Biblioteca Nacional, Madrid) que inspira directamente el *Éxtasis de Santa Teresa* de Felice Cignani, de principio del siglo XVIII (Iglesia de San Paolo, Ravenna) o en menos medida el gran *Éxtasis de Santa Teresa* (170 x 185 cm), pintado en 1727 por Sebastiano Ricci (1669-1734) para la Iglesia de San Gerolamo degli Scalzi de Vicenza (Fig. 23). Algo más tarde, en 1745, Giuseppe Bazzani pinta un *Éxtasis de Santa Teresa*, casi idéntico que se conserva en el museo de Budapest, mientras que el veneciano Giambattista Piazzetta (1681-1743) nos ofrece al contrario una dulce representación del *Éxtasis de Santa Teresa*, bellísima figura de mujer, con los ojos cerrados sobre su visión mística.

El pintor siciliano Pietro Novelli, llamado il Montecese (1664-1671), mostró a *Santa Teresa en gloria*, llevada al cielo por una multitud de angelitos (Madrid, Academia de San Fernando, Fig. 24) como la había mostrado en una pala conservada en la Galleria di Palazzo Bianco en Génova. En 1641 Novelli realiza una inmensa pala, *Nuestro Señor del Carmen con santos* (474 x 750 cm, Museo Diocesano, Palermo, Fig. 25). En él aparece la Santísima Virgen, entronizada sobre nubes y ángeles, mostrando al Niño Jesús, ambos sosteniendo el escapulario del Carmen. En un plano inferior aparecen diversos santos de la orden: a la derecha, Simón Stock, el fundador de los Ermitaños Carmelitas en Tierra Santa. De espaldas aparece el santo mártir Ángel de Jerusalén, un fraile siciliano, asesinado por los cataros en 1225. A la izquierda se ven dos místicas carmelitas más recientes: Santa Teresa de Jesús y Santa María Magdalena de Pazzi. También aparece Santa Teresa con otros santos en un pala encargada en 1660 por los jesuitas al pintor bolonés Carlo Cignani (1628-1710): se trata de una *Virgen con el Niño coronando a Santa Teresa* en presencia de San Juan Bautista y de San Carlo Borromeo (185 x 228 cm, Bolonia Pinacoteca Nazionale).

Con la canonización en 1696 de San Pedro de Alcántara aparecen escenas donde el padre franciscano está confesando a su amiga Santa Teresa como en un lienzo de 1670, atribuido al napolitano Luca Giordano (1634-1705) que se encuentra en la iglesia de Santa Teresa a Chiaia en Nápoles o, un siglo más tarde, el veneciano Francesco Fontebasso (1707-1766) en un ciclo de cuatro pinturas sobre la vida del santo franciscano en la iglesia de San Francesco della Vigna en Venecia, aparecen ambos santos delante de una escalera que sube al cielo (Fig. 26).

Llama mucho la atención que, mientras que en el resto de Europa las representaciones de Santa Teresa escasean en el siglo XVIII, en España e Italia, sobre todo en Venecia, la iconografía teresiana alcanza un punto culminante.

70. Para la historia y las interpretaciones del Éxtasis de Santa Teresa de Bernini, véase María José Pivilla, *Iconografía de Santa Teresa de Jesús*, Valladolid, 2013, pp. 395-397.



Fig. 23
Éxtasis de Santa Teresa (Sebastiano Ricci). Cebalga por la autora del estudio.



Fig. 24
Santa Teresa en gloria. Pietro Novelli.
Cedida por la autora del estudio.



Fig. 25
Nuestra Señora del Carmen con santos.
Pietro Novelli.
Cedida por la autora del estudio.

250



Fig. 26
San Pedro de Alcántara y Santa Teresa.
Francesco Fontebasso.
Cedida por la autora del estudio.

252

En la pintura italiana, destacan como hemos visto las imágenes de la gloria de Teresa y de su Transverberación por que Arnald van Westerhout grabó en 1716 en Roma una *Vita effigata della Santissima S. Teresa di Gesù* con 71 escenas de la vida Santa Teresa que se convirtió en una de las series de grabados sobre Santa Teresa más difundida.⁷²

Giovanni Battista Tiepolo (1696-1776) es una de las figuras más importantes del rococó italiano y considerado como el último gran pintor de la era barroca. De este magnífico maestro se conservan varias pinturas teresianas. Para la Chiesa di Sant'Apollinare en Venecia, Tiepolo pintó hacia 1720 una espectacular *Figura del Carmine* (210 x 450 cm, fig. 27) ahora conservada en la pinacoteca de la Brera en Milán. En la misma ciudad, adornó de frescos la Scuola Grande del Carmine, entre 1740 y 1747, y pintó el techo, que quedó por desgracia dañado en la primera Guerra Mundial, de Santa Maria di Nazareth, o "Chiesa degli Scalzi". Construida en el siglo XVII por iniciativa de los Carmelitas Descalzos bajo el proyecto de Baldassar Longhena y renacimiento ejemplo de arte barroco, dicha iglesia conserva una capilla dedicada a Santa Teresa en cuya bóveda Tiepolo realizó en 1743-1744, la *Aspiración de Santa Teresa* mientras que otro veneciano, Niccolò Bambini (1661- 1736) adornaba la capilla con ocultas escenas representadas de la vida de la santa, que son el *Milagro de la Hostia* (fig. 28) y *Santa Teresa guiada por los ángeles y San José*. En la primera pintura vemos a la Santa arrodillada frente al altar de un impresionante templo con arcadas, que se dispone a recibir la Eucaristía cuando la Hostia se dirige directamente hacia ella en un rayo de luz. El sacerdote y las religiosas presentes, quedan maravillados. Una multitud de ángeles assiste al evento milagroso. La Cofradía veneciana de Nuestra Señora del Carmen, fundada en el 1594, acogió a Tiepolo miembro. Terminaremos las pinturas teresianas italianas por un lienzo excepcional, aunque de tamaño reducido, de Tiepolo de hacia 1725, que conserva el *Scrittivoleucet Mázearum de Budapest*. Se trata de una *Visión de Santa Teresa* (72,8 x 56 cm, fig. 29) cuya génesis iconográfica ha sido estudiada recientemente por Ferrnando Moreno Cuadró.⁷³ Según la interpretación muy verosímil de este autor, el cuadro representa a María exhortando a Santa Teresa para que abandone a San José patrono de la *Orden de las Carmelitas Descalzas*, inspirándose en el grabado 31 de la *Vita Effigata* grabada por Westerhout en 1716. Pintado con colores resplandecientes, el lienzo se aparece a una "Santa Conversación" entre la Virgen y seis santos: San Luis de Francia, San Pedro de Alcántara, Santa Teresa, San José, San Francisco de Asís y San Francisco de Sales. Sin embargo si observamos atentamente la pintura, vemos que San José no está en el ambiente terrenal sino entre nubes, sentido delante de María y presentado a los santos representados como en el citado grabado de Westerhout: visión fundamental que refleja la protección de la reforma Teresiana por la Virgen y San José.

Algunos Carmelitas eminentes españoles reformados, sobre todo Juan de Jesús María y Tomás de Jesús, permanecieron en Italia y ayudaron a formar los primeros Carmelitas Descalzos de dicho país. Entre 1602 y 1621, diez nuevos conventos se establecieron allí. Los extranjeros de varias naciones entraron en los noviciados italianos, para luego crear monasterios reformados en sus propios países de origen. El monasterio de las Carmelitas de Génova se difundió en Provenza (por Francia); en Avilón (1613), Carpentras (1627) y por fin Cavallon (1667). Estos monasterios no deben nada a las fundaciones francesas de las "Madres españolas" y se opusieron al modelo francés beviliano. Guardaron su propio espíritu así como sus distinción con la Carmelitas Francesas: hasta los años 1650, las profesiones de las religiosas se hicieron en italiano.⁷⁴

En 1617, las primeras siete provincias de la congregación italiana fueron erigidas canónicamente: las de Génova, Roma, Polonia, Francia, Bélgica, Flandes y Lombardía. Nueve años más tarde, los conventos de Colonia, Viena y Praga formaron la provincia de Alemania, que fue separada en 1701 de la de

72. *Ibidem*, pp. 499-500.

73. Ferrnando Moreno Cuadró, "En torno a las fuentes iconográficas de Tiepolo para la "Visión teresiana" del Museo de Bellas Artes de Budapest" en *Archivo Español de Arte*, 100, 121 julio-septiembre 2009, pp. 243-258.

74. Frédéric Meyer, "Carmelites et laques dévots. L'exemple des fondations continentales" en *Carmen et carmelites en France du XVI^e siècle à nos jours, Actes du Colloque de Lyon (25-26 septembre 1992)*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2000, pp. 7-8.

251

253



Fig. 27
Virgen del Carmen. Tápelo.
Cálida por la autora del estudio.



Fig. 28
Milagro de la Hostia Rambini.
Cálida por la autora del estudio.



Fig. 29
Visione de Santa Ines. Tiepolo.
Cálida por la autora del estudio.

Austria. En Francia, las provincias de París, Aquitania, Borgoña y Normandía se erigieron respectivamente en 1613, 1641, 1653 y 1686. La de Lorena, erigida en 1740, se unió al del reino de Luis XV en 1766.

Portugal y las "Indias occidentales"

A todo lo largo de su vida, el padre Jerónimo Gracián de la Madre de Dios se dedicó a la misión evangelizadora. Durante sus cuarenta años como Provincial de los Frailes Carmelitas Descalzos en España dio un tinte misionero y de expansión a la Provincia que él gobernaba: así, mandó fundar en Génova (1584), Congo (1584) y México (1585). En el Capítulo de Lisboa de 1583 fue elegido Provincial el padre Nicolás Doria mientras que el Padre Jerónimo Gracián quedaba como Vicario Provincial. Pocos años después este último fue elegido Vicario de la nueva Provincia de México en el Capítulo intermedio celebrado en Valladolid, en 1587. Pero no pudo embarcar para las llamadas Indias occidentales, porque no salió ninguna flota en los años 1587 y 1588. Llamado por el Cardenal Alberto, virrey de Portugal, el padre Gracián se quedó más de dos años siendo Visitador apostólico de los Carmelitas portugueses.

Sin embargo a partir de 1587 sus trabajos apostólicos van mercedados con una serie de procesos promovidos por el nuevo Provincial Doria que culminaron en la sentencia de expulsión de la Orden en 1592. En realidad la acusación del padre Gracián como Visitador fue correcta y acomodada a las directrices del Concilio Tridentino. Las acusaciones presentadas contra él, y en las que motivó su deposición resultaron totalmente infundadas y su rehabilitación posterior fue total, tanto por parte de la Orden como por parte de la Santa Sede. Volviendo a la Orden estuvo a disposición del Papa para emprender alguna expedición misionera y dedicó a esta realidad algunos de sus escritos.

Fue el modesto franco-español Jean de Quintanadonne de Brétigny que por orden del padre Gracián acompañó en 1593 desde Sevilla a Lisboa la madre María de San José, Priora de Sevilla y después de Lisboa, con algunas Carmelitas descalzas elegidas para una primera fundación en Portugal⁷⁵.

La más destacada pintora de la segunda mitad del XVII portuguesa, Josefá de Ayala Figueroa, hija del pintor Baltasar Gómez Figueroa, más conocida como Josefá de Óbidos (Sevilla, 1614-Óbidos, 1684) tuvo relaciones muy estrechas con las Carmelitas de su país, tras la separación entre España y Portugal en la llamada Guerra de Restauración portuguesa. Muy devota, trabajó mucho para los conventos del Carmen y pintó la figura de Santa Teresa (Óbidos, iglesia de Santa María), inspirándose en uno de los grabados enviados de Roma hacia Lisboa en 1597 por el propio padre Gracián. Para el desaparecido convento de las Carmelitas de Cascais, Josefá de Óbidos realizó una importante serie de cinco escenas de la vida de la santa fundadora, datadas de 1672 y conservadas hoy en día en la Iglesia Madre de Cascais. Gran parte de la iconografía de este importante conjunto se imprime en las estampas de la *Vida B. V. Teresa a Irmã de Colliart y Galle* o en grabados de los Wierix, difundidos rápidamente desde Amberes en 1617⁷⁶.

El ciclo de los cinco episodios de la vida de Santa Teresa de Jesús formaba junto con una pintura de la *Sagrada Familia* un importante retablo de la iglesia del monasterio de las Carmelitas Descalzas de Cascais, siendo depositadas en la iglesia Madre de la ciudad después de su profanación en el siglo XIX. Representa «con figuras de medio cuerpo y de tamaño natural» los episodios siguientes: *La Translocación de Santa Teresa* (fig. 30), donde aparece la santa desmayada en éxtasis y tres bellos ángeles mancebos, se inspira en el grabado de Antonio Wierix de mismo tema. Si bien el lienzo de *Santa Teresa, doctora mínima*, sugrada por el Espíritu Santo (fig. 31), se inspira en el grabado de Colliart y Galle, la palma del Espíritu Santo aparece delante y no detrás de la santa mientras vemos una ruca en su espalda como en el retrato gra-

75. Balthazard, op.cit., p. 275.
76. Luis de Moura Sobral, en cat. exp. Josefá de Óbidos o o tempo barroco. Lisboa, 1991 (pp. 15-16).
77. El título de doctora se le otorgó desde antiguo, fue reconocido oficialmente por el papa Paulo V.



Fig. 30:
La Transverberación de Santa Teresa.
Cedida por la autora del estudio.



Fig. 31:
Santa Teresa abstrayéndose, impreso
por el Espíritu Santo.
Cedida por la autora del estudio.

bado por Jerónimo Wierix para recordar el consejo de la fundadora a sus hijos sacado de las Constituciones: "aproveche con la labor de sus manos... Su ganancia no sea en labor curiosa, sino hilar o coser". Santa Teresa, esposa retada (Fig. 32), cuadro más grande con figuras de tres cuartos, que se presume en el centro de la parte inferior del retablo, y donde una leyenda en latín, sacada del *Cántico de los Cantos*, alude al tema del amor del alma por Dios: *Falate me de floribus, sicut me malo quis amare linguis* ("Sosténgeme con flores, y acompañadme con manzanas, porque desfallezco amando", Cant. 2, 3), como la propia santa escribió. Este versículo aparece también en el grabado de Antonio Wierix antes aludido (Fig. 33), lo que prueba que Josef se inspiró en él para las composiciones de los cuadros de Cascá. En este lienzo Santa Teresa se apoya dulcemente sobre dos hermosos jóvenes ángeles adultos mientras que dos angelitos juguetones derraman manzanas y flores desde el cielo. Santa Teresa manda delante de la Santísima Trinidad se inspira libremente del grabado 11 de la *Vita* de 1613 y de la boca de Cristo salen las palabras en latín: *Fide filia quibus deus se privas peccatorum* ("Mira, hija, qué pierden los que son contra Mí") referencia a un pasaje de la autobiografía de la Santa (*Vida*, xxxviii). El último cuadro de la serie, *La Virgen y San José poniendo su celda a Santa Teresa* (Fig. 33), sigue el grabado 14 de la misma *Vita*, pero representa a un San José muy joven. En la serie del retablo de las Carmelitas de Jesús de Oñedo se nota la influencia del pintor español Francisco de Zurbarán combinada con una sensibilidad más femenina. Con sus colores vivos y su típico estilo ingenuo, el pintor portugués compone en sus seis telas uno de los más importantes conjuntos de la historia teresiana de la Reforma católica.⁷⁸

De España y de Portugal salieron para las "Indias occidentales", sobre todo los virreinos de México y del Perú, un número considerable de pinturas y de grabados de temas religiosos para adornar los nuevos conventos hispanoamericanos. También sirvieron de modelos para los pintores locales y la vida de Santa Teresa fue a menudo representada en las iglesias y los conventos de Carmelitas Descalzas. A partir de su canonización en 1622, la Santa alcanzó una enorme popularidad y fama en el Nuevo Mundo tanto por su actividad reformadora y sus experiencias místicas como por sus escritos que hacen de ella una maestra de la vida espiritual. El legado artístico de la península fue asimilado, recreado y transformado desde la otra orilla del océano: el Nuevo Mundo no fue un receptor pasivo de la herencia europea, sino que se corrigió en escuelas de pintura locales donde imágenes, formas y técnicas fueron reelaboradas, adquiriendo nuevas expresiones. Los pintores novohispanos como Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714) con la representación de *Santa Teresa recibe el sol y el sol* (Fig. 34) o Nicolás Rodríguez Suárez (1666-1724) con su *Transverberación de Santa Teresa* obtuvieron en sus pinturas de los años finales del siglo XVII un buen nivel de calidad, mientras que la pintura del Perú adquirió fisonomía propia por adaptarse a la realidad andina. Todas las reproducciones de la santa de Sudamérica muestran una dependencia directa de los grabados flamencos, allí se han podido registrar nueve series dedicadas a la historia de la vida de Teresa de Jesús: dos en Ecuador, dos en Chile, una en Argentina y cuatro en Perú.⁷⁹ La popular escuela de Pintura Cuzqueña se caracteriza por su originalidad y "valer artístico". Fue el resultado de la unión de dos culturas, la clásica europea y el anhelo de los pintores indígenas, criollos y mestizos de expresar su realidad y su visión en el arte sacro.⁸⁰

78. Vasco Vilas Serrás, en cat. exp. *Josefa de Oñedo en el tiempo barroco*, Lisboa 1993, nos 50-56, pp. 82-89, 197.
79. Néstor Scherone, *Cartografía del arte colonial*, Buenos Aires 1992, 2 vol., 6, pp. 77-342.
80. Víctor cat. exp. *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispano*, Madrid, 2000-2001, pp. 78-81 y sus sig.



Fig. 32:
Santa Teresa esposa retada.
Cedida por la autora del estudio.



Fig. 33
La Virgen y San Ansel poniendo un collar a
Santa Teresa.
Cedido por la autora del estudio.



Fig. 34
Santa Teresa recibe el collar y el velo
(detalle). Cristóbal de Villalpando.
Cedido por la autora del estudio.

262 |

263 |

RAPPRESENTARE L'INEFFABILE.
GLI SCULTORI ITALIANI PER SANTA TERESA

teresa
de jesu

RAPPRESENTARE L'INEFFABILE GLI SCULTORI ITALIANI PER SANTA TERESA

FAUSTA FRANCHINI GUELFÌ
Università degli Studi di Genova

"¡Oh delcitos míos, Señor de todo lo criado y Dios mío! ¡Hasta cuándo esperaré ver vuestra presencia! ¡Qué remedio dan a quien tan poco tiene en la tierra para tener algún descanso fuera de vós! ¡Oh vida laga! ¡Oh vida penosa! ¡Oh vida que no se vive! ¡Oh, qué sola soledad! ¡Qué sin remedio! Pues, ¿cuándo, Señor, cuándo? ¡hasta cuándo!"

Questa fortissima tensione dell'anima al congiungimento con Dio attraverso tutta la vita di Santa Teresa. Ella le esprime continuamente nei suoi scritti, testimonianze eccezionali di un'esperienza mistica nella quale le visioni e le estasi rappresentano i momenti culminanti. In particolare la "visión" della transverberazione: questo contatto col divino è descritto come un'emozione visibilissima e sconvolgente. "Era tan grande el dolor, que me hacia dar aquellos quejidos, y tan excelsiva 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 harlo. 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 niente. Los días que duraba esto, andaba como embobado; no quisiera ver, ni hablar, sino abrazarme con mi pena, que para mí era mayor gloria que cuantas hay en todo lo criado".

Nei suoi scritti Santa Teresa confessa le sue difficoltà ad esprimersi nel descrivere rapimenti, estasi e unioni con Dio, esperienze mistiche nelle quali vengono coinvolti sia l'anima che il corpo. Ancor più difficile è, per gli artisti, rappresentare in pittura e in scultura queste emozioni e queste sensazioni ineffabili, tradurre cioè in forme visibili esperienze tutte interiori di realtà soprannaturali.

Dalla fine del Cinquecento in poi la Chiesa affidò con nuovo vigore agli artisti il compito di raffigurare in immagini per le chiese, i conventi, le confraternite e la devozione privata i fatti della storia sacra, dal Vecchio al Nuovo Testamento fino alle vite dei Santi. A contrastare il luteranesimo, che negava il ruolo di intermediario e di intermediatore presso Dio della Vergine e dei Santi, la chiesa favorisce in ogni modo la devozione per Maria e per i Santi, rappresentati soprattutto nei momenti dei miracoli, del martirio, dell'estasi, della gloria. Nel suo *Dizionario intorno alle immagini sacre e profane* pubblicato nel 1584, il cardinale Gabriele Palestrina, vescovo di Bologna e attivo nella fase conclusiva del Concilio di Trento, sviluppa e chiarisce la politica delle immagini promossa dalla Chiesa dopo il Concilio: l'opera degli artisti — che deve essere assolutamente fedele alle parole dei testi sacri approvati dalla Chiesa — ha prima di tutto una fondamentale funzione didattica, deve perciò essere espressa in un linguaggio visivo semplice e chiaro. Ma deve anche "muovere l'affetto" (*commovere la sensibilità*) dei fedeli, cioè trasmettere il messaggio di fede e di devozione attraverso un profondo coinvolgimento emotivo. Sarà questa la commistione prevalente della nuova arte barocca, che al momento della Controriforma rinfodera esperienze con artisti come Pieter Paul Rubens e Gian Lorenzo Bernini una straordinaria capacità di suggestione devozionale attraverso il fascino di colori sfiorati e di forme in turbolento movimento nella rappresentazione scenografica dei martiri e delle estasi, delle separazioni divine e delle splendide glorie angeliche. Anche la funzione didattica e suggestiva delle immagini era stata condannata dalla riforma luterana: la Chiesa invece si avvale dell'arte figurativa come

forma sensibile del suo insegnamento e come mediazione sensoria fra la devozione e le realtà soprannaturali invisibili. Da qui la difesa delle immagini e dell'arte che le produce, contro l'anticonismo e l'ecocostolista della Riforma, e la riaffermazione della necessità delle dimostrazioni visive a scopo di insegnamento, edificazione o persuasione.

Sono gli artisti gli specialisti della comunicazione: per il popolo quasi totalmente analfabeta, non è la lettera delle Scritture Sacrate (raccontata invece da Lutero) ma la visione delle immagini nelle chiese, accompagnata dalla predicazione, ad educare i fedeli. Immaginazione e capacità illuministica sono gli strumenti concettuali degli artisti barocchi, sostenuti dall'esperienza dei gesti, degli sguardi, degli atteggiamenti, che suscita il sentimento e l'impulso affettivo. Nel suo *Dizionario* il Palestrina paragona l'arte sacra alla predicazione, che deve "dilettare, insegnare, e commuovere" (*delectare, docere, e commovere*) ed afferma che pittori e scultori, come "theologi mundi" (*teologi mundi*) devono realizzare "due cose: l'una nel muovere il senso, l'altra nell'excitare lo spirito et la divotionem" (*commovere i sensi e stimulare l'anima e la divotionem*): dunque anche i sensi devono partecipare in un coinvolgimento totale. Compito molto difficile soprattutto perché la nuova arte sacra della controriforma, "la quale ha da servire ad huomini, donce, nobili, ignobili, ricchi, poveri, dotti, indotti... essendo ella il libro popolare" (*deve essere sola a uomini, animi, intencioni, popolari, ricchi, poveri, nobili, ignobili... perché essa è come un libro per il popolo*) dovrebbe essere compresa da tutti "et in questo rispetto non riposa l'ecceellenza dell'artefice, et a ciò tende la difficoltà... la quale invero è grandissima" (*in questo pensiero che sta l'abilità dell'artefice, in questo essere comprensibile a tutti è la difficoltà... che è veramente grandissima*). Tanto più quando all'artista è chiesto di tradurre in immagini visibili esperienze mistiche che giungono all'ineffabile. In questo senso gli straordinari scritti di Santa Teresa — dalla *Vida al Camino de perfección* al *Casillo interior* — posero gli artisti nella necessità di portare al massimo livello le loro capacità di espressione.

Le estasi e le visioni sono tematiche tipicamente barocche proprio perché sia negli scritti autobiografici dei Santi sia nelle testimonianze dei loro contemporanei, sia nelle realizzazioni dell'arte figurativa ciò che predomina è il fortissimo impulso emotivo, il coinvolgimento emozionale che annulla ogni resistenza razionale e porta all'accettazione totale dell'amore divino. Un annullarsi, un perdersi in Dio che sono evidenti negli scritti solenni di Santa Teresa, ma anche in quelli di San Juan de la Cruz:

"¡Oh llama de amor vivo,
que tiramente hieres
de mi alma en el más profundo centro!"

"¡Oh dulce carnicero,
oh reglado lagar,
oh mano blanda; oh toque delicado,
que a vida eterna sabe
y todo desula plaga!
Matando, muere en vida lo has trocado!"

E in *Llana de amor vivo* (cap. 10), San Juan descrive una transverberazione simile a quella subita da Santa Teresa. Nella stampa di Gregorin Fomani data 1679 inbbede i Santi sono rappresentati nel momento della transverberazione sul Monte Carmelo³.

Che la transverberazione fosse una prova certa della santità di Teresa e il momento culminante del suo rapporto con Dio, è evidente nella stampa di Matthieu Greuter pubblicata a Roma nel 1624 per celebrare la canonizzazione della Santa nella Basilica Vaticana assieme ai Santi Filippo Neri, Ignazio di Loyola, Francesco Saverio e Isidoro. *Theatrum in octava S. Petri in Vaticano* (fig. 1).

3. G. C. ANTONI, *Da Fontaine d'arte* immagini, in *L'Europa delle coperti* 1600-1700, Giunti, 1964, pp. 21-24.

4. Le illustrazioni dal *Dizionario dei Palazzi* sono tratte da P. PAOLO, *Roma sulla storia delle arti figurative nella riforma cattolica*, in *Archivio Italiano per la Storia della Pitta*, n. 1995, pp. 101-112. Questo saggio è tuttora fondamentale per comprendere la politica delle immagini della Chiesa Cattolica dopo il Concilio di Trento.

5. *Visioni ed estasi. Capolavori dell'arte europea tra licentia e letterentia*, catalogo della mostra di Genova a cura di G. MORELLI, Milano, 2004.

6. *Immaginologia e arte carmelitana*, catalogo della mostra di Genova, Madrid, 1999, pp. 56-57; J. DONOSO HERNANDEZ, *Iconografia del Carmelo in Andalusia*, in *Donos Carrels. El Carmelo en Andalusia*, catalogo della mostra di Siviglia e Córdoba, Córdoba, 2000, pp. 173-185.

In questa immagine Teresa è raffigurata in piedi, impassibile, accanto a un crocifisso con i suoi scritti, mentre un piccolo angelo sta per trafiggerla con una freccia il cuore fiammeggiante; la Santa ha un atteggiamento di tranquilla accettazione (fig. 2). Molto diversa è la rappresentazione del fatto nella serie delle ventisei stampe pubblicate ad Anversa nel 1613, ancor prima della beatificazione di Teresa, di Adrian Collaert e Cornelis Galle: *Vita B. Ifigeniae Teresiae a Jesu ordinis carmelitanum exultationem pie restaurantis*. In questa immagine infatti un grande angelo in volo ad ali aperte si lancia impetuosamente a trafiggere la santa che, in ginocchio, con lo sguardo al cielo e le braccia aperte, cade riversa, in preda all'ecstasy da un angelo. Mentre l'immagine del Greuter è essenzialmente e fedelmente didattica, quella di Collaert e Galle ha un straordinario impatto emotivo anche perché nella parte superiore della scena il cielo si apre e Cristo appare circondato di luce e spalancare le braccia verso la Santa (fig. 3).

Queste stampe ebbero un'enorme diffusione e furono agli scultori i due modelli fondamentali per la rappresentazione delle due tipologie iconografiche della transverberazione. Si attenero al modello del Greuter due scultori napoletani che lavorarono per la committenza spagnola, Felice Buonfiglio e Giacomo Colombo. La bella statua in legno policromo del Buonfiglio, firmata dall'artista, si può datare agli anni 1757-1760 e fu scolpita a Napoli per la chiesa del Carmen de San Fernando (Cádiz) (fig. 4); la piccola scultura del Colombo, anch'essa in legno policromo, firmata e datata 1726 sulla base, si trova nella chiesa di San Idelfonso delle Trinitarias Descalzas di Madrid e fu anch'essa inviata da Napoli⁴. In queste due sculture il gesto della Santa — una mano al petto e l'altra aperta e protesa nell'accettazione del dardo dirimpicando la figura del Greuter. La figura del Buonfiglio, statica e frontale, è rappresentata con il semplice abito carmelitano, decorato soltanto da un bordo dorato; la Santa del Colombo ha invece il mantello, dal punteggiato più mosso, arricchito tutto da decorazioni dorate: raffigurazioni didattiche della transverberazione certamente scelte dai committenti spagnoli.

L'iconografia di Collaert e Galle fu invece preferita da due committenti canari, i fratelli Ignacio e Rodrigo Logman che, per il grandioso retablo della cappella della loro famiglia nella chiesa di Nuestra Señora de la Concepción a Santa Cruz de Tenerife, chiesero nel 1722 allo scultore genovese Anton Maria Maragliano una Santa Teresa in estasi in legno, policroma superando anche, nel contratto steso dal notaio, le caratteristiche precise della figura della Santa: "Una statua della Madre Santa Teresa di Gesù riformatrice del Carmelo... di quando l'Angelo del Signore le trafigge il cuore con la freccia d'oro che recita la Santa come in un delirio access d'amor di Dio... vestita del suo abito colorato in oro con la maggior bellezza... Fu la Santa di buona statura assai bella impersonata di color bianco e vermiglio di faccia rotonda e piena e quando orava diveniva access, come in un'estasi, sopraccosmima dell'Anno Divino; era di capello negro e rizzo, la fronte grande e bella, li occhi negri, brillanti (brillanti, lustrati) e graziosi e gravi, li ciglia alquanto grandi e piene, le narici piccole e l'arcate del naso alquanto rotonde e pendenti il busto, la bocca mediore (piena) e proporzionata alla faccia... e tutto il suo semblante (aspetto) era tanto amabile e grato ad ognuno che la mirava che tutti rendeva a' li venerazioni e rispetto". Certamente questi committenti avevano visto una copia del famoso ritratto della Santa eseguito nel 1576 dal frate carmelitano Juan de la Misericordia e su di esso si basarono per queste dettagliatissime istruzioni. La scultura del Maragliano (fig. 5), detta nella sua collocazione originaria e recentemente restaurata, è una suggestiva immagine dell'estasi: la Santa, inginocchiata e sorretta da marfelle, ha le braccia aperte, il volto arrovesciato all'indietro, gli occhi socchiusi e la bocca sempre aperta; l'andamento movimentatissimo dei panneggi decorati a grandi fiori dorati amplifica la sconvolgente emozione dell'incontro divino. Anton Maria Maragliano (1664-1736) era in quegli anni il maggior scultore genovese in legno

NOTE

Nel concludere questo studio, desidero ringraziare quanti mi hanno cortesemente aiutata a reperire materiale bibliografico e fotografico e a intracciare opere poco note: il magistro canonico delle chiese e delle istituzioni ecclesiarche che mi hanno permesso un grande disponibilità di studiare e pubblicare le sculture da loro custodite; il magistro infine quei padri carmelitani che mi hanno incoraggiato ad accertarmi alla figura di Teresa andando oltre le immagini create dagli artisti: a Angelo Anselmo (c.c.), Pierina Barbero, Nino Barozzi, a Juan Dotado Fernández (c.c.), a Alessandro Donati (c.c.), a Silvio Giordano (c.c.), a Michele Grogan (c.c.), Maria Assunta Luffardini (c.c.), Maria Vittoria Lanzani, Juan Alejandro Lorenzo Lima, don Francesco Micurini, Atalanta Pérez Cruz, don Giuseppe Ricchiuto, Leonora Rocchiero, Paolo Rossi, a Franco Rufalano (c.c.), José Miguel Sánchez Peña, Teresa L. M. Sáb, Josef Maria Vicente Páez, don Domenico Villani, Petra Zander, Ringrazio inoltre i fotografi, i curatori nelle diocesi delle illustrazioni, che mi hanno autorizzato a riprodurre le stesse da loro effettuate.

1. *Descrizione del Carmo a Dio*, n. 2. *Vida*, cap. XXX.

7. J. DONOSO HERNANDEZ, *El retrato de la madre e patrimonio carmelitano*, in A. ANTONI, D. DONOSO HERNANDEZ, *El Carmelo de San Fernando. Estudio histórico-artístico*, Córdoba, 1999, pp. 264-269; J. DONOSO HERNANDEZ, 2000, pp. 220-221.

8. F. COCCO DIAZ, *Una scultura firmata da Giacomo Colombo in "Cuadreros de Arte"* (Guadalajara), in 1918, pp. 792-813.

9. *Arte en la época de Calabro*, catalogo della mostra, Madrid, 1981, pp. 101-102, fig. 72.

10. Il documento con il contratto notarile con l'artista è conservato nell'archivio di Stato di Genova ed è stato pubblicato integralmente in J. J. HERNANDEZ GARCIA, *Importaciones artísticas en Tenerife: una escultura de Santa Teresa por A. M. Maragliano in "El Oso"*, Santa Cruz de Tenerife, 31-11-1999, pp. 35-37. D. SANCIANINI, *Anton Maria Maragliano 1664-1736*, Genova, 2012, p. 141.

FRANCHINI GUELFÌ, *Da Genova alle isole Canarie: ingegni, tessuti preziosi e sculture del Seicento* (Firenze) in *Arte CRISTIANA* n. 204, n. 882, pp. 160-168.

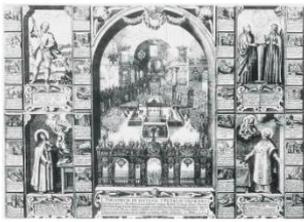


Fig. 1
Theatrum in ecclesia S. Petri in Vaticano.
Canonizzazione de' Santi Isidoro, Filippo
Neri, Teresa d'Avila, Ignazio di Loyola e
Francesco Saverio. Matthiæus Grævius.
Cedida per la autora del estudio.



Fig. 2
Theatrum in ecclesia S. Petri in Vaticano.
Santa Teresa d'Avila (particolare).
Matthiæus Grævius.
Cedida per la autora del estudio.

270



Fig. 3
Trasfigurazione di Santa Teresa, da
Vita di Virginia Sorensen a sua ordine,
commentarum ecclesiasticorum parte
historiæ. Adriaen Colliært e Cornelia Gallo.
Cedida per la autora del estudio.

271

271



Fig. 4
Trasfigurazione di Santa Teresa
Felice Buonfiglio, Chiesa del Carmine,
San Fernando (1642).
Cedida per la autora del estudio.

271



Fig. 5
Fidra di Santa Teresa Anton Maria
Maragliano, Chiesa di Nostra Signora
di Concepcion, Santa Cruz de Tenerife
(foto di Juan Alejandro Lorenzo Lima).

policonico, alle isole Canarie e soprattutto a Cádiz egli inviò numerose opere, come anche altri artisti genovesi. Alcuni di essi, come Domenico Gicardi (Genova 1725 - Cádiz 1805) si trasferirono a lavorare a Cádiz. Il Gicardi eseguì nel 1767 il gruppo scultoreo *Santa Teresa con la Vergine e San Simón Stock* per la chiesa gadihana del Carmine (come pure processionale) (participo non più esistente) per la Cofradia del Carmine. Per la stessa chiesa un altro scultore genovese, finora ignoto, scolpì per il retablo dell'altare maggiore le statue di Santa Teresa, di San Juan de la Cruz e del profeta Elia¹⁰.

Medi anni dopo, nel 1791, Domingo Bignoni e Logman, nipote dei due fratelli Logman che avevano ordinato la *Santa Teresa* del Maragliano, fecero giungere da Genova un'altra statua in legno policonico della Santa per la sua cappella nella Cattedrale di Sant'Anna a Las Palmas della Gran Canaria (fig. 6). Questa statua della Santa, anch'essa raffigurata in estasi con il petto trafitto dalla freccia, attesta una commovente continuità della devozione teresiana nella stessa famiglia¹¹.

Anche la stupenda *Trasfigurazione* in legno policonico del monastero de la Encarnación di Avila, opera di un ignoto scultore napoletano della prima metà del Settecento, propone un'interpretazione di grande impatto emotivo dell'estasi: nel movimento sconvolto dei panneggi, che rappresentano visivamente il drammatico turbamento dell'anima, la Santa spalanca le braccia e volge al cielo lo sguardo nell'accettazione della trasfusione dell'amore divino (fig. 7). Anche qui come nella statua del Maragliano il linguaggio della scultura barocca appare particolarmente consono agli accenti degli scritti della Santa e alle direttive tridentine dell'arte sacra: un linguaggio vivo che suscita emozione e indica la via dell'annullamento in Dio vissuto dalla Santa nelle sue estasi.

La presenza di sculture di artisti napoletani e genovesi in Spagna è già stata studiata in relazione agli intensi rapporti politici ed economici della monarchia spagnola con i territori dell'Italia del Sud e con la Repubblica di Genova¹². In particolare per Genova, i contatti commerciali gli frequentò, soprattutto in Andalusia, ben prima della conclusione della Reconquista nel 1492, annovero una nuova importanza con l'alleanza fra Andrea Doria e Carlo V nel 1528: gli accordi militari fra l'imperatore e la Repubblica furono rafforzati anche dai copiosi prestiti bancari con cui la ricca aristocrazia genovese sostenne per quasi due secoli le guerre della corona spagnola. Alle isole Canarie inoltre, dove sono presenti numerose sculture in marmo e in legno policonico provenienti da Genova, gli uomini d'affari genovesi acquistarono quasi totalmente il monopolio della coltivazione della canna da zucchero e della raffinazione del prodotto: il "comercio anacaro" portò a un'intensificazione dei rapporti con Genova e soprattutto allo stabilirsi sulle isole di filiali delle maggiori famiglie di imprenditori, dai Giustiniani ai Lercaro, dai Grimaldi agli Spinola, dai Genovesi ai Doria.

Fra le numerose statue di Santa Teresa che giunsero in Spagna da Napoli e da Genova, ve ne furono anche con la rappresentazione della Santa come scrittrice. Ella venne infatti spesso rappresentata con una penna nella mano destra e un libro aperto nella sinistra, a indicare la sua importanza come autrice di testi mistici, che le procurò il titolo di Dottore della Chiesa nel 1970 da parte di papa Paolo VI, assieme a Santa Caterina da Siena: le prime donne a ricevere questo riconoscimento. Così è rappresentata nella bellissima statua in legno policonico scolpita da un artista napoletano del Settecento e donata da don Joaquín Ponce de León duca di Arco, per il retablo della Basilica di Santa María di Arco de la Frontera (fig. 8). L'intensità dello sguardo rivolto al cielo e il movimento delle vesti riccamente decorate in oro bene esprimono la forte emozione della Santa nel descrivere le sue esperienze mistiche nel libro aperto retto dalla mano sinistra.

10. I. M. SANCHEZ PENA, *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, Cádiz, 2006, pp. 131-133, 205 con la documentazione archivistica.
11. A. LONATO LIMA, *Nuestra Señora del Carmine y otras genovesas de su tiempo en Canarias. Nuevas propuestas de análisis*, in *Vita Florgena. La Virgen del Carmine de San Sebastián emblemática de la arte y Historia*, Los Reales, 2015, p. 204, F. FRANCINI GUSTINI 2014, pp. 171, 175.
12. A. DI LUZZO, *Gli scultori Genovesi e Pietro Palatino fra Napoli e Cádiz*, Napoli 1993; I. M. SANCHEZ PENA, C. ANADÓN LÓPEZ, E. HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, *Escultura lignea genovesa a Cádiz en el Setecientos: Gènes e Andalusí*, in "Quaderns Francescans", vi, 1995, n. 2, F. FRANCINI GUSTINI, *La scultura del Setecientos e del Settecento italiano a ogni policonico per la decorazione dei palazzi e per le immagini della devozione*, in *Genova e la lingua. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di F. Boccardo, J. L. Calvo, C. Di Fabio, Milano, 2012, pp. 247-259; SANCHEZ PENA, 2006, F. FRANCINI GUSTINI, *Artífices genoveses en Andalucía: marmoles, granito y talla policonica en las salas del comercio y de la devoción*, in *La imagen religiosa Andalusí: espacio de fe y cultura*, catalogo della mostra a cura di L. F. Martínez Martínez e F. Pérez Mallat, Cádiz, 2009, pp. 98-103; DI LUZZO, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo*, Napoli, da Puglia e la Spagna, Roma, 2008; LONATO LIMA, 2013; F. FRANCINI GUSTINI, 2014.



Fig. 6
Trasfigurazione di Santa Teresa
Scultore genovese, Cattedrale di
Sant'Anna, Las Palmas de la Gran Canaria,
(foto di Juan Alejandro Lorenzo Lima).



Fig. 7
Trasfigurazione di Santa Teresa
Scultore napoletano, Monastero de la
Encarnación, Avila,
Cattedra per la destra del retablo.



Fig. 8
Santa Teresa. Scultore napoletano.
Basilica di Santa Maria, Arco de la
Frontera (Salto). (Foto di Isabella Renzi
Cruet)

Anche in Italia la Santa è spesso rappresentata come scrittrice, ad esempio nella grande statua in stucco eseguita nel 1721 circa dal siciliano Procopio Serpotta (1679-1756), assieme a una statua di Sant'Anna, per il presbitero della chiesa delle Sante Anna e Teresa alla Kalsa a Palermo⁷¹.

Anche la devozione privata volle immagini rivestite da venerare nel riserbo della propria casa. È certamente opera di uno scultore genovese della prima metà del Settecento la bellissima Santa Teresa in legno policroma di collezione privata, finora inedita, che reca il libro aperto con le parole: AUT MORI AUT PATI. La piccola statua di cui il giovane rivolo al cielo Fabio, tutto risplendente d'oro, ha un aggraziato movimento (fig. 9)⁷².

Ma certamente la rappresentazione più illustre della Santa come scrittrice è la monumentale statua in marmo bianco scolpita nel 1734 da Filippo Della Valle (1668-1700) per la Basilica di San Pietro in Vaticano. Il grande scultore, ben consapevole dell'importanza della collocazione dell'immagine, volle dare alla figura un'austerità solennità: col bellissimo volto atteggiato a cercare l'ispirazione divina, Teresa con un ampio gesto della mano destra si accinge a scrivere nel libro aperto; al suo fianco un angioletto mostra il suo cuore infiammato, a ricordare la transverberazione descritta nella *Flora* (fig. 10).

Il cuore infiammato è presente quando il committente e lo scultore scelgono di non rappresentare la transverberazione in tutta la sua drammaticità, ad esempio nella Santa Teresa in marmo bianco scolpita nel 1706 da Simone Giorgini, assieme alla statua di San Giuseppe, per il presbitero della chiesa carmelitana di Santa Maria della Scala a Roma. La bella figura della Santa, che rivela suggestioni berniniane nel panneggio movimentatissimo, alza al cielo con la mano destra un cuore fiammante, come offerta a Dio del suo amore e delle sue sofferenze. Le due statue furono offerte alla chiesa dalla principessa Violante Facchinetti Pamphili, devotissima alla Santa⁷³. Nella stessa chiesa, nella cappella dedicata alla Santa, lo scultore Giuseppe Lironi (1691-1740) eseguì nel 1745 due grandi lunette a bassorilievo in stucco con la rappresentazione di due visioni: l'apparizione di Cristo e l'apparizione della Vergine e di San Giuseppe che donano a Teresa un mantello bianco e una splendida collana⁷⁴.

Alle visioni della Santa alludono anche altre sculture, che la rappresentano in atteggiamento estatico, come quella che fiancheggia, assieme alla statua di San Juan de la Cruz, il frontone dell'altare della cappella del Carmine nella chiesa carmelitana dei Santi Vittore e Carlo a Genova. La grandiosa struttura architettonica in marmi policonici fu costruita nel 1675-1677 per volere della nobildonna Peola Francesca Balbo, vedova di Carlo Emanuele Durazzo. Nella nicchia centrale lo scultore genovese Filippo Parodi coltiva una splendida *Madonna col Bambino*; nel 1686 il complesso fu concluso con il fastigio recante due angeli del Parodi e le statue in marmo bianco dei due fondatori dell'Ordine, scolpiti da Jacopo Antonio Ponzanelli (1654-1735), il migliore allievo del Parodi (fig. 11). Le due figure rivelano una forte suggestione della scultura berniniana, che il Ponzanelli aveva studiato nel suo soggiorno romano assieme al maestro⁷⁵.

Lo stesso atteggiamento estatico caratterizza la figura della Santa in una serie di piccole e raffinatissime statue in marmo bianco, eseguite anch'esse in collaborazione da Filippo Parodi e dal Ponzanelli per la cappellina dedicata al santo domenicano Gonzalo de Amarante nella chiesa di San Domingos de Benfca a Lisbona. Sono nove statue che rappresentano, oltre alla Vergine del Rosario, santi domenicani e fondatori di altri Ordini religiosi, collocate in nicchie in un piccolo ambiente ottagonale totalmente fasciato di marmi bianchi e rosa, costruito su commissione del domenicano portoghese Manuel Pereira, devotissimo a San Gonzalo. La cappella fu terminata nel 1685; sei statuarie furono scolpite dal Ponzanelli e quattro, fra le quali la bellissima Santa Teresa, dal Parodi (fig. 12)⁷⁶.

Anche per il Portogallo, come per la Spagna, gli artisti italiani realizzarono numerose opere, soprattutto durante gli anni del regno di Giovanni V.

71. Procopio era il figlio del grande staturatore palermitano Giacomo Serpotta. D. GARIBOLDI, *Giuseppe Serpotta and the Sculpture of Palermo 1560-1790*, London 1984, pp. 123, 261.

72. La statuetta misura cm. 65 di altezza, la base misura cm. 31 x 22. Ringrazio la proprietaria dell'opera che mi ha gentilmente permesso di studiarla e di pubblicarla.

73. O. FERRARI - S. PALLADINI, *Le sculture del Settecento a Roma*, Roma 1991, p. 227.

74. Visione verificata nel giorno dell'Assunzione del 1960 e descritta nella *Vita* (2002).

75. F. FRANCHINI GIULI, *Jacopo Antonio Ponzanelli scultore architetto decoratore*, Fontanafredda 2001, pp. 372-378 n. 3, figg. 87-88.

76. F. FRANCHINI GIULI, *Artisti genovesi per il Portogallo. Committenze di prestigio per una ragione: movimento protogotico sullo scenario europeo, in Genova e l'Europa Atlantica*, Inghilterra, Francia, Portogallo. Opere, artisti, monumenti, istituzioni, a cura di P. BORGARDO e C. DI FABIO, Milano 2006, pp. 214-220; F. FRANCHINI GIULI, 2001, pp. 379-382, fig. 23. Le nove statuarie misurano circa cm. 60 di altezza.



Fig. 9
Santa Teresa. Scultore genovese.
Collezione privata, Genova (foto di
Michele Ferranti)



Fig. 10
Santa Teresa. Filippo Della Valle.
Basilica di San Pietro in Vaticano, Roma
(per gentile concessione della Fabbrica di
San Pietro in Vaticano)



Fig. 11
Santa Teresa e San Juan de la Cruz.
Jacopo Antonio Pozzanelli, Chiesa
dei Santi Vitore e Carlo, Cappella del
Carmine, Genova (foto di Antonio Celesia).



Fig. 12
Santa Teresa, Filippo Parodi, Chiesa di
San Domingo de Benfica, Cappella di
San Costanzo Amanteur (Lisbona), foto di
Giorgio Bertini.

che volle intuire con la Roma pontificia un rapporto privilegiato. Il suo mecenatismo procurò alle residenze reali e alle chiese di Lisbona un patrimonio straordinario di vesti liturgiche, di argenti sontuosi, di dipinti e di statue marmoree realizzate dai migliori artisti romani. Una monumentale statua in marmo bianco di Carrara di Santa Teresa fu realizzata nel 1731 per l'impresa più impegnativa di Giovanni e la Reale Basilica di Mafra, costruita fra il 1717 e il 1737 per adempire al voto formulato dal sovrano per la nascita del figlio. Per l'interno della chiesa e per il gigantesco portico che precede l'ingresso alla Basilica, cinquantotto grandi statue di apostoli, angeli, santi e fondatori di ordini religiosi furono ordinate dal re agli artisti italiani più importanti di quegli anni. Questa impressionante galleria di statue colossali è perfettamente adeguata alla grandiosità della Basilica, per la quale il re spese somme enormi, animato da una devozione profondamente sentita. La statua di Santa Teresa, che reca nella mano destra un libro chiuso e volge gli occhi al cielo, è firmata e datata dallo scultore romano Carlo Monaldi (1691 circa - 1760), che per Mafra eseguì altre sette statue e che aveva lavorato per la Basilica di San Pietro in Vaticano: un artista dal linguaggio sobrio e delicato, che pur nella grandiosità delle proporzioni riuscì ad evidenziare la spiritualità della figura di Teresa nella semplificazione delle forme, accentuando la luminosità del marmo sulla superficie poco movimentata dell'abito carmelitano. Nel Palazzo Nazionale di Mafra è conservato anche il bel bozzetto in terracotta (figg. 13-14).

L'insediamento della figura di Santa Teresa fra i fondatori di altri Ordini attesta in questi anni un fatto molto importante: con la beatificazione (1614) e la canonizzazione (1623) la Santa era stata finalmente accettata alla pari con Santi come Francesco Saverio, Filippo Neri, Isidoro, Francesco d'Assisi, Francesco da Paola, Francesco Borgia, Francesco di Sales: sono questi i Santi rappresentati, assieme a Teresa, in otto stucchi in bronzo dorato di straordinaria raffinatezza, donate dal padre Filippo Cesare Massi alla chiesa del Gesù a Roma. Furono realizzate fra il 1617 e il 1619 da espressioni bozzettate su bozzetti di Ciro Ferri (1613-1694), poliedrico artista romano, allievo di Pietro da Cortona, che alla prevalente attività di pittore su tela e ad affresco unì un'assidua produzione di progetti per scultori: la scritta incisa alla base delle stucche dichiara infatti che "Cyprius Ferrus invenit et aperit praefata", che cioè egli non solo fornì l'invenzione (i bozzetti) ma che disse personalmente il lavoro della fusione in bronzo. Teresa è rappresentata come scrittrice: nella mano destra impugna la penna, con la sinistra regge il libro al quale dirige lo sguardo (fig. 13). Il rilievo inequivo e frangiambrino delle vesti fa risaltare l'espressione di intensa concentrazione del volto sereno.

Come abbiamo visto, la scelta da parte degli scultori di seguire il modello della stampa di Cellini e Galle per raffigurare la transverberazione offriva straordinarie possibilità di esprimersi in quel linguaggio dal fortissimo impatto emotivo, che la Chiesa della contro-riforma chiedeva agli artisti, come scriveva il Paleotti, per un coinvolgimento devozionale totale in "ratio, affectus, sensus" (ingegno, sensibilità devozionale, sensi). Le chiese si trasformavano, con le luci di innumerevoli candele, con i tessuti preziosi dei parami liturgici, con gli argenti da altare e con le musiche che accompagnavano le funzioni, in un affascinante "theatrum sacrum" che presentava ai fedeli un anticipo del Paradiso. La forbita e concettosa eloquenza dei predicatori e la suggestione persuasiva del trale liturgico erano amplificate emotivamente dalla bellezza dell'apparato. Al centro di questa coloratissima scenografia, protagonista assoluta è la figura del Santo.

In questo senso la rappresentazione più perfetta della transverberazione è il gruppo scultoreo in marmo bianco di Gian Lorenzo Bernini (1698-1706) nella chiesa carmelitana di Santa Maria della Vittoria a Roma (figg. 16-17), inserito in una cappella in marmi policromi che è una vera e propria struttura

19. Il bozzetto è pubblicato in I. MONTICCI, *Isola e le sculture italiane, in Giovanni e di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, a cura di S. Vasco Ricca e G. Borghesi, Roma, 1995, pp. 401-405; T. M. VALL, *A recultiva do século de ouro*, Lisboa, 2002, pp. 62-63 fig. 8; T. M. VALL, *Scultura barocca italiana in Portogallo. Opere artistice commentate*, Roma, 2010, p. 108, 20. FERRARI - PARALDO, 1991, p. 105. La statua marmorea misura cm. 83 di altezza.

20. F. FRANCESCO GUTTA, "Theatrum sacrum", *Industria e Garzanti dell'Apparato liturgico, in Apparato liturgico e arte ecclesiale della Nuova Spagna*, in "Quaderni del Catalogo dei beni Culturali della Regione Liguria", Genova, 1988, n. 5, pp. 91-101; FRANCESCO GUTTA, *Theatrum sacrum. Arte devozionale, divota amministrazione, in La scultura e Genova e il lignero del Settecento al primo Rinascimento*, Genova, 1988, pp. 240-253.



Fig. 13
Santa Teresa, Carlo Monaldi, Basilica Reale, Mafra (Lisbona), (foto di Teresa L. M. Vale).



Fig. 14
Santa Irenea (Dozzetti), Carlo Monaldi.
Palacio Nacional, Matra (Loborn).
Cedido por la autora del estudio.

286



Fig. 15
Santa Irenea, Cino Ferri, Chiesa del Gesù,
Roma.
Cedido por la autora del estudio.

287



Fig. 16
Trasumbensioe di Santa Irenea,
Giambattista Bernini, Chiesa di Santa
Maria della Vittoria, Cappella Corsani,
Roma.
Cedido por la autora del estudio.

288



Fig. 17
Cappella Corsani, Giambattista Bernini,
Chiesa di Santa Maria della Vittoria,
Roma.
Cedido por la autora del estudio.

289

teatrale: alle pareti laterali, affacciati ai balconi di due palchi, sette cardinali e un doge della famiglia veneziana dei Cornaro assistono alla straordinaria visione consultando gli scritti della Santa e parlando animatamente fra loro; fra essi il ritratto del committente, il cardinal Federico Cornaro, Patriarca di Venezia, ancora in vita negli anni della realizzazione della cappella (1664-1675). La volta della cappella, decorata ad affresco, si apre su un cielo luminoso popolato di angeli e sull'arco della volta volano angeli scolpiti a stucco. Strutture architettoniche in marmi colorati, scultura e pittura si uniscono in una straordinaria scenografia, al centro della quale le figure bianchissime di Teresa e dell'angelo appaiono sovrapposte su mibi. Illuminata dalla grande raggiata in bronzo dorato che porta sulla scultura la luce naturale di una finestra aperta alla umanità della cappella, trasformandola in luce divina, l'opera del Bernini è un'attenta realizzazione figurativa della transverberazione descritta dalle parole della Santa: dall'angelo "bello e muscato" all'atteggiamento di Teresa "toda abrasada en amor grande de Dios", con gli occhi perduti nella visione e la bocca sempre aperta nel "quejido". Una "excesiva suavidad" e insieme un "grandísimo dolor" che l'artista esprime nel volto languente della Santa, totalmente abbandonata all'unione mistica (fig. 18); dal pannello movimentatissimo delle vesti emergono la mano e il piede senza più forza. Il bellissimo angelo, con un sorriso soave, apre con infinita delicatezza la veste di Teresa per trafiggerla con un dardo dorato: dolore e piacere "espiritual" ma anche fisico. Certamente il Bernini, forse con l'aiuto di un dotto carmelitano, meditò profondamente il testo della Santa: la struttura compositiva dell'Angelo, con l'angelo che sovrasta la Santa totalmente passiva, esprime la gratità della grazia divina sulla persona di Teresa, che sempre si dichiarò immeritevole e indigna nella sua umiltà. Infine lo straordinario virtuosismo tecnico con cui lo scultore esprime l'incontro fra il divino e l'umano: dalle superfici levigatissime e morbide come cera del volto e del corpo dell'angelo, avvolto in un pannello attento e turbino come una fiamma, ai profondi contrasti di luce e ombra del rilievo drammatico delle vesti scoscese della Santa, al suo volto perduto in sensazioni ineffabili".

Accanto a questo famosissimo capolavoro si presenta qui una scultura quasi sconosciuta, eseguita pochi anni dopo da uno scultore genovese contemporaneo del Bernini, una *Transverberazione di Santa Teresa* caratterizzata anch'essa da un'intensissima partecipazione emotiva. Nel 1621 una nobildonna di Avignon, Clara de Peruis moglie di Jean de Forbin signore de La Fare, chiese di fondare nella sua città un monastero di carmelitane scelse per soddisfare il desiderio delle sue due figlie Maria e Maria di vestire l'abito teresiano. Ella decise di chiamare le monache fondatrici di Genova: a Genova infatti era stata istituita la prima fondazione teresiana al di fuori della Spagna. Nel 1613 giunsero da Genova le fondatrici: erano tre monache tutte di famiglia aristocratica, una Sotera, una Carmeliana e una Dorca, parente di quel padre Niccolò Dorca che aveva portato a Genova la riforma teresiana. Nel 1666 giunsero altre tre carmelitane, le tre sorelle Omerico, anch'esse di nobile famiglia. Nel 1627 alcune di queste monache fondarono un altro monastero nella vicina città di Carpienza; fra esse Maria e Maria di vestire l'abito teresiano. Ella decise di chiamare le monache fondatrici di Genova: a Genova infatti era stata istituita la prima fondazione teresiana al di fuori della Spagna. Nel 1613 giunsero da Genova le fondatrici: erano tre monache tutte di famiglia aristocratica, una Sotera, una Carmeliana e una Dorca, parente di quel padre Niccolò Dorca che aveva portato a Genova la riforma teresiana. Nel 1666 giunsero altre tre carmelitane, le tre sorelle Omerico, anch'esse di nobile famiglia. Nel 1627 alcune di queste monache fondarono un altro monastero nella vicina città di Carpienza; fra esse Maria e Maria di vestire l'abito teresiano.

Nel 1659 Maria Teresa di Gesù ordinò allo scultore genovese Giovan Battista Casella (1624-1678) per la chiesa di Carpienza un monumentale altar maggiore in marmi policromi, che fu realizzato a Genova e giunse in Provenza via mare. Attualmente il complesso architettonico e scultoreo è collocato nella Cattedrale di Saint-Siffren, dove è stato trasportato dopo la soppressione ottomana del convento carmelitano. Il Casella scolpì, alla base dell'architettura dell'altare, un palcoscenico rettangolare diviso in tre parti decorate da colonnate in stucchi marmoree. Ai due lati i simboli di Santa

22. L. Lavin, *Bernini and the unity of the visual arts*, New York - London 1980, V. Casella, "Un accostare che esattamente discioglie" affinità e sponenzioni nelle immagini di visioni ed estasi dell'arte romana fra il '600 e l'800".



Fig. 18. *Transverberazione di Santa Teresa*, Gianbattista Bernini, particolare, Chiesa di Santa Maria della Vittoria, Caserta - Cornaro, Roma. Ceduta per la autora del estudio.

290

Teresa: la corona della sofferenza donatale da Cristo e le palme, compone in una cornice sagonica. Al centro, ricompare da una raffinatissima decorazione di fronde serpeggianti, un ottagono di onice con la rappresentazione della transverberazione (fig. 19). Colpisce la forza impetuosa della scena: la Santa cade sotto il colpo che un piccolo angelo le vibra nel petto come una freccia. Mentre la tradizione iconografica l'angelo mostra il dardo senza colpirla, in questo bassorilievo la punta della freccia è immersa nel petto della Santa che si abbandona aprendo la bocca. Il Casella ha qui portato al massimo livello le sue capacità nella morbidezza e nella fluidità delle forme, esprime con questa immagine un'intensa emozione, certo per le precise richieste di suor Maria Teresa di Gesù".

Pochi anni dopo, nel 1679, un altro scultore genovese, Daniele Solano, scolpì per la parte superiore di un altare del monastero femminile carmelitano dello Spirito Santo a Savona una splendida rappresentazione in marmo bianco di *Santa Teresa ignota dallo Spirito Santo*. Sotto un baldacchino che si apre, fiancheggiato da angeli, la Santa inginocchiata alza il volto ed apre le braccia ad accogliere la colomba divina che scende su lei (fig. 20). È la stessa Teresa a descrivere nella *Vida* (cap. XXXVIII) come nell' "impeto grande" dell'estasi vide "alzando" sopra di lei una grande colomba che aveva "las ala de unas conchas que echaban de sí gran resplandor"; le carmelitane del convento savonese scelsero questa iconografia per esaltare, assieme alla Santa, lo Spirito Santo a cui la comunità convenzionale e la chiesa erano dedicate. Dopo la soppressione ottomana del monastero, l'altare fu collocato nella cattedrale di Santa Maria Assunta di Savona".

Alla fine del Seicento il gruppo scultoreo del Bernini fu replicato per la chiesa carmelitana di Santa Maria di Nazareth degli Scalzi a Venezia, dallo scultore tedesco Henrich Meyring (1679-1722). Trasferito in Italia e attivo soprattutto a Venezia e a Padova, italianizzò il suo nome in Enrico Merengo e per la sua formazione si può collocare nel contesto della cultura artistica italiana. Nel 1699 egli realizzò per la chiesa degli Scalzi una grande e drammatica *Transverberazione*, sullo sfondo di una parete di marmo rosso di Francia, mazzetto di bianco e prezioso come un damasco, che fa risaltare il candore del marmo bianco dell'angelo e della Santa (fig. 21)". Fu certamente la committenza a chiedere all'artista una rappresentazione ispirata alla scultura berniniana: tuttavia gli stili espressivi di quest'opera hanno fiammate diverse, e non solo nella qualità stilistica del rilievo scultoreo, dalle forme più definite in solide volumetrie. Il bellissimo angelo è interamente vestito, le vesti della Santa sono realisticamente descritte nelle caratteristiche dell'abito carmelitano, infine il volto concentrato dell'angelo e l'atteggiamento eretto di Teresa propongono un'immagine che si potrebbe definire più "moderata" rispetto alla travolgente estasi rappresentata dal Bernini, soprattutto perché il Meyring ha rappresentato magistralmente il "grandissimo dolor" nel volto sofferente della Santa, ma non la "excesiva suavidad" anche fisica dell'unione divina. È possibile che quel "participar el cuerpo" al dolore e alla gioia dell'estasi, descritto da Teresa e ben visibile nell'opera del Bernini, abbia a volte provocato imbarazzo e turbamento fra i contemporanei. E le due diverse tipologie della rappresentazione della transverberazione, che abbiamo visto nelle stampe del Greuter e di Colliari e Galle, corrispondono certamente a diverse esigenze e sensibilità devozionali dei committenti che andarono agli arrati immagini della più famosa fra le estasi di Santa Teresa.

La dimostra il caso di Giacomo Colombo (1664-1730), che realizzò due *Transverberazioni* in legno policromo profondamente diverse, seguendo certamente le direttive dei committenti. Nel 1697 egli scolpì per la Cattedrale di Sulmona una bella figura della Santa secondo il modello del Greuter, con la mano destra al petto a indicare il cuore fiammante e il braccio sinistro proteso nel gesto dell'accettazione; ma il avvicinamento del mano e il viso sofferente rivolto al cielo esprimono un'emozione ben lontana dall'impassibilità

291

23. La ricchissima documentazione di questa vicenda è pubblicata in M. A. LAVAUGHAN FACIO, *Marmi genovesi nella chiesa carmelitana di Carpienza*, in *Niccolò Dorca, Invenire invenzioni, cultura, artigiani nel secolo XVII in via Sogno*, Genova e l'Europa, in "Quaderni Franeschini" n. 1995, n. 2, pp. 72-78. F. FRANCESCHI GUALI, *La scultura del Seicento e del Settecento: Italia e suoi margini: sulle vie del commercio e della devozione*, in *Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di F. Boccardo, C. Di Falco e P. Semelich, Milano, 2003, pp. 133-175. 24. P. BOCCHARDI, *Daniele Solano, in arte scultore a Genova e in Liguria*, 1988, pp. 208-209; LAVAUGHAN FACIO, 1995, pp. 72-75. 25. F. Rossi, *Per il catalogo di Enrico Merengo*, in "Arte Documenta" 1991, n. 7. K. BECKUNG, *Enrico Meyring, Ein Bildhauer aus Neudorf in Venetig*, S. Gallen, 1997. P. Rossi, *Enrico Merengo l'artista veneziano*, in "Arte Veneta" 1991, 2008, pp. 47-49.



Fig. 19. *Transverberazione di Santa Teresa*, Giovan Battista Casella, Cattedrale di Saint-Siffren, Carpienza (foto di Michele Ferrari).

291



Fig. 20
Santa Teresa riprodotto dallo Spirito Santo.
Daniello Sottaro. Cattedrale di Santa
Maria Assunta, Savona.
Cofide per la autora del estudio.



Fig. 21
Trasvolazione di Santa Teresa.
Henrich Meyring. Chiesa di Santa Maria
di Nazareth degli Scalzi, Venezia.
(foto di Francesco Turli Bohrer).

della stampa del 1624. La statua è firmata dall'artista e datata sulla base, dove spicca anche lo stemma del committente (fig. 21). Mentre la base è ornata da raffinati fregi dorati, la figura della Santa presenta l'abito carmelitano senza nessuna decorazione: fatto assolutamente eccezionale rispetto alle altre sculture lignee, caratterizzate tanto da sontuosi e coloratissimi motivi decorativi di fiori e fogliami dorati. È dunque molto probabile che l'ignaro committente nutrisse una particolare devozione per il severo rigorismo della riforma teresiana e che abbia dunque voluto un'immagine austera di Teresa, rinunciando all'ostentazione di prestigio familiare espressa dalla ricchezza della decorazione.

La stessa fedele rappresentazione dell'abito carmelitano del tutto privo di decorazione caratterizza un'altra *Trasvolazione*, opera anch'essa di Giacomo Colombo o di un suo diretto allievo: il busto della Santa conservato presso il Museo Diocesano di Biomo (Bari). È certamente una delle opere più affascinanti rintracciate nel corso di questo studio. È in coppia con un busto di San Juan de la Cruz e rappresenta la Santa che, colpita dal dardo dell'amore divino, cade abbandonandosi all'estasi, con gli occhi perduti e la bocca semiaperta. Dal suo petto esce il cuore fratto, circondato da fiamme. Molto probabilmente i due busti furono realizzati per un Conservatorio femminile al quale era stato concesso nel 1672 l'abito teresiano; nella città di Biomo i carmelitani scalzi erano ben presenti per l'azione dello scalzo Ambrogio Mariano da Azaro, nativo di Biomo, che fu fra i principali collaboratori di Santa Teresa¹⁰. La scultura del Colombo, con il cuore fratto della Santa che esce dal petto, sembra rappresentare il momento nel quale, ritraendo il dardo, "al sacralte, me parecia las llevaba con siglo... era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesivo la suspiral...". Neppure il Bernini aveva osato rappresentare il cuore strappato dal corpo di Teresa dal ritrarsi del dardo. L'emozione trasmessa da questa scultura è veramente straordinaria. Anche in quest'opera, come nella statua di Sulmona, una fedele rappresentazione dell'abito carmelitano esclude ogni decorazione; ma la scelta iconografica del committente (fidei delle carmelitane del Conservatorio) è totalmente diversa. Il busto, che poggia su un piedistallo rettangolare sagomato, era certamente destinato alle devozioni delle monache all'interno del convento, ed esprime una venerazione fervente dell'austerità della regola teresiana e della benedicte passione della Santa nell'annientarsi nell'amore divino. In questo capolavoro, finora poco conosciuto, il Colombo ha saputo veramente tradurre in una immagine sconvolgente le parole di Teresa.

Se si accosta questa *Trasvolazione* a quella di Carpentras, si può forse formulare l'ipotesi che il fervore della devozione per la figura di Teresa avesse accenti particolarmente appassionati all'interno dei monasteri femminili teresiani, anche considerando la grandissima cura e affetto della Madre per le sue "figlie", attestata dai suoi scritti. Gli artisti hanno dunque saputo recepire questa particolare sensibilità nel creare queste immagini.

Ma per comprendere quanto la committenza delle immagini di Teresa agli artisti potesse essere profondamente motivata, non soltanto dalla devozione ma anche da sentimenti e da fragilità umana che cercavano un sollievo e un sostegno nella figura carismatica e nella figura straordinaria del rapporto con Dio della Santa, si vuole qui citare, dopo tante sculture, un dipinto di grande bellezza, tuttora nella sua collocazione originaria nella chiesa di Sant'Anna a Genova, fondata da Niccolò Doria, la prima fondazione teresiana fuori della Spagna. È una grande tela collocata su un altare in preziosi marmi policonici, nella cappella intitolata alla Santa, e rappresenta una delle visioni di Teresa: alla Santa inginocchiata appare Cristo seduto su moli con uno scotto nella mano destra, come un re; con la sinistra egli pone sul capo della Santa, che china umilmente la testa, una corona regale. Una figura angelica alle spalle della Santa porta in mano un libro e una palma (fig. 22). Negli scritti di Teresa la corona donatale da Cristo è un riconoscimento delle sofferenze della

26. La scultura è stata recentemente restaurata purtoppo la figura dell'angelo con il dardo è stata rubata.
A. L. Lascica, *Trasvolazione di Santa Teresa d'Alto, in Donne speciali. Tre esiti e genealogia*, catalogo della mostra a cura di N. Barbore Pugliese e D. De Bellis, Bari, 2010, pp. 22-24.



Fig. 22
Santa Teresa Giacomo Colombo.
Cattedrale di San Pioflis, Sulmona.
Cofide per la autora del estudio.



Fig. 23
Santa Teresa incoronata da Cristo.
Pittore napoletano, Chiesa di Sant'Anna,
Cappella Santa Teresa, Catania.
Candida per la autora del estudio.

Santa ma anche della sua accettazione totale della volontà divina. Il linguaggio pittorico dell'artista rivela suggestioni caravaggesche; in mancanza di documentazione, l'opera è stata attribuita ad un pittore napoletano fra gli anni Quaranta e Cinquanta del Seicento. Colpiscono nel dipinto l'austerità della rappresentazione, la tecnica staticità delle figure, la solennità e la sobrietà dei gesti, il "silenzio" di una visione tutta interiore, come rivelano gli occhi chiusi di Teresa.

Nel 1605 il giampatronato della cappella era stato acquistato dalla nobildonna Maria Dorca, nipote di Nicolò Dorca, che nel 1607 era rimasta vedova del marito, Camillo Pavese; nel 1614 ella era stata colpita da un altro gravissimo lutto, la morte del suo unico figlio Scipione. Devotissima a Santa Teresa e legata alla chiesa di Sant'Anna come tutto il clan familiare dei Dorca, Maria volle una cappella per collocarvi i sepolcri del marito e del figlio; nel suo immenso dolore volle sull'altare un'immagine della Santa che esprimesse una totale e umile accettazione della volontà divina nella sofferenza. Nella forza d'animo di Teresa, nel suo abbandonarsi a Dio Maria cercò certamente un conforto per la morte dei suoi cari²³.

In questo breve studio sulla rappresentazione della figura di Santa Teresa nella scultura italiana non è stato possibile elencare tutte le immagini esistenti nelle chiese d'Italia e inviate in altri paesi europei: si è preferito fare una scelta di opere, per illustrare le principali tematiche iconografiche – le visioni, la transverberazione, la Santa come scrittrice – in rapporto alle capacità degli artisti e alle esigenze devozionali dei committenti. Si sono anche inserite nel discorso opere finora sconosciute o poco note ma molto significative, come la piccola Santa Teresa di collezione privata, il bassorilievo di Carpenza e le due sculture di Salmone e di Bionno, preferendole ad altre più famose come la Santa Teresa di Cosimo Fanagò nella chiesa carmelitana di Santa Teresa a Chiaia a Napoli²⁴, e quella della Cattedrale de la Encarnación di Malaga. Certamente tutte le sculture che qui si sono esaminate attestano – assieme ai numerosissimi dipinti presenti in tutte le chiese carmelitane – la straordinaria diffusione della devozione alla figura carismatica di Teresa e al suo messaggio d'amore, di forza d'animo, di accettazione della sofferenza nella luce del rapporto con Dio.

Questo stesso messaggio teresiano si può leggere in un'opera di scultura contemporanea, con la quale si vuol concludere questo discorso: il grande portale in bronzo della Basilica di Santa Teresa d'Avila a Roma (Fig. 24). Fu realizzato nel 1981 da un artista carmelitano, fra Serafino Melchiorre, che in quattordici scene ha rappresentato, con chiara impostazione didattica, i momenti più importanti della vita della Santa e anche la sua proclamazione a Dottore della Chiesa da parte di papa Paolo VI. Al centro del portale, a sinistra Teresa scrive guardando la visione del *Castillo interior*, a destra è raffigurata nell'animo della transverberazione. La tecnica del basorilievo ha permesso all'artista raffinatezze quasi pittoriche, in un linguaggio semplice e chiaro, in una semplificazione delle forme che rivela la suggestione dei portali bronzei di Giacomo Manzù. Le figure appaiono spiritualizzate, quasi senza peso corporeo, ad esprimere il sentimento religioso contemporaneo, che a differenza di quello dell'epoca barocca è volto soprattutto alla meditazione e alla preghiera interiore. Non è un caso infatti che nel basorilievo che rappresenta Teresa scrittrice compaia come una visione il *Castillo interior*, viaggio spirituale per raggiungere Dio che dimora al centro dell'anima.

23. C. V. Scacciovacca, *Per la chiesa di S. Anna, uno progetto di lettura iconografica e nuovi documenti*, in *Nicola Dorca 1606-16*, pp. 319-345.
24. La grande statua in marmo bianco scolpita nel 1614 dal fanagò sarà restaurata entro il 2015 in occasione del IV centenario della nascita della Santa.



Fig. 24
Portale con storie di Santa Teresa.
Fra Serafino Melchiorre ecc. Basilica di
Santa Teresa d'Avila, Roma.
Candida per la autora del estudio.

ÍNDICE

PROLOGOS	19
SANTA TERESA DE JESÚS: DE AVILA A ALBA MIRADA HISTÓRICA	31
ORACIÓN, CAMINO A DIOS: EL PENSAMIENTO DE SANTA TERESA	59
LA ICONOGRAFÍA DE SANTA TERESA DE JESÚS EN LA PINTURA BARROCA ESPAÑOLA	89
SANTA TERESA VISTA POR GREGORIO FERNÁNDEZ COETÁNEOS E IMITADORES	133
LOS CICLOS PICTÓRICOS DE SANTA TERESA DE JESÚS: REDESCUBRIENDO SU ICONOGRAFÍA	159
SANTA TERESA EN LA PINTURA EUROPEA	209
RAPPRESENTARE L'INEFFABILE: GLI SCULTORI ITALIANI PER SANTA TERESA	265



La presente edición del catálogo *Teresa de Jesús, maestra de oración*, se terminó de imprimir el día 14 de febrero de 2015, coincidiendo con el nombramiento por el papa Francisco de don Ricardo Blázquez Pérez, arzobispo de Valladolid, como Cardenal de la Iglesia Católica.
Laudes deo

