

La serie de la *Transverberación de santa Teresa con las dos Trinidades* derivada de Wierix

Acerca de una pintura de Francisco Rizi

• FERNANDO MORENO CUADRO •

Universidad de Córdoba



1

Francisco Rizi trabajó para los más importantes monasterios del Carmelo teresiano en los últimos años de su vida, especialmente a raíz de ser sustituido en la Corte como pintor de cámara por Carreño, en una etapa en la que, como señaló Angulo, no sólo estaba dolido, sino en una mala situación económica¹, que la reina ayudó a paliar apoyando su trabajo en la ampliación de la iglesia del convento carmelita de Alba de Tormes realizada bajo mecenazgo real². Casaseca ha documentado los cuadros de las pechinas en 1674³, en los que adaptó al reducido espacio de los tondos las fuentes gráficas que le suministró el comitente –*Vita B. Virginis Teresiae* (Amberes, 1613)–. No se limitó a copiar esas fuentes, sino que las interpretó, como en las obras salmantinas que se le

han atribuido desde Palomino, entre las que Angulo⁴ destacó el retablo dedicado a san Juan de la Cruz con motivo de su beatificación en 1675, constituyendo uno de los rasgos característicos del pintor cortesano la singularidad que presentan sus obras respecto a las tradicionales iconografías del tema tratado.

Al poco tiempo, en 1676, realiza el lienzo de *Santa Teresa en la cocina* que se conserva en el monasterio carmelita de San José de Ávila⁵, para el cual había trabajado en las pinturas del retablo mayor⁶ y restaurado el famoso *Cristo a la columna* que había pintado Jerónimo Dávila para la ermita del mismo nombre del monasterio carmelita, siguiendo las indicaciones de la santa⁷. Por las exigencias del encargo, el pintor se adentra en la vida teresiana que une, en el camino de perfección, la contemplación y la oración con el trabajo⁸. Vida laboriosa⁹ que la reformadora descalza protagoniza en la singular pintura abulense, que pensamos quiere incidir, además, en la humildad expresada en el *Camino de perfección*, cuando santa Teresa admite que no todas las almas son para la contemplación y que hay que aceptar el camino marcado por Dios humildemente, virtud que considera esencial para el ejercicio de la oración¹⁰.

En este contexto de trabajos para las carmelitas hay que situar la excepcional *Transverberación de santa Teresa con las dos Trinidades*, dentro de la herencia de la estampa de Wierix, en la que el pintor madrileño se separa de la mayoría de las versiones, marcando su peculiar visión de los consagrados modelos iconográficos.

El pequeño lienzo, en colección particular¹¹, está concebido, como escribió Pacheco en el capítulo XI de *El Arte de la Pintura*, para persuadir a la piedad y conducir a Dios (fig. 1). Una obra que, además de aunar los importantes temas teresianos de la transverberación, el misterio de la Trinidad y la humanidad de Cristo, responde a la importancia que adquiere el uso de la imagen artística en la reformadora descalza y sus seguidores, quienes buscan el apoyo de la imagen para asumir conceptos fundamentales para la Orden. Éste es el motivo por el que se realizan tanto versiones reducidas, para recordar dichos conceptos y tenerlos presentes en la intimidad del oratorio, como de mediano y gran tamaño, para hacer partícipe de los mismos a toda la comunidad o a los fieles y bienhechores de sus monasterios –en alguno de

1 Francisco Rizi: *Transverberación de santa Teresa*, c. 1675. Colección particular, Madrid. (Foto: Alcalá Subastas).

2 Anton Wierix: *Transverberación de santa Teresa*, c. 1622, Biblioteca Real de Bruselas, y versión de Van Merlen, Teresianum de Roma.



2

los cuales, como el monasterio de carmelitas descalzas de Antequera, se conservan los dos últimos formatos-. Tales testimonios inciden en el valor que adquiere la imagen en la oración para santa Teresa, que hace un llamamiento a la misma: "No es otra cosa oración mental, a mi parecer, sino tratar de amistad, estando muchas veces tratando a solas con quien sabemos nos ama"¹², Cristo, al que debe dirigirse una mirada interior, que tanta dificultad suponía para la reformadora descalza: "Tenía tan poca habilidad para con el entendimiento representar cosas, que si no era lo que veía, no me aprovechaba nada de mi imaginación, como hacen otras personas que pueden hacer representaciones a donde se recogen. Yo solo podía pensar en Cristo como hombre. Más es así que jamás le pude representar en mí, por más que leía su hermosura y veía imágenes, sino como quien está ciego o a oscuras, que aunque hable con una persona y ve que está con ella porque sabe cierto que está allí (digo que entiende y cree que está allí, más no lo ve), de esta manera me acaecía a mí cuando pensaba en Nuestro Señor. A esta causa era tan amiga de imágenes"¹³. Teresa no menosprecia la actividad de la imaginación para crear la imagen interior, pero –ante la dificultad comentada– ella valora la imagen artística: "Quisiera yo siempre tener delante de los ojos su retrato o imagen, ya que no podía traerle tan esculpido a mi alma como yo quisiera"¹⁴. Su verdadera conversión¹⁵ se produce ante una imagen de Cristo llagado, subrayando la importancia de las obras artísticas y el valor de la imagen con una función esencialmente religiosa, que permite al fiel adentrarse en la realidad de lo representado, como reflejan las palabras de la propia reformadora cuando relata el episodio¹⁶.

La transverberación es el máximo exponente de la unión con Dios que narra santa Teresa en su *Vida*: "Le veía en las manos de

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"¹⁷. Esta experiencia teresiana ha tenido una gran trascendencia artística, siendo uno de los máximos exponentes el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini de la capilla Cornaro en Santa María della Vittoria de Roma.

En el lienzo de Francisco Rizi se materializa la estampa de Anton Wierix (fig. 2) que condensa todos los aspectos que apreciamos en distintas versiones de la transverberación, desde la *Vita* de Collaert –que completa la escena con las figuras de Cristo y del Espíritu Santo– a las versiones surgidas a partir de la estampa oficial realizada con motivo de la canonización en 1622¹⁸, en las que sólo se representa el cielo con un sol o un resplandor, siendo éste probablemente el motivo principal de su éxito. En la estampa flamenca no aparecen sólo dos Personas de la Santísima Trinidad o su símbolo con el triángulo trinitario / foco luminoso en el cielo, sino que se representan las tres Personas y Cristo en la tierra, cercano a santa Teresa. Todo ello hace que tenga un amplio desarrollo este tipo iconográfico, con una revitalización tardía, por haber estado eclipsado, en parte, por la representación de la imagen oficial de la canonización, más simple y directa, y por cubrirse el aspecto devocional más limitado al ámbito de la Orden con la estampa,



3



3 Corneille Galle: *Transverberación de santa Teresa*, y versión anónima. Teresianum, Roma.

surgida en el seno de la Contrarreforma, que no sólo representa importantes conceptos teresianos de experiencia trinitaria, sino también una postura clara frente a quienes negaban el misterio.

Es frecuente encontrar en la iconografía carmelitana la alusión al misterio trinitario, que tuvo un amplio desarrollo dentro de la Orden, pero el relanzamiento de la temática en la iconografía teresiana del último cuarto del siglo XVII creemos se debe a la importancia que adquirió a partir de la canonización de santa María Magdalena de Pazzi (1669)¹⁹ y de la beatificación de san Juan de la Cruz (1675). La estampa oficial grabada con motivo de la canonización de la extática carmelita fue dedicada por Jacobus de Rubeis a Clemente IX²⁰ y en ella se representaron veinticuatro escenas de su vida bordeando el motivo central, en el que se figuró a la santa con los símbolos de la Pasión arrodillada en presencia de la Santísima Trinidad²¹, resumiendo la espiritualidad trinitaria y cristocéntrica de la carmelita²². A los pocos años, la visión de la Santísima Trinidad –faceta de la experiencia mística de la santa de Ávila que también encontramos en san Juan de la Cruz²³– se convierte en uno de los temas más desarrollados de la iconografía teresiana sanjuanista, que presenta a los dos reformadores descalzos dialogando sobre el misterio de la Santísima Trinidad en el locutorio del convento de la Encarnación de Ávila²⁴. Todo ello, pensamos, contribuye a retomar de la iconografía teresiana el tema trinitario asociado a la transverberación que es, sin duda, la más importante de sus representaciones, acudiendo a la estampa de Wierix, una de las más originales de todas cuantas se habían dedicado a la santa de Ávila²⁵.

Además, durante el seiscientos la piedad cristiana fue produciendo una serie de obras ligadas a los grados de la vida mística donde se recogía el corazón transverberado, incidiendo en el progreso

en la vida espiritual del alma, representada como una niña. Modelo infantil que también se aplicó al amor divino, siguiendo la sensibilidad ampliamente extendida por Hugo Hermann en el *Pia desideria emblematis elegiis et affectibus SS. Patrum illustrata*, del que se hicieron numerosas ediciones a partir de la de Amberes de 1624²⁶, con estampas de Boecio Bolswert, y fue traducido al castellano por el jesuita Pedro de Salas con el título *Afectos divinos con emblemas sagrados* (Valladolid, 1638 y 1658). En él se abordan las etapas de la vida interior, desde la vía penitente hasta la vía unitiva, en la que se logra la unión contemplativa del alma con Dios²⁷, presentando el alma herida por una flecha lanzada por el Amor divino²⁸. Más cercana a los modelos de la serie que analizamos está la estampa “*Cordis Vulneratio*” de la *Schola cordis sive aversi a Deo cordis ad eumdem reductio et instructio* de Benedicto van Haeften, del que también se hicieron numerosas ediciones a partir de la de Amberes de 1623, ilustrada por Bolswert, con precedentes en obras dedicadas al amor cortés, tales como *Amorum emblemata* de Otto Vaenius, quien en el emblema 77 presenta el pecho del amado como blanco de las flechas del Amor²⁹.

En algunas ediciones del *Pia desideria...* (Amberes, Apud Henricum Aertssens, 1629) se presenta el alma abatida con el dardo de amor divino bajo una palmera, variante que también encontramos en la iconografía teresiana, que cambia la representación del Amor divino y el alma por la del Niño Jesús y santa Teresa. En algunas estampas la santa se representa bajo una palmera, siguiendo obras específicas de emblemática teresiana, como la escrita por Giovanni Vincenzo Imperiale y publicada en Venecia por Evangelista Deuchino en 1622 con el título *La santa Teresa*, con una serie de estampas que representan diferentes virtudes y cualidades mediante símbolos y paralelismos bíblicos –existe una edición anterior, *La beata Teresa*, publicada en Génova por

4 Antonio de Pereda: *Transverberación de santa Teresa*, c. 1640. Iglesia conventual de carmelitas descalzas de San José, Toledo.



4

Giuseppe Pauoni en 1615³⁰–. La palmera, que encontramos en el ejemplar más tardío que conocemos de la serie –*Retablo de Santa Teresa* de la catedral de Oviedo–, no había sido ajena a la estampa carmelitana del siglo XVI –*De Vita gestis ac miraculis S. Matris Nostrae Theressiae a Iesv* (Cracovia, 1590)–, apareciendo también en la iconografía asociada al olivo y en relación con santa

Teresa. El motivo de la palmera y el olivo se adoptó para las representaciones de la santa como escritora en los frontispicios de varias ediciones de sus obras, especialmente en la de *Las obras completas* de la Imprenta Plantin-Moreto de Amberes en 1630, y en la estampa de Richard Collin. Aparece representada bajo los dos árboles recibiendo los dones e inspiración del Espíritu San-

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

6 *Missae propriae Sanctorvm et
aliarvm festivitatvm ordinis
carmelitarvm discalceatorvm a sacra
ritvum congregatōe aprobata,*
Antwerpiae, Officina Plantiniana
Baltasaris Moreti, 1662. *Teresianum*,
Roma.

to³¹ y el dardo de amor divino de manos de un ángel, al tiempo que escribe sus obras rodeada por cuatro cartelas que la exaltan como doctora, patriarca, virgen y mártir, iconografía que sirvió de fuente de inspiración a Juan Correa³² para el cuadro de la iglesia de Santo Tomás de Ávila³³.

En la estampa de Corneille Galle (fig. 3) la santa recibe el dardo de amor divino de Jesús y la palma y la corona de la gloria de manos de un ángel, como en la estampa de Wierix que sirve de fuente a la serie, en la que excepcionalmente –lienzo de Francisco Rizi– no figura. Conocemos composiciones semejantes pintadas en Toledo –retablo lateral de la iglesia del monasterio de carmelitas descalzas, vinculado por Nicolau Castro a Antonio de Pereda³⁴ (fig. 4), el ejemplar de la capilla de San José y el de la sacristía del convento de san Antonio de Padua–, Ávila –retablo de la iglesia de Mosén Rubí (1629), de Felipe Diriksen³⁵ – y Chile –Convento del Carmen de San José, de escuela cuzqueña o altoperuana, y monasterio del Carmen de San Rafael³⁶–. La estampa flamenca refleja de una manera clara la unión mística con Jesús de santa Teresa, cuyos esfuerzos se ven compensados con el matrimonio espiritual, siendo uno de los temas más repetidos y fundamentales de la iconografía teresiana el que representa los desposorios mediante la entrega de uno de los clavos de la crucifixión³⁷. Esta temática se considera fundamental y no falta prácticamente en ninguno de los ciclos dedicados a la santa de Ávila, a la que se han asociado algunas variantes que creemos no tienen esa significación, como la entrega de la corona de flores³⁸ – que aparece en la serie que analizamos – que responde al premio recibido por los justos (Sab 5, 15-16) y de Jesús “agradeciéndome lo que había hecho por su Madre”³⁹. La corona que recibe santa Teresa, siguiendo su autobiografía, es un símbolo del premio y recompensa a la labor de la reformadora descalza y así se recoge también en los textos que explican las estampas de 1670 –“S. V. Teresia fulgente corona redimitur á Domino ob reparatum purissimae suaे Matris Ordinem”⁴⁰ (“La santa virgen Teresa es recompensada por el Señor con una brillante corona, por restaurar la Orden de su purísima Madre”)-. Significado que cambia en la *Vita Effigiata Della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelita Scalzo*, grabada por Arnol van Westerhout en 1715, en la que el texto explicativo que completa la adaptación de las estampas seiscentistas a la estética del siglo XVIII⁴¹ –“Se-

raphica Virgo Theresia ut dilectissima supre:mi Regis Sponsa coronatur” (“La seráfica virgen Teresa es coronada como esposa queridísima del supremo Rey”)- sí asocia la coronación a los desposorios. Pero la descripción de la visión por la misma santa –como hemos comentado– y el afianzamiento de la iconografía durante algo más de un siglo desde la *Vita B. Virginis Teresiae*⁴², nos hace dudar de que la entrega de la corona se relacione con los desposorios místicos incluso en las cada vez más escasas obras de esta temática realizadas a partir de 1715, cuando se van perdiendo los significados tradicionales.

La adaptación de la iconografía del “Amor divino / alma” a la de “Niño Jesús / santa Teresa” se completa con las ideas desarrolladas en las series teresianas de Roma y Lyon, en las que la santa abulense figura ante un altar con Jesús Niño, recordando cómo la reformadora descalza quiso adscribirse a Jesús⁴³. Posesión nominal que parte de la mutua posesión de la *Vita...* de 1613 y culmina con la sublime unión con Cristo en la transverberación. En la serie de Juan Bernabé Palomino⁴⁴ destinada a ilustrar las *Cartas y Obras* de santa Teresa de Jesús editadas en la Imprenta del Mercurio de Madrid en 1752⁴⁵, 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 amor⁴⁶– (fig. 5) y el texto “Igneæ tela Puer jaculat Teresia corde / Accipit, et tanto vulnere victa jacet. / Igneæ sed jaculat tibi tela simillima Virgo. / Accipe flamigera dulcia scripta manu” (“El Niño lanza dardos encendidos. Teresa los recibe en el corazón, y yace vencida por tan gran herida. 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; particularidad que se presenta, además de 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 de 1752 presenta, además, una singular utilización del emblema –sólo con cuerpo, sin texto interpretativo⁴⁷ de la imagen que sirve para afianzar la idea⁴⁸– y supera la hagiografía emblemática⁴⁹ –de la que participa el libro *A Estrella Dalva*⁵⁰ dedicado a santa Teresa, con grabados

de Manuel Freyre⁵¹–, dando comienzo a un original tipo de estampa que condensa acertadamente los conceptos básicos de las obras teresianas que ilustra⁵².

A diferencia de lo que es habitual, es decir que las series de estampas presenten los temas que se van a seguir con cierto desarrollo dentro de la Orden, Juan Bernabé Palomino se hace eco de una temática que aparece en la estampa suelta o en la dedicada a la ilustración de libros, como las citadas de *La Vie...* (Lyon, 1670) y *la Vita...* (Roma, 1670). Entre estas últimas, cabe citar la que ilustra los *Officia Propria* (“In festa S. Teresiae Virginis Matris Nostrae”, en *Missae propriae Sanctorum et aliarum festivitatvm ordinis carmelitarum discalceatorvm a sacra ritvum congregatio ne aprobata*, Amberes, ex officina Plantiniana Baltasaris Moreti, 1662), que tuvo una enorme expansión en el seno de la Orden, también como estampa suelta.

La ilustración editada por Plantin-Moreto (fig. 6) presenta una imagen de Jesús más cercana a la estampa de Van Merlen, con un mayor dinamismo por el juego de cintura y pierna al tensar el arco, mientras que santa Teresa sigue el repetido modelo de Wierix, con leves modificaciones que consideramos de gran interés por el significado que adquirirá la representación en el setecientos –como en la citada serie de Juan Bernabé Palomino–. La santa está abatida, con un gran dolor espiritual en el que “no deja de participar el cuerpo algo”⁵³, pero no se representa en el arrebato místico fuera del mundo, sino mirando al espectador al que, como recoge el texto explicativo que ilustra la serie madrileña –“... Ignea sed jaculat tibi tela simillima Virgo...” (“... Pero la Doncella te lanza a ti dardos del todo iguales...”)-, lanza los dardos que recibe a sus seguidores. Este concepto no suele materializarse en las representaciones pictóricas, aunque está muy cerca el ejemplar del monasterio de carmelitas descalzas de Antequera, pues el ilustrador de las *Missae propriae...* de 1662 figura a santa Teresa mirando directamente al lector del *Misal*, actuando sus ojos, espejo del alma, como reflectores del dardo de amor divino –como ella misma pidió a Dios: “Suplico yo a su bondad lo dé a gustar”⁵⁴–, que enciende su corazón con el fuego que Cristo trajo a la tierra (Lc 12, 49).

A punto de concluir el *Libro de la Vida*, Teresa de Jesús describe la mayor visión de la humanidad de Cristo que jamás haya tenido, y lo hace con la imagen de la llama: “Vi a la Humanidad sacratísima con más excesiva gloria que jamás la había visto. Representóseme, por una noticia admirable y clara, estar metido en los pechos del Padre. Esto no sabré yo decir cómo es; porque, sin ver, me pareció me vi presente de aquella Divinidad. Quedé tan espantada y de tal manera, que me parece pasaron algunos días que no podía tornar en mí; y siempre me parecía traía presente aquella majestad del Hijo de Dios. Es una llama grande, que parece abrasa y aniquila todos los deseos de la vida”⁵⁵. Esta visión de Dios Hijo como llama se recoge en las series de 1670 a través de una estampa en la que se representa a santa Teresa escribiendo y vuelta para contemplar la visión, explicada en el texto latino del pie, relacionándola con la transverberación: “Divinus Amor sub



5



6

imagine speciosissimi / ac flammigeri Pueri quariis oepius / Teresiae Sponsae blanditur” (“La beata Teresa, ardiente de amor divino y traspasada varias veces por un dardo de fuego, se desmaya entre legiones de serafines”). El dardo de fuego es el que



7

dispara, siguiendo el *Pia desideria...* de Hugo Hermann, el Amor divino en la estampa de los *Officia Propria* y se recoge en la serie que comentamos, en la que suelen representarse varios dardos –corazón traspasado, Amor divino disparando y María con otro para ofrecérselo al Hijo–. Se reducen a uno los dardos en el lienzo de Francisco Rizi, que presenta una novedad importante respecto a la fuente iconográfica y el resto de las obras derivadas de la misma, ya que representa al Amor divino sobre querubines, incidiendo en que se trata del Hijo de Dios, lo que resulta especialmente ilustrativo por recoger las dos Trinidades.

Son frecuentes las estampas que muestran el importante tema iconográfico incidiendo en la doble naturaleza de Cristo, así como la representación de la Sagrada Familia camino de Jerusalén, con la que suele relacionarse, tan repetida en el ámbito carmelitano. Lo habitual es representar a la Sagrada Familia en la peregrinación del rito festivo dirigiéndose o volviendo de Jerusalén, un tema que estuvo especialmente difundido por la estampa, tanto suelta como de libro, como apreciamos en la que encabeza la obra de Gaspar de la Anunciación: *Representación de la Vida del... P. F. Juan de la Cruz* (Brujas, 1678), ilustrada por Gaspar Boutrats. Pero el episodio, que en un primer nivel de interpretación sólo recoge una escena familiar, está directamente relacionado con la pérdida y hallazgo de Jesús en el templo y más concretamente con la queja de María: “Hijo, ¿por qué nos has hecho así? Mira que tu padre y yo, apenados, andábamos buscándote” (Lc 2, 48), y la respuesta de Jesús: “¿Por qué me busca-

bais? ¿No sabíais que es preciso que me ocupe en las cosas de mi Padre?” (Lc 2, 49), afirmación de Jesús que contrapone y completa su filiación humana respecto a José, su padre legal, con su filiación divina, afirmando con rotundidad que su padre es Dios y que se tiene que ocupar de las cosas de su Padre celestial. Este contexto explica la serie de figuraciones que completan algunas representaciones de la Sagrada Familia en el camino desde Jerusalén, en las que aparecen las figuras de Dios Padre y Espíritu Santo formando la Santísima Trinidad con la figura de Jesús –importante tema iconográfico de las dos Trinidades que tuvo un singular desarrollo desde el primer arte cristiano, apareciendo en el relieve sarcofágico de época tardoconstantiniana⁵⁶–, así como las referencias a los designios divinos, tal como podemos apreciar en el lienzo de la *Sagrada Familia camino de Jerusalén* (c. 1670-1680) de Valdés Leal. Esta pintura se dio a conocer con motivo de la muestra dedicada a la Pasión de la Virgen y posteriormente se adquirió para el Museo de Bellas Artes de Córdoba. En ella el Niño porta una pequeña cruz de madera, preludiando su Pasión y muerte en el Gólgota, tema pasionista que fue tratado por Valdés Leal con algunas variantes en otras ocasiones, como en la *Sagrada Familia* de la catedral de Baeza, pintada hacia 1673-1675, algo posterior a la *Visitación* de la Galería Heim de París, fechada en 1673, en la que figura un modelo iconográfico de María similar al del lienzo señalado⁵⁷. Navarrete la ha relacionado con la estampa de Schelte Adam Bolswert⁵⁸, en la que aparecen las dos Trinidades, como en la de Johann Heinrich Löffler, donde se materializan los conceptos expuestos, pudiéndose constatar la existencia de numerosas obras, de muy variada calidad, que los representan. Entre ellas, una *Transverberación con las dos Trinidades en presencia de san Agustín*, de Escuela Cuzqueña, siglos XVII-XVIII⁵⁹, del monasterio de la Limpia Concepción de María Santísima o Monasterio de Agustinas de Santiago de Chile (fig. 11). La pintura dispone a los personajes siguiendo un eje central –como las estampas–, pero destacando a Jesús sobre una roca que hace las veces de las nubes del lienzo seiscentista de la colección carmelitana de Francia y de los querubines del óleo de Francisco Rizi, para destacarlo como miembro de la Trinidad celeste, aunque esté acompañado por María Reina –con hábito carmelitano y capa de brocado cuzqueño⁶⁰– y san José. La escena se completa –recordando la estampa de Anton Wierix de la serie dedicada a *La adoración del Niño Jesús*, que incorpora unos adoradores en los ángulos inferiores⁶¹– con la representación de santa Teresa y san Agustín, como en el espléndido lienzo de Antonio de Pereda del retablo mayor del monasterio de carmelitas descalzas de Toledo⁶², aunque en el lienzo chileno los corazones de ambos santos están transverberados. El obispo de Hipona, al lado del cual se han representado la mitra y la *Regula agustiniana*, lleva el corazón en la mano, mientras que santa Teresa recibe el dardo en el pecho. Ambos portan plumas para simbolizar sus escritos y la santa abulense lleva, además, en la mano izquierda una vara de lirios, que se hace corresponder con la de san José, como en el lienzo de Tiepolo del Museo de Bellas Artes de Budapest⁶³.

La pintura chilena es la única adaptación que conocemos de las estampas de Bolswert y Löffler, frente al numeroso grupo

7 *Transverberación de santa Teresa*, c. 1650. Monasterio de clarisas, Toledo.

8 Escuela de Antonio Mohedano: *Transverberación de santa Teresa*, segundo cuarto del siglo XVII. Versiones del monasterio y museo de carmelitas descalzas, Antequera (Málaga).

9 *Transverberación de santa Teresa*, c. 1700. Versiones de los monasterios carmelitanos de Plasencia (Cáceres) y Mancera de Abajo (Salamanca).



8



9

que se vincula a la estampa de Wierix que tratamos, en la que también se recalcan las dos naturalezas –divina y humana– de Cristo. Por un lado, Cristo Niño aparece acompañado por María y san José, que tanto desarrollo tuvieron en el Carmelo teresiano, adoptando al Patriarca como patrono de la Orden dedicada a María. Por otro, está formando parte de la Santísima Trinidad, cuya visión tiene una especial relevancia en la experiencia mística de santa Teresa, quien a partir de 1571 ini-

cia un periodo de comunión con la Trinidad que culminó con el matrimonio espiritual en 1572.

No obstante la importancia de la presencia trinitaria en la obra de santa Teresa, no es una temática especialmente abundante en las manifestaciones artísticas, en las que aparece de forma diferente, destacando con cierta frecuencia en la iconografía teresiano-sanjuanista asociada a la representación de los reformadores descal-



10

zos dialogando sobre el misterio de la Santísima Trinidad. Sobre el misterio la santa escribió que “mientras menos lo entiendo más lo creo, y me hace mayor devoción”⁶⁴, destacando “la oración que traigo de estar el alma con la Santísima Trinidad”⁶⁵ y declarando “como las tres Personas de la Santísima Trinidad que yo tengo en mi alma esculpidas, son una esencia”⁶⁶. Lo recoge también en su *Vida*, cuando escribe sobre la importancia de las iluminaciones para el alma, “en un punto sabia, y tan declarado el misterio de la Santísima Trinidad y de otras cosas muy subidas, que no hay teólogo con quien no se atreviese a disputar de la verdad de estas grandezas”⁶⁷, anotando más adelante –como en *Cuentas de Conciencia*– que “estando una vez rezando el salmo ‘Quicumque vult’, se me dio a entender la manera cómo era un solo Dios y tres Personas”⁶⁸. Más explícita es en *Las Moradas*, donde escribe que “por una noticia admirable que se da a el alma, entiende con grandísima verdad ser todas tres Personas una sustancia y un poder y un saber y un solo Dios, de manera que lo que tenemos por fe, allí lo entiende el alma –podemos decir– por vista, aunque no es una vista con los ojos del cuerpo ni del alma, porque no es visión imaginaria”⁶⁹, sino visión intelectual mediante la cual conoce el misterio de la Santísima Trinidad, distinguiendo las Personas en la unidad de la sustancia⁷⁰. Se trata de una visión plena de Dios asegurada por el matrimonio espiritual: “Cuando su Majestad es servido de hacerle la merced dicha de este divino matrimonio, primero la mete en su morada y quiere su Majestad que no sea como otras veces que la ha metido en estos arroabamientos... quie-

re ya nuestro buen Dios quitarle las escamas de los ojos y que vea y entienda algo de la merced que le hace, aunque es por una manera extraña; y metida en aquella morada por visión intelectual, por cierta manera de representación de la verdad, se le muestra la Santísima Trinidad, todas tres Personas, como una inflamación que primero viene a su espíritu a manera de una nube de grandísima claridad... Aquí se le comunican todas tres Personas, y le hablan, y le dan a entender aquellas palabras que dice el Evangelio que dijo el Señor: que vendrán Él y el Padre y el Espíritu Santo a morar con el alma que le ame y guarde sus mandamientos”⁷¹.

Toda la experiencia trinitaria teresiana está condensada espléndidamente en la estampa de Wierix en la que aparecen las dos Trinidadades y sirve de fuente iconográfica a sus seguidores, quienes, no obstante tener una fuente común, introducen diferencias. El lienzo de las clarisas de Toledo (fig. 7) sigue bastante fielmente la estampa de Wierix, como el del museo de carmelitas descalzas de Antequera (fig. 8), que podemos vincular a un seguidor de Antonio Mohedano del segundo cuarto del siglo XVII (c. 1630), de formato más vertical, que incorpora ligeramente el cuerpo de la santa, sin llegar a la genuflexión del ejemplar del monasterio de carmelitas descalzas de Plasencia, de hacia 1700 (fig. 9). El autor de la versión de Plasencia reduce el nivel celeste de Wierix siguiendo la interpretación de Malaert, al igual que Rubens en su original versión del tema⁷², en la que la santa –cuyo arroabamiento se manifiesta en la conquista del cuerpo por el ropaje que llevaría a su extremo Bernini– es asaeteada y asistida por ángeles de mayor tamaño. Lo mismo sucede en el ejemplar del monasterio de carmelitas descalzas de Mancera de Abajo, de hacia 1700 (fig. 9), en el que la reformadora descalza lleva también una mano hacia el pecho, como la representa Van Merlen, siguiendo el modelo de la estampa oficial de la canonización, aunque este ejemplar elimina la coronación e incorpora a los pies de la santa un libro que simboliza sus escritos y recuerda las transverberaciones en su escritorio o estudio. Así la muestra Francisco Rizi, ante una librería con sus obras, las mismas a las que se refiere la estampa de Juan Bernabé Palomino en cuyo texto explicativo aparece como intermediaria, recibiendo el dardo de amor divino y trasmitiéndolo a sus seguidores con sus escritos.

La escena se representa en un interior, apartándose substancialmente de Wierix y de la mayoría de los ejemplares de la serie que sitúan la representación en un lugar indeterminado, como el de la colección carmelitana de Francia⁷³ (fig. 10), que mantiene en líneas generales los elementos de Van Merlen⁷⁴ y conecta con Francisco Rizi en resaltar la divinidad de Jesús al presentarlo sobre un cúmulo de nubes, frecuentes en las visiones.

Son, sin duda, los dos ejemplares más significativos y difieren bastante entre sí, pues en el lienzo francés, en el que se manifiesta la influencia ejercida por el dinamismo de Simon Vouet sobre la pintura francesa del último tercio del siglo XVII⁷⁵, se advierte un gran protagonismo de María desde el punto de vista teológico, apareciendo representada en el mismo eje de Dios Padre, Espíritu Santo y Dios Hijo, mientras san José ayuda al Niño a efec-

10 *Transverberación de santa Teresa*, segundo tercio del siglo XVII. Colección Carmelitana de Francia.

11 *Transverberación de santa Teresa*. Versiones de los monasterios del Carmen Bajo y de las Agustinas de Santiago de Chile, Escuela Cuzqueña, siglo XVIII y estampas de S. A. Bolswert y J. H. Loffler.



11

tuar su disparo, en tanto que en el lienzo español María ayuda a Jesús y san José simplemente observa la escena.

Otra diferencia importante es que frente a la similitud de edades en la obra de Rizi, el lienzo francés muestra una gran desigualdad entre ambos. La tardía y pretridentina iconografía de José suele presentar al santo, además de en las diferentes escenas del hogar de Nazaret, con los atributos de carpintero y la vara florida con la que se impuso a los pretendientes más jóvenes de María⁷⁶. Sigue el modelo de la designación de Aarón como sacerdote (Núm 17) que recoge el *Protoevangelio de Santiago* (VIII-IX) al hablar de la vara de san José, con la que lo representa Francisco Rizi y el au-

tor del lienzo del convento de carmelitas descalzas de Mancera de Abajo. Se trata de un tipo iconográfico muy extendido en distintas manifestaciones artísticas –recogido, entre otros muchos ejemplos, en la entalladura que ilustra el *Tratado de San José*–, siendo menos frecuente la representación de san José en plena madurez. La caracterización en edad madura fue defendida por Juan Gersón y con especial énfasis por Bernardino de Laredo en su *Josephina*, el apéndice de *Subida del Monte Sión* que tanto gustaba a santa Teresa, en el que escribe que el santo tendría unos cuarenta años cuando se casó con María y explica que la razón de representarlo como un anciano era rebatir la herejía que lo consideraba padre natural de Jesús, añadiendo que lo que “en-

12 Manuel de Pedrero:
Transverberación de santa Teresa,
c. 1739-1742. Catedral, Oviedo.



12

tonces se hacía por los pintores antiguos con buen fundamento, los pintores de este tiempo siguen a sus antiguos maestros, y su discreción perdone que ésta es muy grande bobedad”⁷⁷, siendo éste el tipo materializado en la pintura francesa.

En el ejemplar que se venera en un retablo de la iglesia de los carmelitas descalzos de Puebla, María también adquiere un gran protagonismo –como en el ejemplar del convento de carmelitas descalzos de Valle de Bravo (Méjico)– bajo la representación del Espíritu Santo y se ha figurado coronada de estrellas, incidiendo en la vinculación de los carmelitas con las ideas difundidas por los defensores de la Inmaculada Concepción de María, especialmente los franciscanos, que no encontramos en los ejemplares chilenos que conocemos, uno vinculado directamente a la estampa de Wierix y la singular versión más cercana a las estampas que representan las dos Trinidades y a la Sagrada Familia en el Carmelo, que hemos comentado. El lienzo de Escuela Cuzqueña del siglo XVIII conservado en el monasterio del Carmen de San Rafael –convento del Carmen Bajo– de Santiago de Chile⁷⁸, presenta a Jesús Niño disparando el arco sin la ayuda directa de san José (fig. 11), como lo representó Rizi, portando también el Patriarca una vara de lirios, al igual que la pintura salmantina de Mancera de Abajo.

Uno de los ejemplares más tardíos, y el único que conocemos de la serie esculpido, es el relieve del banco del retablo colateral del transepto de la catedral de Oviedo (fig. 12), diseñado por Diego

de Villanueva y construido por Manuel de Pedrero entre 1739 y 1742⁷⁹. En él, no sólo se utiliza un soporte y una técnica distinta al resto de los ejemplares conocidos, sino que también se produce un cambio importante en la composición por estar destinado a la predela del retablo, de forma apaisada frente a las pinturas que siguen la estampa de Wierix, que desarrollan la temática verticalmente. El nuevo planteamiento hace que la figura de María se separe de la del Niño y san José, que se añada junto al santo Patriarca un ángel con el carcaj de flechas y que tras Teresa aparezca un diminuto árbol reverdecido / palmera –que tanto desarrollo tuvo en la iconografía teresiana y apareció en los modelos más sencillos de la transverberación con el dardo lanzado por el Amor divino–. Hace pareja con otro que recuerda el que grabaron los Klauber para la *Vita S. V. et M. Theresiae á Jesu Solis Zodiaco Parallelia*, del carmelita descalzo fray Anastasio de la Cruz⁸⁰, en la estampa que representa la muerte de santa Teresa, asistida por dos ángeles, junto al árbol seco cercano a su celda que floreció en ese momento⁸¹. El relieve asturiano denota que no sólo se conoce la estampa de Wierix, de la que deriva, sino que se tiene asimilada su singular iconografía, incorporándose elementos que se relacionan con la misma porque posibilitan una más armónica composición apaisada para el lugar al que está destinado.

Lo mismo cabría decir de la presencia de un solo ángel portando la palma y corona destinada a la santa reformadora, como en la estampa de Van Merlen que inspiró el ejemplar del monasterio de carmelitas descalzas de Antequera y que se ha eliminado en los ejemplares de Mancera de Abajo y el pintado por Francisco Rizi. Creemos que fue por influencia de la estampa que ilustra los *Officia Propria* de 1662, que no se mantiene en las representaciones de santa Teresa, más cercana al modelo de Van Merlen en el citado lienzo salmantino y totalmente diferente a como se presenta en otros ejemplares –reclinada hacia atrás o incorporada en perpendicular con la base de las obras– en la obra de Rizi, que la muestra inclinada hacia delante. En la pintura de Rizi se representa más en acto de adoración –como es frecuente en la iconografía teresiana– que de acercamiento a Jesús o procurando responder a las necesidades de la composición por el reducido tamaño de la obra, en la que el pintor cortesano muestra una de las representaciones más próximas de la singular visión de la reformadora descalza. ■

- 1 D. Angulo Íñiguez, "Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670", *Archivo Español de Arte*, 31, 122, 1958, pp. 89-115, vid. especialmente pp. 91-92.
- 2 M. Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Valencia, 1967, p. 385.
- 3 A. Casaseca Casaseca, "Los cuadros de las pechinias de la iglesia de las MM. Carmelitas de Alba de Tormes (Salamanca)", *Archivo Español de Arte*, 52, 208, 1979, pp. 457-461.
- 4 D. Angulo Íñiguez, "Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar", *Archivo Español de Arte*, 35, 138, 1962, pp. 95-122, vid. especialmente pp. 103-104.
- 5 J. J. Martín González, "El convento de San José de Ávila. Patrones y obras de arte", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 45, 1979, pp. 356-357.
- 6 E. Valdviés, "Pinturas de Francisco Rizi en el retablo mayor de San José de Ávila", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 45, 1979, pp. 701-706.
- 7 D. de Yépes, *Vida, virtudes, milagros de la Bienaventurada Virgen Teresa de Jesús, Madre y Fundadora de la nueva Reformación de la Orden de los Descalzos y Descalzas de Nuestra Señora del Carmen*, Zaragoza, 1606, libro I, capítulo VII.
- 8 Santa Teresa de Jesús, *Las Moradas*, VII, capítulo 4, 12.
- 9 Sobre el elogio de la vida doméstica, véase A. Moreno Mendoza, "Cristo en casa de Marta y María de Velázquez, una interpretación carmelitana", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XIII, 25, 2004, pp. 117-129.
- 10 Santa Teresa de Jesús, *Camino de Perfección*, 17, 2-7.
- 11 Lienzo de tamaño 18,1 x 15 cm. Alcalá Subastas, miércoles, 15 de diciembre de 1999, subasta 1, lote 54.
- 12 Santa Teresa de Jesús, *Vida*, 8, 5.
- 13 *Idem*, *Vida*, 9, 6.
- 14 *Idem*, *Vida*, 22, 4.
- 15 Sobre este tema, véase M. Auclair, *Vida de Santa Teresa*, Editorial Palabra, Ávila, 1989.
- 16 Santa Teresa de Jesús, *Vida*, 9, 1.
- 17 *Idem*, *Vida*, 29, 13.
- 18 E. Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*, París, 1932, p. 99.
- 19 F. Moreno Cuadro, "Iconografía de Magdalena de Pazzi. A propósito de Alonso Cano, Valdés Leal y Pedro de Moya", *Locus Amoenus*, 10, 2010, pp. 17-29.
- 20 "EFFIGIES ET MIRACVLA S. MARIAE MAGDALENAE DE / Pazzis, à Sanctissimo Domino Nostro CLEMENTE NONO inter sanctas Virgines adscipere, Die XXVIII Aprilis Anno MDCLXVIII / Io Iacobus de Rubeis formis Romae ad Temp. pacis cum priu. S. Pont".
- 21 En cuya fiesta -27 de mayo de 1584- profesó, terminando en la misma fiesta de 1585 los ocho días de espléndidos éxtasis que comenzaron en la víspera de Pentecostés, recogidos en *Revelaciones e inteligencias*, la cumbre del conocimiento místico de sí misma que fue concedido a santa María Magdalena de Pazzi. En la fiesta de la Santísima Trinidad comenzó también la gran prueba llamada "lago de los leones" que iba a durar cinco años.
- 22 Sobre este tema, véase E. Ancilli, *Santa Maria Maddalena de Pazzi, Estasi, dottina, influsso, (Bibliotheca carmelitica, 4)*, Roma, 1967, y "María Maddalena de Pazzi", en *Bibl. Sanct.*, 8, pp. 1107-1131.
- 23 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. Véase también M. Herráiz, "Teresa de Jesús, experiencia trinitaria", *Monte Carmelo*, 109, 2001, pp. 3-34.
- 24 F. Moreno Cuadro, "San Juan de la Cruz a través de la imagen", *San Juan de la Cruz*, 7, 1991, pp. 47-120.
- 25 M. Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert I*, Bruselas, 1979, nº 1296.
- 26 S. Sebastián López, *Contrarreforma y Barroco*, Alianza, Madrid, 1981, pp. 65-75.
- 27 Sobre la unión transformante, véase E. Benz, "Symbole der Unio Mystica der Barock-Mystik", en *Symbolon. Jahrbuch fuer Symbolforschung*, I, Colonia, 1972.
- 28 Parte III, 1.
- 29 S. Sebastián López, "Lectura crítica de la 'Amorum emblemata' de Otto Vae-nius", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXI, 1985, pp. 5-112.
- 30 Cfr. G. Zarri, *Donna, descriptio, creanza cristiana dal XV al XVII secolo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1996, p. 570.
- 31 "Requievit Supeream spiritus Domine" ("Descansó sobre ella el Espíritu del Señor").
- 32 E. Vargas Lugo (coord.), *Juan Correa, su vida y su obra, repertorio pictórico*, UAM, México, 1985-94, t. II, vol. 2, p. 360.
- 33 J. Urrea, "Pintura mejicana en Castilla", en *Miscelánea de arte. Homenaje a don Diego Angulo*, CSIC, Madrid, 1982, pp. 197-198.
- 34 J. Nicolau Castro, "Santa Teresa en el arte español", *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, segunda época, 15, 1984, p. 115.
- 35 J. I. Piera Delgado, "Felipe Dirksen", *Anales de Historia del Arte*, 5, 1995, p. 239.
- 36 L. Mebold, *Catálogo de pintura colonial en Chile*, Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1987, pp. 164 y 369.
- 37 Santa Teresa de Jesús, *Relaciones*, 35.
- 38 L. Gutiérrez Rueda, "Ensayo de iconografía Teresina", *Revista de Espiritualidad*, 90, 1964, pp. 87-88.
- 39 Santa Teresa de Jesús, *Vida*, 36, 24.
- 40 *La Vie de la seraphique Mere Sainte Teresa de Jesus, fondatrice des Carmes Déchausse & Carmelites Déchaussées, en Figuras, & en Vers François & Latins. Avec un Abbregé de l'Histoire, une Reflexion Morale, & une Resolution Chrétienne sur châque Figura*, Lyon, 1670, p. 226; y *Vita Effigia et Essercizi Affettivi di s. Teresa di Giesu Maestra di Celeste Doctrina*, Roma, 1670, p. 194.
- 41 Estampa XXXVIII.
- 42 Al pie de la estampa: "Constructo primo novae reformationis in urbe Abulá monasterio, in eodem mentali orationi instanter vacans, a IESV Christo spo
- su, ob varios in eius obsequio passos labores, coronâ fulgentissima redimitur" ("Tras construir el primer monasterio de la nueva reforma en la ciudad de Ávila, mientras se dedica en él por un instante a la oración mental, su esposo Jesucristo le ciñe una brillantísima corona por los varios trabajos sufridos en su favor").
- 43 Al pie, "S. Theresia despecto Seculi fastu, et abdicato paeclaris Generis cognomento A IESV inscribi voluit" ("Santa Teresa, despreciando la pompa del siglo y renunciando al ilustre apellido de su linaje, quiso hacerse llamar De Jesús").
- 44 N. Galindo, "Algunas noticias sobre Juan Bernabé Palomino", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 69, 1989, pp. 239-ss.
- 45 E. Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles*, Madrid, 1982, t. II, p. 341.
- 46 Francisco de Quevedo, "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*, (Obra Poética, I), J. M. Blecua (ed. lit.), Castalia, Madrid, 1969, nº 406, p. 584. Cfr. M. I. Pujol Rosa, "Adaptaciones de un motivo literario: la salamandra", *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI, 1998, pp. 307-318.
- 47 Al que a veces queda reducido el emblema. Cfr. V. Infantes, "La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas", en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, A Coruña, 1996, pp. 93-109.
- 48 F. Rodríguez de la Flor, "Juegos del espíritu", en *Teatro de la memoria*, Salamanca, 1988, pp. 56-58.
- 49 A. Martínez Pereira, "Vidas ejemplares en emblemas (siglos XVI-XVII)", *Vía Spiritus*, 10, 2003, pp. 113-138.
- 50 Antonio de la Expectación, *A Estrella Daltonia a sublissima, e sapientissima mestra da Santa Igreja, a Angelica, e Serafica Doutora Mystica, Santa Theresa de Jesus, May, e filha do Carmelo: Matriarca, e fundadora de sua Sagrada Reforma*, Lisboa, 1710 (tomo I) y Coimbra, 1716 (tomo II).
- 51 F. Moreno Cuadro, "Las empresas de Santa Teresa grabadas por Manuel de Freyre", *Mundo da Arte*, Coimbra, 16, 1983, pp. 19-32.
- 52 F. Moreno Cuadro, "Juan Bernabé Palomino y Johann Hiebel. Tradición y renovación en las series teresianas del setecientos", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 110-111, 2010, pp. 37-64.
- 53 Santa Teresa de Jesús, *Vida*, 29, 13.
- 54 *Ibidem*.
- 55 *Idem*, *Vida* 38, 17-18.
- 56 A. García y Bellido, *Arte Romano*, Madrid, 1972, p. 715.
- 57 F. Moreno Cuadro, *La Pasión de la Virgen*, Córdoba, 1994, p. 44.
- 58 B. Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998, p. 207.
- 59 I. Cruz, *Pintura colonial en los Monasterios de Santiago*, p. 15; J. González Echenique, *Arte colonial en Chile*, p. 33; A. Rojas Abrigo, *Historia de la Pintura en Chile*, pp. 164-165.
- 60 L. Mebold, *Catálogo de pintura colonial en Chile*, Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1987, p. 30.
- 61 M. Mauquoy-Hendrickx, *op. cit.*, nº 427.
- 62 A. E. Pérez Sánchez, *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, catálogo de la exposición, Ministerio de Cultura, Madrid, 1978.
- 63 F. Moreno Cuadro, "En torno a las fuentes iconográficas de Tiepolo para la 'Visión teresiana' del Museo de Bellas Artes de Budapest", *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 32, 2009, pp. 243-258.
- 64 Santa Teresa de Jesús, *Cuentas de conciencia*, 60, 5.
- 65 *Idem*, 22, 3.
- 66 *Idem*, 36, 1.
- 67 Santa Teresa de Jesús, *Vida*, 27, 9.
- 68 *Idem*, 39, 25.
- 69 Santa Teresa de Jesús, *Las Moradas*, VII, 1, 6.
- 70 S. de Fiores, *La Santísima Trinidad misterio de vida: experiencia trinitaria en comunión con María*, Milán, 2001, traducción española, Salamanca, 2002, p. 123.
- 71 Santa Teresa de Jesús, *Las Moradas* VII, 1, 5-6.
- 72 L. Gutiérrez Rueda, "Ensayo de iconografía Teresina", *Revista de Espiritualidad*, 90, 1964, pp. 115-116, recoge el lienzo que Rubens pintó para los carmelitas de Bruselas que pasó a una colección particular inglesa (M. Roosy, *Rubens*, 1840, t. IV, p. 125), más tarde fue grabado por A. Cardon hijo (1739-1822).
- 73 *L'Art du XVIIe siècle dans les Carmels de France*, catálogo de la exposición (París, Musée de Petit Palais, 17 de noviembre de 1982 a 15 de febrero de 1983), Yves Rocher, París, 1982, p. 62, nº 22.
- 74 Siguiendo la tradicional iconografía de la santa desfallecida, sostenida y asistida por dos ángeles, se conoce un lienzo del siglo XVII en Auxey-le-Grand. Cfr. C. Emond, *L'Iconographie Carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, Bruselas, 1961, p. 159.
- 75 W. R. Creely, *The Painting of Simon Vouet*, New Haven, 1962.
- 76 L. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, Ediciones el Serbal, Barcelona, 2002, t. II, vol. 4, p. 162.
- 77 Bernardino de Laredo, *Tratado de San José*, edición facsimilar de los folios 205v a 212v de la *Subida del Monte Sión* (Juan Converger, Sevilla, 1538), Rialp, Madrid, 1977. Introducción de Federico Delclaux, pp. 19 y 20.
- 78 L. Mebold, *Catálogo de pintura colonial en Chile*, Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1987, p. 361.
- 79 B. García Menéndez, "La impronta del escultor Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765) en el Barroco asturiano", *Liño*, 13, 2007, pp. 57-68.
- 80 Sobre esta obra véase F. Moreno Cuadro, "El zodiaco teresiano de los Klauber", *Boletín de Arte*, 32, 2010, pp. 169-183.
- 81 "Amoris, non morbi, vi expirat aó Ch. 1582. aet. 68: et arbor arida, cella proxima, statim effluerit. Mortis tela procul! Mortem vel parvula vicit; Unus Amor vincet: cordequ. vivet amor" ("Fallece a causa del Amor, no de la enfermedad, el año de Cristo de 1582, a la edad de 68, y un árbol seco cercano a la celda floreció al momento. ¡Apártense los dardos de la muerte! Aunque humilde, venció a la muerte. Tan sólo el Amor vencerá, y el Amor vivirá en el corazón").