

J. B. PALOMINO Y J. HIEBEL: RENOVACIÓN Y TRADICIÓN EN LAS SERIES TERESIANAS DEL SETECIENTOS

Fernando Moreno Cuadro

RESUMEN: El trabajo se centra en la serie de estampas realizada por Juan Bernabé Palomino, primer director de grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para ilustrar las Cartas y Obras de santa Teresa de Jesús editadas en la Imprenta del Mercurio de Madrid en 1752, un singular ejemplo de la renovación en las series teresianas del setecientos frente a la tradición representada por la serie diseñada por Johhan Hiebel para el Carmelo de Praga, los últimos ciclos iconográficos grabados dedicados a la reformadora descalza en la Edad Moderna.

PALABRAS CLAVE: Grabado, iconografía, carmelitas, Praga, descalzos, Reforma teresiana.

J. B. PALOMINO AND J. HIEBEL: RENEWAL AND TRADITION IN THE THERESIAN SERIES IN THE EIGHTEENTH CENTURY

ABSTRACT: This work focuses on the series of prints created by Juan Bernabe Palomino, the first director of the engravings of the Royal Academy of Fine Arts in San Fernando, to illustrate the Letters and Works of Saint Theresa of Jesus published in the Mercurio Printing Press in Madrid in 1752. It is a unique example in the eighteenth century Theresian series of renewal with respect to the tradition represented by the series designed by Johh Hiebel for the Carmel of Prague, the last of the iconographic cycles of engravings inspired by the barefoot reformer in the Modern Age.

KEY WORDS: Engraving, iconography, carmelites, Prague, barefoot, *Theresian reform*.

Las series grabadas tienen una especial relevancia para la iconografía de los santos, ya que en ellas se sintetizan los hechos más significativos de sus biografías con la intención de destacar la importancia de los mismos y consecuentemente de las congregaciones a las que pertenecen, particularmente interesadas en intensificar su difusión por los territorios donde se desarrollan sus fundaciones. Todo ello adquiere una mayor dimensión en función de la proyección del personaje al que se dedican y de la entidad y expansión de la Orden que, según los casos, pretende darse a conocer o matizar e insistir en los más singulares conceptos que defiende, lo que confiere a los comitentes, conocedores del grupo social al que van dirigidas, un gran protagonismo. Esto explica que se lleven a cabo unos encargos precisos, que los artistas materializan adaptándose a las exigencias de los mismos, independientemente de su formación artística, siendo estos factores los que determinan el peso de la tradición en los diseños de Johann Hiebel para el Carmelo de Praga y la renovación con un importante avance en la conceptualización de la imagen liderada por Juan Bernabé Palomino, grabador real y primer director de grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹, en las estampas teresianas que graba para ilustrar las *Cartas y Obras de la Gloriosa madre Santa Teresa de Jesús* editadas en Madrid por Joseph de Orga

en 1752², que abren el camino a la contemporaneidad con varias ediciones posteriores –Madrid, 1778 y 1793 en la imprenta de Joseph Doblado³, en las que se utilizan estampas retocadas por Vicente Galcerán en 1771⁴– y versiones con ligeras variantes, como la de P. Alabern para las *Obras de Santa Teresa de Jesús* editadas en Barcelona en 1852⁵.

En ambos casos –Praga y Madrid– se trata de pequeñas series que no alcanzan la importancia de las realizadas durante el seiscientos ni la de la versión *setecentista* de Westerhout de las del último tercio del siglo XVII. No es necesario recordar la repercusión de la reformadora descalza del Carmelo, aunque sí conviene subrayar que por su singular impronta se le dedican varias, a diferencia de otros santos a los que sólo se destina una con motivo de su beatificación o canonización. Para la santa de Ávila se graba la primera en 1613, un año antes del *Breve* de Paulo V 1614, que se volverá a editar en 1630, después de la canonización 1622, también en Amberes, con el mismo nombre: *Vita B. Virginis Teresiae a Iesv ordinis carmelitarum excalceatorum piaie restauratrices*, con estampas de Adrian Collaert y Cornelius Galle. A este excepcional conjunto de grabados se añadieron las representaciones de la estampa oficial editada con motivo de la canonización bordeando el característico tema de la transverberación⁶, lo que pensamos tuvo como consecuencia que no se sintiera necesidad de realizar una ampliación de esta serie, en la que se recogen los principales temas de iconografía teresiana, hasta la publicación de la *Vita iconibus expresa*, dedicada a santa María Magdalena de Pazzi con motivo de su canonización en 1669, que creemos fue el detonante de las nuevas series teresianas que se editan en 1670 simultáneamente en Roma y Lyon⁷, y se adaptan a la estética del setecientos por Arnold van Westerhout (1715) en la *Vita Effigiata Della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelita Scalzo* que dedica a la princesa del Piombino, Hipólita Ludovisi.

Con ello, prácticamente se podían haber dado por concluidos los ciclos iconográficos seriados de grabados dedicados a santa Teresa, pero los nuevos tiempos provocan la realización de las dos pequeñas series referidas, que responden al interés de los mentores de la Orden por matizar y ampliar los hechos y conceptos recogidos por los grabados anteriores y a la expansión de la Orden por el este de Europa. En ellas vamos a centrar nuestra atención por ser dos significativos ejemplos de la renovación de la iconografía desarrollada a partir de 1613 y del peso de la tradición en un espacio geográfico donde ésta había tenido escaso predicamento, lo que conlleva el tener que recurrir a las ideas básicas expuestas en el seiscientos con algunos cambios y combinaciones de temas, debidos al desarrollo de las imágenes teresianas durante más de un siglo.

La presencia de los carmelitas en Praga se debe a la promesa hecha por el emperador Rodolfo II a los descalzos tras la Defenestración de Praga por la intervención del padre Domingo de Jesús María en la batalla de la Montaña Blanca (1620) de la Guerra de los Treinta Años, que supuso el fin del gobierno protestante en Bohemia y cuyo triunfo se atribuyó a la intercesión de *Santa María de la Victoria*, un pequeño cuadro con la representación de la Epifanía que el carmelita encontró entre los bienes confiscados a la Orden Militar de San Juan de Strakonice⁸, que después de la famosa batalla fue llevada junto a los estandartes conquistados al enemigo a Roma, donde se presentó al Papa y se expuso en la iglesia carmelitana de San Pablo en el Quirinal que, a partir de este momento, fue consagrada a Santa María de la Victoria.

Los carmelitas se establecieron en Viena en 1623 y al año siguiente fundaron en Praga, donde recibieron una casa junto a la iglesia de la Santísima Trinidad que dedicaron a Nuestra Señora de la Victoria y San Antonio de Padua, en la que permanecieron hasta 1784, año en el que el convento fue suprimido por José II, haciéndose cargo de la iglesia



1. Anton Birkhart sobre dibujo de Johann Hiebel, *Serie grabada de santa Teresa de Jesús*, primer tercio del siglo XVIII. Instituto Histórico Teresianum de Roma.

la Orden Militar de los Caballeros de Malta. En este periodo de algo más de ciento cincuenta años, los descalzos emprendieron una singular labor religiosa y la difusión de su Orden, en la que se encuadra la serie grabada por Antón Birkhardt con diseños de Johann Hiebel, un artista nacido en Ottobeuren en 1681, considerado como uno de los pintores de frescos más destacados de la escuela alemana, que tuvo como maestros en Wangen a Johann Siegelbein, en Munich a Kaspar Sing y en Viena al jesuita Andrea Pozzo, al que imitó alcanzando una gran popularidad, especialmente en Praga, donde se estableció en 1707, un poco antes de la muerte de su maestro italiano, cuyo estilo difundió en la República Checa, en sus trabajos para los jesuitas y en las iglesias y monumentos de Praga, realizando también algunas pinturas de caballete y diseños gráficos como la serie teresiana analizada que fue grabada por Antón Birkhart (Augsburgo, 1677 – Praga, 1748) establecido en Praga a partir de 1711, en la que se muestra dentro de la tradición *seiscentista* por exigencias del comitente, como hemos comentado, siendo de destacar en ambos casos cómo se convierte en un gran difusor de formas artísticas en esta zona de Europa hasta su muerte en la capital bohema, el 15 de junio de 1775.

El encargo carmelitano (il. 1), aunque sigue la tradición de las estampas de la serie de Amberes en la temática, está muy lejos de la misma desde el punto de vista estético y en la realización material de las planchas por Antón Birkhart, siendo de destacar la presencia de algunas innovaciones, como la combinación de la entrega de su corazón a Jesús y la mutua posesión —debido probablemente al escaso número de planchas⁹— y la influencia de la iconografía desarrollada paralelamente a las series a través de la estampa suelta, concretamente la adoración al Santísimo Sacramento que aparece en la iconografía de Ana de Jesús y fue asimilada por la de santa Teresa, partiendo de estampas de Wierix y del grabador de cámara¹⁰ Juan Bernabé Palomino.

En la temática recogida por la serie de Hiebel abundan las representaciones clásicas, entre las que destacan la visión teresiana del Cristo llagado¹¹ de la que arranca su definitiva conversión¹² y la transverberación que simboliza la sublime unión de la persona llena de amor divino con Cristo sufriente: «veía en las manos del Ángel un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Esto me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se me 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 aún harto. Es requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento»¹³, experiencia teresiana¹⁴ que ha tenido una gran trascendencia artística, siendo uno de los máximos exponentes el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini de la capilla Cornaro de Santa Maria della Vittoria de Roma¹⁵.

Por lo que se refiere a las visiones de santos, éstas se reducen a la de los pilares de la Iglesia, san Pedro y san Pablo, que ella misma relata¹⁶, presentando especial interés la citada combinación de la mutua posesión y la entrega del corazón de santa Teresa a Cristo¹⁷ —temática en la que insistiremos al tratar las relaciones de la iconografía teresiana con la de Ana de Jesús— y la visión de la Santísima Trinidad —faceta de la experiencia mística de la santa de Ávila que también encontramos en san Juan de la Cruz¹⁸—, donde vuelve a repetirse —como en la estampa del Cristo llagado— la presencia de un ángel con el corazón teresiano, persistencia que no es extraña habida cuenta del simbolismo del corazón transverberado y encendido en amor a Dios respondiendo a Cristo: «Yo he venido a echar fuego en la tierra, ¿y qué he de querer sino que se encienda?» (Lc 12, 49) y prenda en los cristianos un tipo de vida que tenga proyección sobrenatural, siendo frecuentes las representaciones de los corazones encendidos en los ciclos de amor cristiano¹⁹ y especialmente en las representaciones de los cristianos consagrados, entre las que destacaremos el corazón teresiano, en el que es frecuente encontrar a Jesús en diferentes formas²⁰, especialmente como Niño y Ecce Homo.

No podían faltar en la serie la visión del collar y el velo ni los desposorios místicos, simbolizados por la entrega del clavo, uno de los episodios más representados en los ciclos dedicados a la santa de Ávila, sobre la que un angelito esparce flores en el preciso instante de la unión mística, que no creemos se figure —como se ha escrito— con la entrega de la corona de flores²¹ ni de una flor, como presenta el lienzo *seiscentista* de la colección carmelitana de Francia expuesto en 1983 en París²², en el que antes de la restauración Cristo portaba un clavo, dato especialmente significativo para lo que defendemos, pues lo que entregó Cristo a santa Teresa fue un símbolo pasionista y no una rosa, transformándose en un momento determinado el lienzo de escuela francesa citado en los desposorios místicos al sustituir la primitiva flor por un clavo, pero en un primer momento lo que mostraba era una hermosa rosa, una flor como la de la corona que un angelito con palma²³ intenta entregar a la santa²⁴, ilustrando una visión de sor María de la Encarnación que relató André Duval: «*Approchant de sa fin, elle aperçut un jour, près de l'image d'un crucifix, Notre-Seigneur qui se tournait vers la sainte Mère Thérèse de Jésus, laquelle était proche d'une sienne image qui était aussi en la chambre. Elle vit Notre-Seigneur lui donnant en récompense de sa virginité et des peines qu'elle avait souffertes en la fondation de l'Ordre, une rose d'une beauté admirable*»²⁵, desvelos y recompensa de flor/corona que se representan habitualmente en la coronación de santa Teresa por Cristo «estando haciendo oración en la iglesia antes que entrase en el monasterio,



2. Petr. Brandl, *Desposorios místicos de santa Teresa*, 1697. Iglesia de San José, Praga.

y estando casi en arrobamiento, vi a Cristo, que con grande amor me pareció me recibía y ponía una corona, y agradeciéndome lo que había hecho por su Madre»²⁶.

Pierre Eyckens en un lienzo del Museo de Lille, procedente de la antigua iglesia de carmelitas descalzos, completa la entrega del clavo con la figura de María que se dispone a coronar a santa Teresa con una corona de flores²⁷ y unos ángeles, uno de los cuales porta un texto que atestigua la verdad del relato recogido en la *Vida* de la santa²⁸. Tipo de combinación usual, apareciendo de manera excepcional en el lienzo de P. Brandl de la iglesia de San José de Praga (il. 2) en el que el autor completa la entrega del clavo con varios ángeles que contemplan la escena y esparcen flores sobre la santa que al mismo tiempo está recibiendo el collar de manos de san José, en una figuración sin precedentes —que conozcamos—, pues lo habitual en la iconografía teresiana es que María le imponga el collar,

según se desprende del relato de la propia santa cuando narra la visión que tuvo de María y san José —al que «no vi tan claro, aunque bien vi que estaba allí, como las visiones que he dicho, que no se ven»— el día de Nuestra Señora de la Asunción en un convento de dominicos cuando meditaba sobre la reforma descalza: «Pareciome estando así, que me veía vestir con una ropa de mucha blancura y claridad. Y al principio no veía quien me la vestía; después vi a Nuestra Señora, hacia el lado derecho, y a mi Padre san José al izquierdo [...] acabada de vestir, y yo con grandísimo deleite y gloria, luego me pareció asirme de las manos de Nuestra Señora. Díjome que le daba mucho contento en servir al piadoso San José, que creyese que lo que pretendía del monasterio se haría y en él se serviría mucho al Señor y a ellos dos; que no temiese habría quiebra en esto jamás, aunque la obediencia que daba no fuese de mi gusto, porque ellos nos guardarían, y que ya que su Hijo nos había prometido andar con nosotras, que para señal que sería esto verdad me daba aquella joya. Parecíame haber echado al cuello un collar de oro muy hermoso, asido una cruz a él de mucho valor. Este oro y piedras es tan diferente de lo de acá, que no tiene comparación; porque es su hermosura muy diferente de lo que podemos acá imaginar»²⁹.

La pintura de Brandl muestra una singular representación de los escritos de la santa asociando los desposorios místicos con la entrega de la «joya» como señal de la protección divina que se quiere destacar en el cuadro bohemio con una clara intencionalidad al estar realizado para una zona de expansión del Carmelo, presentando esta particular combinación temática por el destino de la pintura y la importancia de san José como patrón de los carmelitas descalzos³⁰. La relación del lienzo con los diseños de Hiebel es evidente en las figuras de Cristo y de la santa, e incluso en los angelitos que esparcen las flores y en los atributos del libro y la vara de lirios que Brandl completa con más ejemplares y una calavera bajo el escalón en el que se arrodilla la santa en ambos casos, siendo asimismo parecida la posición tras santa Teresa de san José en la estampa de la entrega del collar y el manto que Hiebel dibujó para la serie grabada y Brandl presenta en esta bella pintura que, por su fecha 1697, más que combinar los dos grabados de Birkhardt sustituyendo la figura de María por la pareja de ángeles que con atención observan la entrega del clavo como símbolo de los desposorios místicos, parece ser el origen iconográfico de las estampas.

Junto a estos motivos, que también aparecen con algunos cambios en las series de 1670 y 1715 por materializar episodios fundamentales de la vida de santa Teresa, resulta más extraña la representación de la Virgen del manto/manto teresiano que, no obstante adquirir mucha importancia en la iconografía carmelitana³¹, es un tema que no se había incluido en las series dedicadas a la santa de Ávila desde la de Amberes de 1613 que se reeditó en 1630. Dentro de la iconografía tradicional se encuadra también la entrega de la cruz a santa Teresa que, en este caso, sigue los modelos de las series *seiscentistas* en lugar de los ofrecidos por la estampa suelta, importante tipo de fuente gráfica que parece utilizarse para una de las planchas grabadas por Birkhardt, con singulares paralelismos en las estampas de Antón Wierx³² y Juan Bernabé Palomino de la Venerable Ana de Jesús³³, una de las grandes fundadoras del Carmelo teresiano³⁴, a la que representaron arrodillada delante de un altar ofreciendo su corazón al Santísimo Sacramento, composición que tuvo una importante repercusión artística, como ponen de manifiesto los numerosos lienzos derivados de las mismas; sirvan como ejemplo, además de los conservados en el convento de las Hermanas de la Caridad de Lovaine y en el Carmelo de la Encarnación de Clamart³⁵, el del monasterio carmelita de Salamanca que sigue —posición de las manos— la estampa de Wierx que fue utilizada también por otros grabadores, como Juan Bernabé Palomino, quien se encuentra más cerca de la representación delineada por Johhan Hiebel en la estampa



3. Juan Bernabé Palomino, *Verdadero retrato de la V.M. Mariana Francisca de los Ángeles*, 1736. Instituto Histórico Teresianum de Roma.

que realizó de la Venerable Madre Mariana Francisca de los Ángeles, fundadora en 1684 del monasterio carmelita de santa Teresa de Madrid, al que la reina María Luisa de Orleáns regaló, a instancias del príncipe de Astillano, una custodia que el grabador destaca en la excepcional plancha que realiza para ilustrar el libro de fray Alonso de la Madre de Dios: *Vida histórico-panegírica de la venerable madre, Mariana Francisca de los ángeles, extática religiosa descalza en el Convento de Ocaña, fervorosa fundadora de el de Santa Teresa de Madrid*, publicado en Madrid en 1736 (il. 3).

La serie madrileña de 1752 es la más importante de las últimas que se dedican a la santa de Ávila y la primera que se graba en España, lo que le confiere un gran interés que se incrementa con la síntesis de destacados conceptos carmelitanos junto a temas



4. Juan Bernabé Palomino, *Santa Teresa escritora*, 1752. Biblioteca Colombina, Sevilla.

tradicionales renovados. Uno de los más difundidos e importantes de su iconografía es el de *Santa Teresa escritora* iluminada por el Espíritu Santo³⁶ (il. 4) que aparece en algunas ocasiones combinado con la «vera efigies». Es una temática que encontramos en la primera serie de Amberes y que se aborda de una manera particular en las series de 1670 con un ángel que escribe sus textos, figuración que se mantiene en la serie de 1715, aunque Westerhout incorpora también la imagen tradicional adaptándola a la estética del setecientos. En esta línea continúa la estampa que antecede la *Vida* de la santa, aunque en ella se introducen varios elementos que le confieren una especial singularidad, marcada, además de por la destacada representación del Espíritu Santo —cuya visita recibió en forma

de Paloma³⁷—, por el contraste entre la luz y las tinieblas, entre los vuelos etéreos para alcanzar la gracia divina y la materialidad y apego a las cosas terrenales, con un claro recuerdo de *Las Moradas*, donde se representan las almas en forma de palomas, desde las que no pueden emprender el vuelo por estar atrapadas a las cosas terrenales, figurándose en la edición de Juan de Rojas una imagen muy ilustrativa del alma dirigiéndose al sol³⁸; siendo especialmente significativos en este sentido los emblemas que completan la estampa, imágenes de la propia santa: una paloma y el águila volando hacia el astro que simboliza la divinidad, completándose en los ángulos opuestos con el Pelicano que alimenta a sus hijos y el Ave Fénix que renace de sus cenizas, como renacen las llamas del Espíritu en los escritos de santa Teresa, que las hace propias y transmite a sus seguidores en forma de alimento espiritual³⁹.

La plancha, que se completa con el texto «Aestuat ut ruptis vivax fornacibus ignis, / Aestuat haec flammis pagina parva suis. / Flammis hic etenim vero rediviva colore / Offertur propria picta Teresa manu» (se agita esta pequeña página con sus llamas, se agita como fuego vivo en un horno reventado. Aquí, en verdad devuelta a su verdadero color gracias a las llamas, Teresa se ofrece dibujada por su propia mano) y se relaciona con las representaciones de san Cirilo de Alejandría —uno de los Padres más importantes de la Iglesia oriental⁴⁰, venerado como el santo de la maternidad divina de María⁴¹ por vencer a Nestorio con sus escritos y representado generalmente escribiendo los *Doce anatematismos clásicos* que debía suscribir el hereje⁴², que suele figurarse a sus pies, bajo la mesa, de manera similar a como figura Juan Bernabé Palomino al demonio en la estampa comentada⁴³—, tuvo una especial repercusión y fue seguida cambiando el formato, eliminando los emblemas y reduciendo el texto latino, además de por P. Alabern en la serie de 1852, en la estampa suelta firmada por M. Navarro, a quien podemos relacionar con José Mariano Navarro, que figura como grabador y encuadernador en México desde 1756 hasta 1809, conocido por sus ilustraciones de las *Lecciones matemáticas* de José Ignacio Bartolache (1769) y de la *Historia de la Nueva España* editada por el arzobispo Lorenzana en 1779⁴⁴, y por otras estampas, especialmente por la copia de la realizada por Juan Bernabé Palomino para el segundo tomo del *Museo Pictórico*⁴⁵ con la intención de que sirviera de prospecto a las reuniones que organizaba en su casa⁴⁶, dentro de las tertulias de estudiosos o pequeñas academias para tratar problemas del bien común y de las artes plásticas, fruto del ambiente social influido por las ideas de la Ilustración que anteceden al establecimiento de la Real Academia de San Carlos⁴⁷. Estas versiones de Navarro y Alabern tienen formato rectangular, como algunas láminas de la edición de 1752, frente a las comentadas con emblemas que recuerdan un tipo de plancha que tuvo poco desarrollo en el ámbito carmelitano y que sitúa la serie de Juan Bernabé Palomino en el tránsito del Barroco al Neoclasicismo, mirando hacia atrás en algunos aspectos y hacia los nuevos tiempos, como se advierte en el planteamiento de los temas tradicionales, entre los que destaca especialmente la transverberación⁴⁸ (il. 5) que presenta una cierta relación con algunas estampas de las series de 1670 y 1715 en las que santa Teresa se figura ante un altar con Jesús Niño recordando como la reformadora descalza quiso adscribirse a Jesús, posesión nominal que culmina con la sublime unión con Cristo en la transverberación, cuya plancha se completa con cuatro emblemas —corazón con el dardo de Amor divino, girasol buscando la luz, brújula señalando el Norte y salamandra, que en la poética quevedesca aparece asociada al amor⁴⁹— y el texto «Ignea tela Puer jaculat Teresia corde / Accipit, et tanto vulnere victa jacet. / Ignea sed jaculat tibi tela simillima Virgo. / Accipe flammigera dulcia scripta manu» (el Niño lanza dardos encendidos. Teresa los recibe en el corazón, y yace vencida por tan gran herida.



5. Juan Bernabé Palomino, *Transverberación de santa Teresa*, 1752.
Biblioteca Colombina, Sevilla.

Pero la Doncella te lanza a ti dardos del todo iguales. Recibe las dulces palabras escritas por su ardiente mano). La simbiosis de imágenes comentada enriquece el significado de la estampa, sintetizando aspectos diferentes de los más amplios conjuntos seriados; particularidad que se presenta, además de como una ventaja económica, como una característica de las series *setecentistas* —exceptuando la adaptación de Westerhout de las *seiscentistas*— que encontramos también en la diseñada por Johann Hiebel para el Carmelo de Praga no obstante su apego a la tradición. Pero la serie madrileña presenta, además, una singular utilización del emblema —solo con cuerpo, sin texto interpretativo⁵⁰ de la



6. Juan Bernabé Palomino, *Nuevas fundaciones teresianas*, 1752.
Biblioteca Colombina, Sevilla.

imagen que sirve para afianzar la idea⁵¹— y supera la hagiografía emblemática⁵² —de la que participa el libro *A Estrella Dalva*⁵³ dedicado a santa Teresa con grabados de Manuel Freyre⁵⁴— dando comienzo a un original tipo de estampa que condensa acertadamente los conceptos básicos de las obras teresianas que ilustra.

Temática significativamente renovada es la que se refiere a las nuevas fundaciones (il. 6) simbolizadas por una representación de santa Teresa saliendo de un edificio en obras⁵⁵, en el que se ve la imagen de Cristo llagado, como parte fundamental de la espiritualidad teresiana —su verdadera conversión—, anunciando con la campanita que lleva la cruz y una

imagen de la Virgen del Carmen, transmitiendo que lo importante de sus fundaciones no era tanto la edificación⁵⁶ sino la vida espiritual que en ellas se vivía con la presencia constante de Cristo y de María, lo que matiza el texto «Ut bene fundetur praebeant animacula normam / Ut melius praestat sedula fabra modum. / Nil mirum: nam gestat fabram Virgo Magistram. / Quae templum, turre, dicitur, atque domus» (las almas sencillas ponen en práctica sus reglas para una buena construcción. Para una construcción aún mejor, la obrera diligente aplica su buen oficio: y no es de extrañar: pues la Doncella lleva consigo a la Maestra de obras, a la que llaman templo, torre y casa⁵⁷). En los emblemas que la completan se recuerda el aumento de los «palomarcitos» que proliferan a partir de santa Teresa, en los que se asegura el aislamiento —paloma sola en medio del mar— que facilita la oración, el recogimiento infuso y la unión con Dios, representándose el alma a través gusanos de seda que se encierran en su capullo —monasterio— para convertirse en mariposas y volar al cielo —como recoge la santa en *Las Moradas*—; figurándose las nuevas fundaciones en los emblemas superiores, en los que destaca la representación de un nido de cigüeñas en una torre, recordando al ave que no solo alimenta a sus polluelos sino también a sus progenitores⁵⁸, en una clara alusión a los calzados.

Como complemento de esta idea de difusión del Carmelo teresiano se incorpora a la serie, en la contraportada de los dos primeros tomos de las *Obras* (il. 7), una singular representación de santa Teresa ofreciendo flores junto a Elías y santo Domingo con el texto «Virtutum innumeris fulget Teresa talentis, / quae tamquam flores suscipit á Patribus; / multiplicat vero lucrum, dum serva fidelis: / dat sponso fructus pluribus in fratribus» (Teresa resplandece con los innumerables talentos [6000 dracmas áticas/parábola de los talentos] de las virtudes que recibe de los Padres como si de flores se tratara; multiplica la ganancia, como sierva fiel: «rodeada» de numerosos hermanos, entrega los beneficios al esposo). Los acompañantes de la reformadora descalza portan, además de la espada flamígera y la cruz flordelisada, cestas con las flores que la santa reparte a un grupo de carmelitas —entre los que se encuentra san Juan de la Cruz con el nimbo de santidad—, simbolizando la expansión del Carmelo —eliano y tomista— que multiplica sus flores con una singular imagen que relaciona a los carmelitas con las flores del Carmelo y a los monasterios con los jardines carmelitanos, como suele ser habitual encontrar en las estampas que tienen relación con las nuevas fundaciones, como la grabada por Courbes para el frontispicio de la vida de Isabel de Santo Domingo⁵⁹, en el que se presenta el nuevo monasterio de San José de Zaragoza como un jardín —un nuevo jardín místico de oración—, como es frecuente mostrar los carmelos teresianos, donde surgen las flores del Carmelo que los descalzos cultivan, como representa Richard Collin sobre dibujo de F. Quellinus en el frontispicio de *Les Fleures du Carmel* (Amberes, 1670) del padre Pedro de la Madre de Dios, en el que se representa el Jardín Carmelitano como «hortus conclusus», con forma de monte, que necesita cuidado para crecer y el agua adecuada, que mana de las doctrinas tomistas y teresianas tal como representa la estampa de Francesco Curti, sobre dibujo de Angel Michel Calon, para la obra de Baldassaro de S. Catarina de Siena: *Splendori riflessi di sapienza celeste vibrati da gloriosi generali Tomaso d'Aquino e Teresa di Gesù sopra il Castello Interni e Mistico Giardino*, publicada en Bolonia en 1671, en la que santa Teresa y santo Tomás aparecen arrodillados sobre un cúmulo de nubes recibiendo la luz del Espíritu Santo para escribir sus obras que transmiten a un grupo de carmelitas situado en primer término, apareciendo entre unos y otros el «castillo interior» y el «jardín místico de la oración» en el que se aprecia la fuente de Elías, un pozo y una noria, que aluden a las diferentes formas de regar el huerto/jardín, tal como escribió santa Teresa: «agua de lluvia, río, noria o arrojando el agua con los propios brazos», a las que se alude en una de las más interesantes estampas grabadas por Juan



7. Juan Bernabé Palomino, *Expansión del Carmelo teresiano*, 1752.
 Biblioteca Colombina, Sevilla.

Bernabé Palomino para la serie que comentamos, en la que se figura a la reformadora señalando una alegoría del alma.

Tampoco podía faltar en una serie teresiana la representación de uno de los encuentros de santa Teresa con san Juan de la Cruz para llevar a cabo la reforma, que la descalza relata en el libro de las *Fundaciones*: «Poco después (de la fiesta de la Asunción) acertó a venir allí un Padre de poca edad, que estaba estudiando en Salamanca, y él fue con otro compañero, el cual me dijo grandes cosas de la vida que este Padre hacía. Llámase fray Juan de la Cruz. Yo alabé a Nuestro Señor, y hablándole contentóme mucho y supe de él



8. Juan Bernabé Palomino, *Encuentro de santa Teresa con san Juan de la Cruz en Duruelo*, 1752. Biblioteca Colombina, Sevilla.

como se quería unir a los Cartujos. Yo le dije lo que pretendía y le rogué mucho esperase hasta que el Señor nos diese monasterio, y el gran bien que sería, si había de mejorarse, ser en su misma Orden y cuanto más serviría al Señor. Él me dio la palabra de hacerlo, con que no se tardase mucho»⁶⁰. Después de que san Juan decidiera formar parte de la familia de santa Teresa, ella lo instruyó en la misma, como podemos apreciar en diversas estampas de los carmelitas abulenses que materializan lo que la santa narra, escribiendo que aprovechó su estancia en Valladolid para informarle de «toda nuestra manera de proceder, para que llevase bien entendidas todas las cosas, así de mortificación como de

estilo de hermandad y recreación que tenemos juntas; que de todo es con tanta moderación que sólo sirve de entender allí las faltas de las hermanas, y tomar un poco de alivio para llevar el rigor de la Regla»⁶¹, representándose en la estampa⁶² de Juan Bernabé Palomino a la santa de Ávila entregando al santo de Fontiveros un libro de *Visitae* (il. 8) con el texto «Parvum Caelesti Sponso plantaverat hortum, / Quem coluit vigili magna Teresa manu: / Sed plantasse parum fuerat, nisi visitet ipsa / Visendi normam Patribus atque redat» (la gran Teresa había plantado para su Celestial Esposo un pequeño huerto que cultivó con mano atenta: pero de poco sirviera lo plantado, si no lo visitara ella misma y entregara a los Padres la regla para visitar). En esta estampa los emblemas están relacionados, además de con la asistencia divina simbolizada por la imagen de Buen Pastor, con la labor de la reformadora y de los visitantes, destacando especialmente el cuidado de las religiosas a través de los emblemas del apicultor y agricultor, y el cetro con ojo que alude a la vigilancia⁶³.

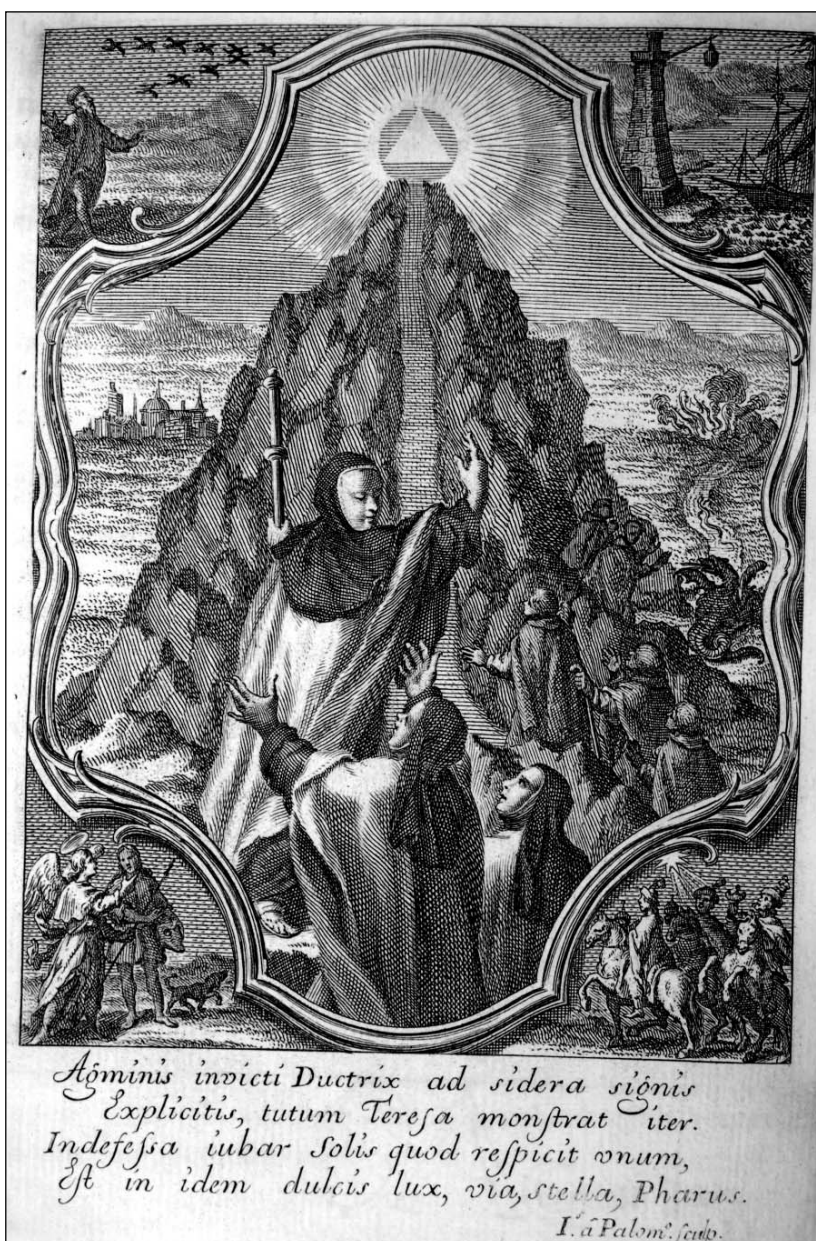
Una singular representación es la que encontramos en la contraportada de los dos tomos de las *Cartas* con el texto «Virtutum tuctrix ambit commertia corde; / Merces sub Chartis, datque Teresa lucris. / Lepido subscriptis bexamine jura reposcit: / sed quaestus sponso, perdita sibi refert» (vigilante acoge en su corazón el comercio de las virtudes; los bienes están en las escrituras, y Teresa los da a interés. Con graciosas burlas reclama los réditos a los suscriptores; pero las ganancias son para el esposo, y ella se queda con las pérdidas) simbolizando las virtudes de la reformadora descalza, representada como si se tratara de una apoteosis, recibiendo la inspiración divina del Espíritu Santo para escribir sus *Cartas* en las que transmite la fuerza para alcanzar el fin sobrenatural a sus lectores, a quienes —según el texto latino que utiliza un símil mercantilista— les reclama las ganancias, que recauda para el Esposo, representado en el cáliz con la Sagrada Forma. La figuración de santa Teresa como una mujer virtuosa ha sido frecuente en su iconografía a través de obras que destacan por separado diferentes cualidades de la carmelita, pero es atípica su representación rodeada por las alegorías de las mismas tal como la muestra Juan Bernabé Palomino en la singular estampa (il. 9), en la que las virtudes presentan la iconografía habitual, destacando el diálogo entre la Prudencia y la Fortaleza con la piel de león al modo hercúleo, y la justicia con la templanza que vierte agua en el vino, como se representó frecuentemente a esta virtud en el arte italiano⁶⁴, iconografía que se extendió a través de la estampa, en la que podemos recordar el bello ejemplar perteneciente a la *Serie de Virtudes* grabada por el holandés Lucas de Leyden⁶⁵. En el ángulo opuesto se ha representado el Espíritu Santo junto a las virtudes teologales, entre las que destaca especialmente la alegoría de la Fe con el cáliz y la Sagrada Forma, recordando uno de los episodios que se consideran esenciales en la vida espiritual de la venerable Ana de Jesús y que grabó Corneille Galle sobre dibujo de Pedro Pablo Rubens, en el que aparece la carmelita ofreciendo su corazón llameante al Santísimo Sacramento, representado por el cáliz con la Forma que sostiene un angelito; versión que tuvo una enorme repercusión por toda Europa y como ejemplo citaremos el conservado en las Carmelitas Descalzas de Bruselas, atribuido a Rubens⁶⁶, que presenta en espejo la misma composición grabada.

De gran interés es la estampa con la que comienza el *Camino de perfección* (il. 10) que representa a santa Teresa mostrando⁶⁷ a los carmelitas el camino a seguir con la letra «Agminis invicti Ductrix ad sidera signis / Explicitis, tutum Teresa monstrat iter. / Indefessa iubar Solis quod respicit unum, / Est in idem dulcis lux, via, stella, Pharos» (general de un ejército invicto con las banderas desplegadas, Teresa le muestra el camino seguro hacia las estrellas. Infatigable, tan solo mira hacia el resplandor del sol, en el que hay una luz encantadora, un camino, una estrella, un faro). El mensaje se completa con



9. Juan Bernabé Palomino, *Virtudes de santa Teresa*, 1752.
 Biblioteca Colombina, Sevilla.

los emblemas que representan la importancia del faro y de la estrella para los navegantes y los Reyes Magos, y los elianos que figuran el penoso camino del profeta a Horeb, en el que fue confortado por el ángel que lo invitó a beber agua y comer pan, del que fue también servido por los cuervos cuando se retiró al torrente de Querit tras anunciar al rey Ajab la sequía como castigo por la introducción oficial del culto a Baal (1 Re 17,1-7), asistencia divina en ambos casos que se consideran prefiguraciones eucarísticas⁶⁸. La particularidad de esta imagen en la iconografía teresiana viene marcada por su vinculación al programa espiritual sanjuanista, singularmente representado en una de las estampas más interesantes del



10. Juan Bernabé Palomino, *Santa Teresa maestra enseña el camino de la salvación*, 1752.
 Biblioteca Colombina, Sevilla.

seiscientos hispano que participa de los caracteres del emblema –figura con leyenda explicativa– aunque no de manera estricta, la grabada por Diego de Astor en 1618 para la edición príncipe de las *Obras* del santo carmelita con la representación del Monte Carmelo, en la que se sintetiza el programa ascético místico destinado a los descalzos, que san Juan materializó en unos dibujos, de los que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 6296) el dedicado a Magdalena del Espíritu Santo, descalza de Beas, cuyo monasterio visitaba el reformador carmelita periódicamente desde su residencia en la cercana fundación de La Peñuela; existiendo entre los dos conventos un gran monte, en cuya falda

—volviendo de Beas— había dos caminos que parecían conducir a La Peñuela, pero que no llevaban hasta el paradisíaco lugar, al cual sólo se llegaba por un empinado y difícil camino que atravesaba el monte; medio geográfico que influyó en la materialización del programa sanjuanista que grabó Diego de Astor, en cuya estampa se aprecia una zona luminosa en la parte superior que representa la unión con Dios —«que solo mora en este monte», dice la leyenda—, a la que se accede por una estrecha senda en la que no hay nada y no por los anchos caminos laterales llenos de bienes, pudiéndose apreciar una forma semejante a una cruz, habiendo destacado Florisoone el sentido antropomórfico de la estampa⁶⁹.

El Monte Carmelo que materializa san Juan no representa el lugar donde tuvo su origen la Orden, sino un carmelo ideal, el Paraíso carmelitano que con forma de montaña grabó Richard Collin para *Les Fleures du Carmel* (Amberes, 1670), presentando los dos reformadores descalzos los esfuerzos de la vida interior para llegar a la unión con Dios. Este monte de la virtud cuenta con numerosos precedentes, entre los que hay que destacar, además del *Monte Calvario* (1529) de fray Antonio de Guevara y la *Subida del Monte Sión* (1537) de Bernadino de Laredo que siguió santa Teresa⁷⁰, los más inmediatos de la «Alegoría del Monte y del Palacio de la virtud» en *Le Temple de Minerva* (1513) de Lemaire de Belges, *Le Temple de Vertu* (1542) de fray Habert⁷¹ y la *Tabla de Cebes*, una alegoría de la vida humana en forma de montaña que se corona con el templo de la Felicidad, el premio que alcanzan los bienaventurados que se esfuerzan en alcanzar la virtud⁷², una obra de influencia estoica en la actitud ante la vida que se adapta a las doctrinas de la Contrarreforma y a los presupuestos ascéticos sanjuanistas⁷³.

El monte se difundió en numerosas ediciones de obras, apareciendo en algunas santa Teresa y san Juan invitando a subir a la cima, como en la estampa de F. A. Dietel para la edición vienesa de 1736 de la obra *Geistliche Sprüche und Leer-Stück, gezogen aus denen Büchern der seraphischen a Mutter Theresiae a Jesu, und des seeligen Vatters Joannis von Kreutz*. La santa de Ávila lleva en la mano izquierda el dardo de Amor divino de la transverberación y en la derecha un libro en el que se lee una de las sentencias más difundidas de cuantas dijo «aut pati, aut mori» (o padecer, o morir), mientras que el santo de Fontiveros lleva la cruz y un libro con la frase «pati et contemni» (padecer y ser despreciado), de la respuesta que san Juan dio a Jesús cuando se le apareció en Segovia y le preguntó qué era lo que deseaba que Él se lo concedería⁷⁴. Los famosos lemas condensan el modo de vida de los reformadores descalzos, los cuales aparecen en la estampa llamando a sus seguidores para que suban al monte que simboliza el camino de perfección para encontrar a Dios que se encuentra en la cima del monte Sión, al que se refiere el texto de la profecía isaiana recogido en el pie de la misma: «Venid y subamos al monte de Yhavé, a la casa del Dios de Jacob, y él nos enseñara sus caminos» (*Is* 2,3), entre los que destacan los marcados por los reformadores carmelitas, simbolizados en los citados lemas —grabados en los libros que portan— que son el camino de su existencia cristiana que trasmiten a sus seguidores que se encaminan hacia la cumbre del monte en el que se ha representado una construcción carmelitana con el escudo de los descalzos que pensamos también evoca en esta estampa, en la que se sintetiza el programa ascético místico destinado a los descalzos, la construcción que según la tradición erigió Elías en el Monte Carmelo —recogida en la serie de estampas realizadas por Lommelin para el *Speculum Carmelitanum* (Amberes, 1680) de Daniel de la Virgen del Carmen⁷⁵—, vinculando a los descalzos con la cuna histórica y espiritual de la orden, al tiempo que se recuerda que la reforma teresiana promovió el retorno a la primitiva austeridad, a través de la cual desean llegar a la unión con Dios, lo que se materializa por Gregorio Fosman en una de las estampas más singulares de los reformadores descalzos



11. Juan Bernabé Palomino, *Santa Teresa mostrando una alegoría del alma y las formas de oración*, 1752. Biblioteca Colombina, Sevilla.

que funden su corazón con Dios en la cumbre del Carmelo⁷⁶. En otras ocasiones es santa Teresa la que invita a subir a la cumbre en la que reside la divinidad, como vemos en la estampa de Juan Bernabé Palomino para la edición madrileña de 1752 de las *Obras* de la santa que analizamos, llevando los dos reformadores —*Subida al Monte Carmelo*, *Las Moradas* o *Camino de perfección*— a la unión con Dios, que reside en la cumbre del monte, al que deben ascender especialmente los carmelitas, como vemos en los frontispicios de *Summarium* (München, 1634) e *Institutionum Mysticarum* [...] (Amberes, 1671), en el que aparece coronado por la Santísima Trinidad.

El comienzo de *Las Moradas* se señala con una representación de santa Teresa mostrando una alegoría del alma y las formas de oración con el texto «Cursibus undarum profert Teresia merces, / Cordis quas castro congregat ipse Deus. / Et famulas, parvos tenerosque invitat ad arcem, / Exhibet et Sophiae Diva Teresa dapes» (Teresa muestra en los cursos de las aguas los bienes del corazón que el propio Dios reúne en un castillo. Y santa Teresa invita a la fortaleza a las siervas, a los humildes y a los niños, y les enseña los manjares de la Sabiduría) evocando la comparación que hace de la oración con el agua para regar el huerto: «Pues veamos ahora de la manera que se puede regar (el alma) [...] Paréceme a mí que se puede regar de cuatro maneras: o sacar el agua de un pozo [...] o con noria y arcaduces [...] o de un río o arroyo [...] o con llover mucho, que lo riera el Señor sin trabajo ninguno nuestro, y es muy sin comparación mejor que todo lo que queda dicho»⁷⁷. En el centro de la estampa (il. 11) una alegoría del alma en forma de castillo atacado por el mal, en el que se encuentra el corazón transverberado por el amor de Dios, Agnus Dei que corona la estampa y que se ofreció en sacrificio en la cruz, fuente de la vida que se relaciona con la simétrica del pozo de Samaria, donde Jesús reveló a la samaritana su condición de Mesías cuando le dijo: «quien bebe de esta agua volverá a tener sed, pero el que beba del agua que yo le diere no tendrá jamás sed. Que el agua que yo le dé se hará en él una fuente que salte hasta la vida eterna» (Jn 4,13-14) —recordando a Elías y la fuente eliana que riega el Carmelo—, episodio evangélico muy apreciado por santa Teresa desde que era pequeña, como refiere en su autobiografía, escribiendo que siendo niña, aunque no comprendía el valor del agua viva que Cristo ofrecía a la samaritana, suplicaba al Señor que se la concediese siguiendo la leyenda «Domine, da mihi aquam» de una representación que tenía del pasaje bíblico⁷⁸ que se representó en las decoraciones de los carmelos teresianos, destacando el realizado por Jacques Stella (1596-1657) para el convento de la Encarnación en su último periodo parisino, después de su regreso de Italia, que después de múltiples vicisitudes se conserva en la iglesia de Notre-Dame-de-Bercy⁷⁹.

La estampa tiene un profundo sentido alegórico, comenzando por la configuración del alma como un castillo que tiene paralelismos en la mística islámica⁸⁰, en la *Civitas Dei* agustiniana⁸¹ y en las lecturas mundanas de la época, las denominadas novelas sentimentales⁸². Castillo interior con siete torres «o moradas» que Juan de Rojas explica en las *Representaciones de la verdad vestida* [...] con «Jeroglíficos, Emblemas y Empresas, estampadas para mayor inteligencia de la Doctrina de la Seráfica Doctora», comenzando con una representación de santa Teresa ante una alegoría de *Las Moradas* como conductora y guía que lleva a los lectores por el *Castillo interior*, con siete moradas que conducen a Dios⁸³, donde se representan las almas en forma de palomas, desde la que no puede emprender el vuelo por estar atrapada a las cosas terrenales —primeras moradas—. Pero el alma aunque está apegada a los deleites terrenales tiende a Dios —segundas moradas—, al que se dirige liberándose de los mismos mediante la oración —terceras moradas— y el recogimiento infuso —cuartas moradas—. Se busca la unión con Dios —quintas moradas—, figurándose el alma por gusanos de seda que se encierran en su capullo —monasterio— para convertirse en mariposas y volar al cielo en contraposición al topo que busca en la tierra su anhelo y muere en ella. En este caminar el alma encuentra dificultades —sextas moradas—, pero finalmente abraza al Amor divino —séptimas moradas—⁸⁴.

En esta senda espiritual santa Teresa describe los trabajos y dificultades que el caminante encontrará —la batalla interior inherente a su obra⁸⁵—, dificultades que en la estampa de Palomino se simbolizan por las serpientes que bordean el castillo, al que parecen dirigirse varias carmelitas. Por ello, pensamos que la grandiosa edificación, además de

representar el castillo interior —el alma que busca a Dios siguiendo un camino de perfección en el que progresa con renunciando a las cosas de este mundo y superando todas las dificultades que obstaculizan la unión con Él, que mora en el centro del castillo, en el centro del alma, al que se llega a través de las moradas que son los distintos grados de intimidad del alma consigo misma—, también representa la imagen de un monasterio en el que se busca a Dios, como en *Las Moradas* o *Castillo interior*, una obra dirigida —como *Camino de perfección*— a las religiosas —viandantes por las moradas— para enseñarles el camino de la contemplación⁸⁶ y de la unión con Dios, en la vida que la santa de Ávila evidencia a sus seguidoras en las fundaciones teresianas, los «palomarcitos» o jardines carmelitanos donde surgen las flores del Carmelo, como hemos comentado.

Por concebir santa Teresa el alma como un huerto/paraíso, se presentan en las terceras moradas, además de jardines donde se encontraban las esposas que simbolizaban el temor filial y el temor servil, otros jardines muy espaciosos⁸⁷, el último con ermitas que remiten a los monasterios descalzos, en los que éstas son frecuentes, pues la reforma teresiana promovió el retorno a la primitiva austeridad, sugiriendo la vuelta a las sedes eremíticas, siendo el carmelita español Tomás de Jesús (1564-1627) quien resolvió el problema tipológico del monasterio creando los Santos Desiertos, que se construían en lugares apartados y fértiles para poder cultivarlos y en muchos casos idílicos, pues se asocia la práctica de la plegaria con la belleza de lo creado⁸⁸. Eran espacios amplios y cercados, sobresaliendo en el cuerpo principal del conjunto monástico la iglesia, en el centro de un claustro rodeado por dependencias para la vida comunitaria y las celdas: pequeñas casas, con dormitorio, estudio y huerto, a medio camino entre el clásico monasterio oriental con la iglesia en el centro del claustro y los claustros grandes de las Cartujas⁸⁹. En ellos se suele destacar de manera especial la denominada *fuentes y lugares de encuentro espiritual*, imagen del Paraíso Carmelitano, y se completaban con pequeñas ermitas que varían en número y que eran utilizadas por los contemplativos en determinados momentos del año litúrgico, especialmente Adviento, Cuaresma y Pentecostés⁹⁰. En los monasterios teresianos no faltan las ermitas u oratorios contruidos en la huerta donde las descalzas podían buscar la soledad de la vida eremítica y a donde se retiraban «todo el tiempo que no anduvieran con la comunidad o en oficio della»⁹¹ para no ver ni oír nada y en soledad ejercitarse en la primera forma de oración: «De las que comienzan a tener oración podemos decir son las que sacan el agua del pozo, que es muy a su trabajo [...] que han de cansarse en recoger los sentidos [...] Han menester irse acostumbrando a no se les dar nada de ver ni oír [...] sino estar en soledad y, apartadas, pensar su vida pasada [...] Han de procurar tratar de la vida de Cristo, y cánsase el entendimiento en esto»⁹². Hemos señalado la presencia simbólica de esta forma de oración en la estampa de Juan Bernabé Palomino, en la que también se figura la oración de quietud a través de la noria: «Aquí se comienza a recoger el alma, toca ya aquí cosa sobrenatural, porque en ninguna manera ella puede ganar aquello por diligencia que haga [...] no cansa [...] aunque dure mucho rato; porque el entendimiento obra aquí muy paso a paso y saca muy mucha más agua que no sacaba del pozo [...] Esta agua de grandes bienes y mercedes que el Señor da aquí hace crecer las virtudes muy más sin comparación que en la oración pasada, porque se va ya esta alma subiendo de su miseria y dásese ya un poco de noticia de los gustos de la gloria»⁹³. Junto a la santa, en primer término, también se ha figurado el tercer modo de oración o «tercera agua con que se riega este huerto, que es agua corriente de río o de fuente, que se riega muy a menos trabajo [...] Quiere el Señor aquí ayudar al hortelano de manera que casi Él es el hortelano y el que hace todo»⁹⁴, completándose la estampa con la imagen de Cristo crucificado, de

cuyas llagas surge el agua viva, que «viene del cielo para con su abundancia henchir y hartar todo este huerto de agua [...] Ésta del cielo viene muchas veces cuando más descuidado está el hortelano. Verdad es que a los principios casi siempre después de larga oración mental [...] Estando así el alma buscando a Dios, siente un deleite grandísimo y suave casi desfallecer toda con una manera de desmayo que le va faltando el huelgo y todas las fuerzas corporales [...] toda la fuerza externa se pierde y se aumenta en las del alma para mejor poder gozar su gloria»⁹⁵. Deleite que se figura de una manera muy plástica en la representación octava sobre las cuartas moradas en la obra de Juan de Rojas -acompañada por la letra: «De un mismo origen nace / pero en su manantial mas satisface»- con la que comienza el capítulo XXIII «En que se trata de los gustos, y regalos que la oración de quietud trae consigo, como efectos suyos mas principales: Dizese como los goza el alma, los participa también el cuerpo; y se señala la diferencia que ay entre los contentos de la meditación, y los deleytes de esta tan subida contemplación»⁹⁶ y que recuerda Juan Bernabé Palomino complementando excepcionalmente el significado en la estampa comentada, una de las más singulares de la serie destinada a ilustrar las *Obras* de santa Teresa editadas en Madrid en 1752.

**Temática de las estampas de las series teresianas de Madrid y Praga
en relación con las series de Amberes, Lyon y Roma**

MADRID 1752	PRAGA (primer tercio del s. XVIII)	ROMA 1715	LYON 1670	ROMA 1670	AMBERES 1613 y 1630
	Visión del Cristo Llagado	Lámina X			Lámina 6
Transverberación	Transverberación	Lámina XIX	Lámina 18 (p. 117) Lámina 19 (p. 123)	Lám. (p. 265)	Lámina 8
	Santa Teresa con San Pedro y San Pablo				Lámina 9
	Mutua posesión	Lámina LXIV	Lámina 45 (p. 299)	Lámina 67 (p. 279)	Lámina 10
	Santa Teresa contemplando la S. Trinidad.				Lámina 11
	Desposorios místicos	Lámina XLV	Lámina 44 (p. 291)	Lámina 54 (p. 247)	Lámina 13
	Santa Teresa recibiendo el velo y el collar precioso.	Lámina XXXIII	Velo, L.30 (p. 191) Collar, L.31 (p. 197)	Velo, L.18 (p. 151) Collar, L.42 (p. 211)	Lámina 14
Encuentro de santa Teresa con san Juan de la Cruz en Duruelo		Lámina XLII			Lámina 18
	Virgen del manto				Manto teresiano Lámina 19
	Santa Teresa recibiendo una cruz preciosa	Lámina XVII	Lámina 16 (p. 10)	Lámina 50 (p. 235)	
	Santa Teresa ante el S. Sacramento				
Santa Teresa escritora		Lámina LIII Lámina LIV	Lámina 50 (p.339)	Lámina 53 (p. 245)	Lámina 23
Nuevas fundaciones teresianas					
Expansión del Carmelo teresiano					
Virtudes de santa Teresa					
Santa Teresa maestra enseña el camino de la Salvación					
Santa Teresa mostrando una alegoría del alma y las formas de oración					

NOTAS

1. GALINDO, Natividad, «Algunas noticias sobre Juan Bernabé Palomino», *Academia*, nº 69 (1989), pp. 239 ss.
2. Hemos manejado los ejemplares de la Biblioteca Colombina de Sevilla, sign. BAS 31/71-74.
3. Biblioteca del Teresianum de Roma, sign. Carm/B/1885 y 1886.
4. PÁEZ RÍOS, Elena, *Repertorios de grabados españoles*, Madrid, 1982, t. II, p. 341, recoge las ediciones de 1752 y 1778.
5. Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, sign. 145.VI.62-66.
6. Estampa publicada por MÂLE, E., *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*, Paris, 1932, p. 99. Las escenas reproducidas fueron los ocho milagros que se recogieron en la bula de canonización: multiplicación de la harina en el monasterio de Villanueva de la Jara, curación de Ana de la Trinidad en Medina del Campo, curación de la priora de Medina del Campo, el árbol revivificado en el momento de la muerte de santa Teresa, la curación de un niño, la curación de una carmelita que había perdido el olfato, la curación de Ana de San Miguel y la curación de Francisco Pérez, temas secundarios de la estampa que no se mantienen en la iconografía teresiana, en la que se continúan repitiendo los de la *Vita* de 1613.
7. Hablamos de series porque son diferentes, pero realmente es una serie que presenta leves diferencias. Ilustran *La Vie de la seraphique Mere Sainte Teresa de lesvs, fondatrice des Carmes Déchaussez & Carmelites Déchaussées, en Figures, & en Vers François & Latins. Avec un Abbregé de l'Histoire, une Reflexion Morale, & une Resolution Chrétienne sur chaque Figura* y la *Vita Effigiata et Essercizi Affettivi di s. Teresa di Giesv Maestra di Celeste Dottrina*. El hecho de que algunos grabados estén firmados por Gillaume Valet y que se destaque la devoción de santa Teresa a san Luis advierten del origen francés de la serie, aunque ésta debió realizarse probablemente en Roma, pues la serie italiana es mayor, es la que presenta tres estampas firmadas por Valet y en ella se advierte el recuerdo de Giovanni Lanfranco, el discípulo de Agostino Carracci que a principios de los años '30 realizó para el monasterio de San José de MM.C.D. una pintura de *Santa Teresa recibiendo el collar de manos de María en presencia de San José* que fue seguida por Valet en la estampa de la serie italiana que firma y aparece reproducida como en el lienzo de Lanfranco y en espejo respecto a la serie francesa sin firma, por lo que podríamos considerarla como la estampa de la plancha original al invertir el modelo, si bien pudo haber utilizado alguna estampa de reproducción de la singular pintura, de la que conocemos el ejemplar conservado en el Colegio Internacional San Alberto O. C. de Roma. Las variantes de las dos series son mínimas, cuando no se repiten exactamente igual, presentándose algo más de dos tercios invertidas en las ediciones citadas. Pequeñas diferencias que se deben a que dado que la edición es simultánea, con lo que cuenta el país importador es con las pruebas de estado, de editor o autor que se hacían para comprobar el efecto general de la estampa, que se puede cambiar si no es satisfactorio, a lo que pensamos se deben los cambios señalados (Cfr. MORENO CUADRO, Fernando, «En torno a las fuentes iconográficas de Tiepolo para la «Visión teresiana» del Museo de Bellas Artes de Budapest», *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 327 (2009), pp. 243-258).
8. Son muy numerosas las estampas que representan al padre Domingo portando el famoso cuadro y la cruz -como la grabada por F. L. Schmitner que sirvió de inspiración para el relieve esculpido entre 1624 y 1628 en la portada de la iglesia de Weissen Berg- o sosteniendo la cruz ante una panorámica de la famosa batalla, como en el lienzo que la infanta Isabel Clara Eugenia encargó a Rubens del carmelita en 1621, cuando se encontraba en Bruselas (Cfr. RIEZLER, *Der Karmeliter P. Dominikus a Jesús Maria und der Kriegrath vor der Schlacht am Weissen Berge*, München, 1897, p. 443).
9. Coincide que es la única estampa firmada por «F. Lucas del.», de quien no tenemos noticias y puede ser un discípulo de Johann Hiebel, manteniéndose la realización por Birckart o su taller, aunque siempre aparecen firmadas las planchas por él. Sobre la relación maestro-discípulo en los talleres de grabado vid. MORENO CUADRO, Fernando, «La relación Francisco Quart - Tomás Planes y la estampa pedagógica en Valencia en el primer cuarto del siglo XVIII», *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXVIII (2007), pp. 25-36.
10. PÁEZ RÍOS, *op. cit.*, pp. 336 y 341, ha constatado entre 1737 y 1773 la firma «Is a Palomino esculp. Regs Mti incidi-t». Otras estampas, como las de la serie que nos ocupa, están firmadas: «Is a Palomino sculpt».
11. SANTA TERESA DE JESÚS, *Vida* 9, 1. La visión de la imagen del Ecce Homo se produjo en 1553 cuando atravesaba el oratorio: «Era de Cristo muy llagado, y tan devota, que mirándola, toda me turbó de verla tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía, y arrojome cabe Él con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle».
12. AUCLAIR, Marcelle, *Vida de Santa Teresa*, Ávila: Ed. Palabra, 1989.
13. SANTA TERESA DE JESÚS, *Vida* 29, 13.

14. CHEVALIER, Jacques, «Sainte Thérèse d'Ávila et l'expérience de Dieu», en *Histoire de la Pensée*, Paris, 1956. pp. 669-687.
15. KUHN, R., «Die Unio Mystica der Hl. Therese von Avila von Lorenzo Bernini in der Kornaro Kapelle in Rom», *Alte und Moderne Kunst*, XII (1967), pp. 2-8.
16. SANTA TERESA DE JESÚS, *Vida* 29, 5: «Suplicaba mucho a Dios que me liberase de ser engañada. Esto siempre lo hacía y con hartas lágrimas, y San Pedro y San Pablo, que me dijo el Señor, como fue la primera vez que me apareció en su día, que ellos me guardarían no fuese engañada; y así muchas veces los veía al lado izquierdo muy claramente, aunque no con visión imaginaria. Eran estos santos muy mis señores».
17. ENRIQUE DEL SAGRADO CORAZÓN, «Doctrina y vivencia de Santa Teresa sobre el misterio de Cristo», *Revista de Espiritualidad*, 22 (1963), pp. 773-812.
18. EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS, *San Juan de la Cruz y el misterio de la Santísima Trinidad*, Zaragoza, 1947, y del mismo autor: «Doctrina y vivencia de Santa Teresa sobre el misterio de la Santísima Trinidad», *Revista de Espiritualidad*, 22 (1963), pp. 756-772; v.a., HERRÁIZ, Maximiliano, «Teresa de Jesús, experiencia trinitaria», *Monte Carmelo*, 109 (2001), pp. 3-34.
19. MORENO CUADRO, Fernando, «En torno a la iconografía del Sagrado Corazón de Jesús», *Traza y Baza*, 7 (1978), pp. 117-119.
20. GONZÁLEZ DE CARDEDAL, Olegario, «Realidad y experiencia de Dios en Santa Teresa», en *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, 1982, t. II. p.835.
21. GUTIÉRREZ RUEDA, Laura, «Ensayo de iconografía Teresina», *Revista de Espiritualidad*, 90 (1964), pp. 87-88.
22. *L'Art du XVII^e siècle dans les Carmels de France*, París: Yves Rocher, 1982, p. 57, n. 17.
23. El mismo motivo que Gutiérrez Rueda cita en una pintura de colección particular, *op. cit.*, p. 88.
24. La coronación y entrega de flor la recoge Antón Wierix en una estampa (ALVIN, L., *Catalogue raisonné de l'oeuvre des frères Jean, Jérôme et Antoine Wierix*, Bruselas, 1866, p. 206, n. 1089) que Emond destaca como una excepcional representación de la aparición de María y san José a la reformadora, en la que el santo patriarca le entrega la flor y María le ofrece la corona (EMOND, C., *L'iconographie carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, Bruselas, 1961, p. 163).
25. DUVAL, A., *La vie admirable de la bienheureuse soeur Marie de l'Incarnation, religieuse converse en l'ordre de Notre Dame du Mont Carmel et fondatrice de cet ordre en France, appelée dans le monde Mademoiselle Acarie*, Paris, 1621, (reed. en 1893), pp. 307-308.
26. SANTA TERESA DE JESÚS, *Vida*, 36, 24.
27. En un lienzo de santa María Magdalena de Pazzi de los carmelitas de Medina del Campo se representan simétricamente Cristo y María coronando de espinas y rosas a la extática calzada que porta los símbolos de la Pasión ante la Santísima Trinidad, tema central de la estampa oficial editada con motivo de su canonización. Tipo de combinación frecuente –partiendo de que la corona de espinas «a veces, laurel» desde el mundo tardoantiguo es un símbolo de triunfo «triunfo de Cristo sobre la muerte» que aparece representada, además de en el lienzo vallisoletano comentado y en la estampa que sirvió de referencia a Valdés Leal para la representación magdaleniana del retablo del Carmen calzado de Córdoba– para simbolizar que la santa carmelita alcanzó con las vivencias de la cruz la corona de la gloria, tal como aparece también en el frontispicio de la obra *Ristretto de la Serafica Vita di S. Maria Maddalena de Pazzi* [...], editada en Bolonia en 1669, en el que aparece recibiendo los estigmas de la Pasión –iconografía frecuentemente relacionada con su coronación por María, que ocupa un papel fundamental en el cristocentrismo de la carmelita– y sirvió de punto de partida para una importante serie de pinturas repartida por diferentes lugares de Europa y América (MORENO CUADRO, Fernando, «Iconografía de Magdalena de Pazzi. A propósito de Alonso Cano, Valdés Leal y Pedro de Moya», en prensa). Es la corona del justo de la que habla el libro de la *Sabiduría*: «Pero los justos viven para siempre, y su recompensa está en el Señor, y el cuidado de ellos en el Altísimo. Por eso recibirán un glorioso reino, una hermosa corona de mano del Señor» (*Sab* 5, 15-16), como la que recibió María que «está en el cielo glorificada [...] como imagen y comienzo de la Iglesia que tendrá que tener su cumplimiento en la edad futura» (*Lumen Gentium*, 68), corona recibida en unas ocasiones de manos de Cristo y en otras de María, cuya glorificación antecede a la que tendrá la Iglesia al final de los tiempos, como en los ejemplos citados.
28. REYNAERT, *Catalogue des tableaux, bas-reliefs et statues, exposés dans les galeries du Musée des tableaux de Lille*, Lille, Lefébure-Ducrocq, 4^a ed, 1869, in-12^o, p. 247, n. 447.
29. SANTA TERESA DE JESÚS, *Vida*, 33, 14.
30. MORENO CUADRO, Fernando, «En torno a las fuentes [...]», *op. cit.*, 2009.
31. El manto teresiano es la imagen que centra el frontispicio de la *Idea Vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*, un tratado de la Contrarreforma dirigido a los carmelitas con una singular serie de alegorías de la vida reli-

- giosa. Vid. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, «Iconografía de la vida mística teresiana», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, X (1982), p. 15.
32. MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes de Wierix conservées au cabinet des estampes de la bibliothèque royale Albert I*, Bruselas, 1978, n. 1764.
 33. S.N.D., *Life of the ven. Anna of lesvs*, Londres, 1932; BOSSCHE, L. van den, *Anne de Jesús, coadjutrice de Ste. Thérèse d'Ávila*, Brujas, 1958; MORIONES, I., *Ana de Jesús y la herencia teresiana*, Roma, 1968; TORRES SÁNCHEZ, C., *Ana de Jesús (1545-1621)*, Madrid: Ediciones del Orto, 1999.
 34. Ingresó en el mismo en 1570 en el convento de Ávila y profesó al año siguiente en Salamanca. Después de fundar en Granada (1582) y Madrid (1586) y de su retiro a Salamanca, acompañó a la beata Ana de San Bartolomé en las fundaciones francesas de París (1604), Pontoise y Dijon (1605), para finalmente dirigirse a Flandes y fundar en Bruselas, Lovaina y Mons (1607). Sobre la expansión del Carmelo teresiano vid. MORENO CUADRO, Fernando, *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano del Teresianum de Roma*, Madrid: Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Ministerio de Cultura, 1991, pp. 90 ss. vid. esp. pp. 100-101.
 35. *L'Art du XVIIe siècle dans les Carmels de France*, op. cit., p. 85, n. 40.
 36. BAUDRY, J., «La place du Saint Esprit dans la spiritualité de Thérèse d'Ávila», *Carmel*, 23 (1975), pp. 59-82.
 37. SANTA TERESA DE JESÚS, *Vida* 38, 9-12.
 38. ROJAS, Juan de, *Representaciones de la verdad vestida [...]*, Madrid, 1677.
 39. Para los cuerpos de estos emblemas, muy difundidos en el Barroco, vid. HENKEL, A., SCHÖNE, A., *Emblemata*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1976.
 40. DUCHESNE, L., *Histoire ancienne de L'Eglise*, 1907-1926.
 41. EBERLE, A., *Die Mariologie des hl. Cyrill von Alex*, 1921.
 42. REHRMANN, A., *Die Christologie des hl. Cyrillus von Alex*, 1921.
 43. MORENO CUADRO, Fernando, «San Cirilo de Alejandría y la lucha de los carmelitas contra las herejías», en *Gratia Plena*, Córdoba, 2004, pp. 58-71.
 44. ROMERO DE TERREROS, Manuel, *Grabados y grabadores en la Nueva España*, México, 1948, p. 516.
 45. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Acisclo Antonio, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, 1715, Madrid: Edición de Aguilar, 1947, p. 446.
 46. La inscripción del ángulo superior izquierdo de la estampa «Se aiara en casa de / Navarro / frente de la / Moneda: aonde se / ase Junta, o ser-/tamen Pictorico entre / algunos aficionados, / los que gustaren on / rarme con su asisten-/cia seran bien Recebidos» ha sido destacada como muestra de un creciente interés en asuntos académicos por MOYSEN, Xavier, «La primera academia de pintura en México», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IX, nº 34 (1965), p. 23.
 47. CASTRO MORALES, Efraín, «Un grabado neoclásico», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IX, nº 33 (1964), pp. 107-109.
 48. Comienzo de *Exclamaciones o Meditaciones del alma a su Dios*, tomo II de *Obras [...]*.
 49. QUEVEDO, Francisco de, «Amante sin reposo»: «Está la ave en el aire con sosiego, / en el agua el pez, la salamandra en fuego, / [...] y en fuego el corazón y el alma mía», «Poemas amorosos», en *Obra Poética*, I, edición de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1969, nº 406, p. 584. Cfr. PULIDO ROSA, María Isabel, «Adaptaciones de un motivo literario: la salamandra», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI (1998), pp. 307-318.
 50. Al que a veces queda reducido el emblema. Cfr. INFANTES, Víctor, «La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas», en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, A Coruña, 1996, pp. 93-109.
 51. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, «Juegos del espíritu», en *Teatro de la memoria*, Salamanca, 1988, pp. 56-58.
 52. MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, «Vidas ejemplares en emblemas (siglos XVI-XVII)», *Via Spiritus*, 10 (2003), pp. 113-138.
 53. EXPECTACIÓN, Antonio de la, «A Estrella Dalva a sublissima, e sapientissima mestra da Santa Igreja, a angelica, e seráfica mystica Santa Theresa de Jesús, may, e fila do Carmelo: Matriarca, Fundadora de su sagrada Reforma», tomo I, Lisboa, 1710; tomo II, Coimbra, 1716.
 54. MORENO CUADRO, Fernando, «Las empresas de Santa Teresa grabadas por Manuel de Freyre», *Mundo da Arte*, 16 (1983). pp.19-32
 55. Al comienzo del libro de *Fundaciones*, tomo II de *Obras [...]*.
 56. Sobre la arquitectura carmelitana vid. MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., *Arquitectura carmelita (1562-1800). Arquitectura de los Carmelitas descalzos en España, México y Portugal durante los siglos XVI al XVIII*, Ávila: Diputación Provincial e Instituto Gran Duque de Alba, 1990; y para las recomendaciones de santa Teresa en relación a los edificios conventuales y su relación con las categorías vitruvianas –firmitas, utilitas, venustas– y de la concepción de la be-

- lleza expresada por ALBERTI en *De re aedificatioa –concininitas* o armonía primordial de los elementos arquitectónicos entre sí y con respecto a la unidad de la que forman parte– vid. BLASCO ESQUIVIAS, B., «Utilidad y belleza en la arquitectura carmelitana: las iglesias de San José y La Encarnación», *Anales de Historia del Arte*, 14 (2004), pp. 143-156.
57. Sobre la Letanía Lauretana vid. CASTILLO UTRILLA, María José del, «Iconografía de la Letanía Lauretana según Dornn», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. II, nº 3 (1989), pp. 220-223.
 58. ZAFRA, Rafael, *Las verdaderas imágenes del Alciato de Daza: el caso de la cigüeña*, Pamplona, Universidad de Navarra, GRISO 2002 (Pliegos Volanderos, 2).
 59. LANUZA, Miguel Bautista, *Vida de la Bendita Madre Isabel de Santo Domingo. Compañera de Santa Teresa de Jesus. Coadjutora de la Santa, en la nueva Reforma de la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo. Fundadora del Monasterio de S. Isabel de Zaragoza*, Madrid: Imprenta del Reino, 1638.
 60. SANTA TERESA DE JESÚS, *Fundaciones* 3, 17.
 61. Ídem, *Fundaciones* 13, 5.
 62. Entre los libros de *Fundaciones y Modo de visitar los conventos de Religiosas Descalzas de Nuestra Señora del Carmen*, tomo II de *Obras* [...].
 63. Así aparece también en CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El médico de su honra*, Madrid: Clásicos Castalia, 1981, edición de Don William CRUICKSHANK, p. 144, vv. 1415 ss.: «DON DIEGO / bien haces, / que el Rey debe ser un Argos / en su reino, vigilante: / el emblema de aquel cetro / con dos ojos lo declara».
 64. MÂLE, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, 1969, p. 321.
 65. MORENO CUADRO, Fernando, «El crucero de la catedral de Córdoba: estudio iconográfico e iconológico», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. XVI, nº 31 (2007), pp. 57-59.
 66. THÉODORE RAUCH, R. P., «Die Ehrw. Anna von Jesus und Rubens», en *Die Christliche Kunst*, Munich, 1934, pp. 49-58.
 67. En la estampa de P. Alabern para la edición de Barcelona de la Librería Religiosa, Imprenta de Pablo Riera, 1852, se representa a la Santa en la cima del monte ayudando con una cuerda a sus seguidores para que la alcancen.
 68. Sobre la relación de Elías y Jesucristo vid. CHARPENTIER, E, *Para leer el Antiguo Testamento*, Madrid: Verbo Divino, 1982, p. 46.
 69. FLORISOONE, Michel, *Jean de la Croix. Iconographie générale*, Brujas, 1975, pp. 113-119.
 70. En la devoción a san José dentro del Carmelo teresiano tuvo una especial influencia el místico español Bernardino de Laredo que escribió un tratadito, denominado *Josephina*, como apéndice de *Subida del Monte Sión*, el libro de cabecera de santa Teresa, que tuvo una segunda edición por Juan Cronberger en Sevilla en 1538, que fue la que seguramente leyó la santa de Ávila –como recoge Fidèle de Ros (LAREDO, Bernardino, *Tratado de San José*, ed. facs. de los folios ccv v.º a ccxij v.º de la *Subida del Monte Sión* de la edición de Sevilla, en casa de Juan Convergier, 1538, Madrid: Ediciones Rialp, 1977. Introducción de Federico Delclaux)– quien aumentó su devoción a san José a partir de la enfermedad que sufrió en 1539, de la que sanó gracias a la intercesión del «padre de su amado».
 71. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, 1995, p. 93.
 72. PEDRAZA, Pilar, «La Tabla de Cebes: un juguete filosófico», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznáz*, XIV (1983), pp. 93-113.
 73. RODRÍGUEZ, J. V., *Introducción a Subida al Monte Carmelo*, Madrid, 1983.
 74. MORENO CUADRO, Fernando, «El Nazareno y el grabado carmelitano», en *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*, Córdoba, 1991, pp. 775-799.
 75. KOTSCHNER, Joseph, *Elia. Von seinen Kultan Bild und Wort*, Bamberg, 1985.
 76. JESÚS MARÍA, Antonio de, *D. Baltasar de Moscoso y Sandoval, Presbítero Cardenal de la S. I. R. del Titvlo de la Santa Cruz en Iervsalem. Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas, Canciller Mayor de Castilla, del Consejo de Estado, i Iunta de Gobierno Universal de la Monarquía*, Madrid, 1630.
 77. SANTA TERESA DE JESÚS, *Vida* 11.
 78. Ídem, *Vida* 30, 19.
 79. Vid. nota 35, p. 156, n. 138.
 80. ASÍN PALACIOS, M., «El símil de los castillos y moradas del alma en la mística islámica y en Santa Teresa», *Al-Analus*, XI (1946), pp. 263-274.
 81. OWST, G.R., *Literature and Pulpit in Medieval England*, Cambridge University Press, 1933, p. 79.
 82. EGIDO, Aurora, «La configuración alegórica de *El castillo interior*», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznáz*, X (1982), pp. 69-93, vid. esp. p. 75.
 83. Relacionadas con los siete cielos planetarios por los que progresa Dante hasta llegar al Primer Móvil que se materializaron en las fiestas realizadas en Sevilla en 1671 por la canonización de san Fernando. Cfr. MORENO CUADRO,

- Fernando, «Humanismo y arte efímero hispalense: La canonización de san Fernando», *Traza y Baza*, 9 (1985), pp. 21-98, vid. esp. pp. 54-60.
84. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid: Alianza Forma, 1985, pp. 76-81
 85. FLETCHER, A., *Allegory. The theory of a symbolic mode*, Cornell, University Press, 1970, pp. 147 ss.
 86. ÁLVAREZ, Tomás, «Santa Teresa de Jesús contemplativa», *Ephemerides Carmeliticae*, 13 (1962), pp. 25-30.
 87. ROJAS, Juan de, *op. cit.*, pp. 187-192.
 88. Sobre los Santos Desiertos vid. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *De las Batuecas a las Hurdes. Fragmentos para una historia mítica*, Badajoz: Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura, 1999.
 89. Vid. BRAUNFELS, Wolfgang, *Arquitectura monacal en Occidente*, Barcelona: Barral Editores, 1974.
 90. MORENO CUADRO, Fernando, *op. cit.*, 2004, pp. 66-67.
 91. *Constituciones*, cap. I, 14.
 92. SANTA TERESA DE JESÚS, *Vida* 11, 9.
 93. Ídem, *Vida* 14, 2, 4 y 5.
 94. Ídem, *Vida* 16, 1.
 95. Ídem, *Vida* 18, 9-10.
 96. ROJAS, Juan de, *op. cit.* pp. 267 ss.