

Boletín

Museo e Instituto Camón Aznar

Separata

Rubens y el Carmelo. Entre la estampa
de invención y la de reproducción

por

Fernando Moreno Cuadro

Rubens y el Carmelo. Entre la estampa de invención y la de reproducción

Fernando Moreno Cuadro
Universidad de Córdoba

Resumen

El trabajo destaca, en el contexto de los encargos que Rubens llevó a cabo para los Carmelitas, el papel de la estampa, incidiendo no sólo en la creación de nuevos modelos para la Orden y en la asimilación iconográfica de conceptos que fueron difundidos por la misma, sino también y especialmente en las variables de modelos consagrados por otros grabadores que tuvieron un singular desarrollo en el Carmelo, adaptándolos o utilizándolos como fuente en el proceso creativo de sus obras, como la pintura de *Bernardino de Mendoza liberado de las penas del Purgatorio por intercesión de santa Teresa* conservada en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes, que sería ampliamente difundida por la estampa de reproducción y daría origen directa o indirectamente –a través de la estampa, con la que guarda relación el ejemplar del Metropolitan de Nueva York– a una singular serie que se amoldaba perfectamente a la Contrarreforma e incidía en los bienes espirituales logrados por los benefactores de la Reforma teresiana, constatándose asimismo su asimilación por la iconografía franciscana.

Palabras clave

Rubens, Carmelo, grabado, iconografía, Contrarreforma.

Summary

In the context of the commissions that Rubens carried out for the Carmelites, this work highlights the role of the print, which not only helped to create new models for the Order and the iconographic assimilation of the concepts that it advocated, but was also adapted and used as a creative source for their works, especially in the variations of models made popular by other engravers which developed uniquely in the Carmel. This can be seen in the painting of Bernardino de Mendoza released from the punishments of Purgatory by the intercession of Saint Teresa kept in the Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerp, which was widely disseminated through its printed reproduction and would lead, directly or indirectly –through the print, which bears a great resemblance to the version in the New York Metropolitan – to a unique series, which is in per-

fect keeping with the spirit of the Counter Reformation, stresses the spiritual rewards gained by the benefactors of the Teresian Reforms, and which was also assimilated into Franciscan iconography.

Key words

Rubens, Carmel, engraving, iconography, Counter Reformation.

Muy diversas han sido las aproximaciones a la obra del gran maestro flamenco al que dedicamos estas notas y sería prácticamente imposible trazar, aunque sea brevemente, un esbozo que pretendiera exponerlas; pero hasta ahora no se ha insistido en el planteamiento que abordamos, centrándonos en la estrecha relación que tuvo con una de las más importantes órdenes religiosas del momento, el Carmelo, y especialmente el Carmelo teresiano, para el que realizó un buen número de encargos, materializando iconografías que en algunos casos parten de estampas previas o diseñadas por él mismo. En cualquier caso grabados de invención que se transforman en otras realizaciones artísticas, fundamentalmente pinturas, que se reproducen por la estampa contribuyendo a su difusión, produciéndose a veces singulares grupos de obras prácticamente iguales, aunque de diferente formato, repartidas en el ámbito de influencia del comitente, en este caso los mercaderes portugueses de Amberes y el Carmelo, en el que asimismo hay que destacar que la asimilación y arraigo de la estética rubeniana llega a tal extremo que en muchos conventos y monasterios se encargaron copias de varias de sus obras, de las que nos da cuenta Mensaert al comienzo del último tercio del siglo XVIII en su clásico libro *Le peintre amateur et curieux*, publicado en Bruselas en 1766.

Mucho se ha hablado del valor de la estampa como vehículo difusor de motivos iconográficos y estéticos, y no vamos a insistir más en ello, pues sabido es cómo la Iglesia llevó a cabo un intenso uso de la imagen para proyectar su doctrina desde el primer arte cristiano, aunque sería con la invención de la imprenta y el desarrollo de la estampa cuando éste adquirió mayor influencia, siendo decisivo el Concilio de Trento¹. La Contrarreforma fue determinante en la propagación de todo tipo de imágenes con el objetivo de demostrar visualmente las verda-

¹ BLUNT, A., *La teoría de las artes en Italia (1450-1600)*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1979, pp. 115 y ss.

des de la Iglesia Católica², lo que unido al desarrollo –frente a la entalladura– del grabado calcográfico, hizo que se produjera y difundiera un gran número de estampas que en parte centran nuestra atención en este trabajo, en el que abordamos la impronta de la estampa de invención en Pedro Pablo Rubens y el uso que el genial flamenco llevó a cabo de la estampa para difundir su obra.

El conocimiento y expansión de motivos iconográficos a través de la estampa son bien conocidos, recordemos cómo Pacheco defiende su uso y cita frecuentemente a Nadal³; pero la estampa no sólo es un vehículo difusor de motivos iconográficos sino también de estética, rompiendo el aislamiento artístico, siendo especialmente significativa en este sentido la proyección de Alemania al ámbito del arte europeo por Durero⁴. La estampa permite, además, entrar en contacto con las grandes obras de arte que no era posible conocer directamente, siendo un ejemplo clásico, entre otros muchos, Pedro Pablo Rubens, que comprendió la importancia del grabado para asegurarse una amplia popularidad y creó en Amberes un taller con un importante grupo de grabadores para reproducir sus pinturas, entre los que destacan Lucas Vorsterman (1620-1621) y los hermanos Boetius y Schelte Adams Bolswert, además de G. Panneels, a quien debemos la bella estampa de *Elías confortado por el ángel*, coincidente con el cartón para tapiz del Museo Bonnat de Bayona.

En esa difusión de estética e iconografía por la estampa tuvo un importante papel –además de las órdenes religiosas, que comentaremos más adelante– la monarquía hispana⁵; recordemos que Felipe II mandó que se aplicaran las órdenes de Trento en todo su imperio como si fueran leyes y potenció la difusión de impresos que incluían imágenes, que en el siglo XVI proceden casi en su totalidad de Amberes, siendo el impresor más importante Cristóbal Plantin (1520-1589), que tuvo el monopolio de la estampa y una serie de privilegios de Felipe II y de los pontífices que le permitieron vender libros litúrgicos no sólo en el imperio español sino también en Francia, Alemania e Italia, considerándose con dieciséis

² MORENO CUADRO, F., *El crucero de la catedral de Córdoba. Estudio iconográfico e iconológico*. Monográfico de Cuadernos de Arte e Iconografía, t. XVI, n.º 31, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.

³ PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1638.

⁴ PANOFKY, E., *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

⁵ Sobre la relación del Carmelo teresiano con la monarquía véase SLADE, Carole, «The Relationship between Teresa of Avila and Philip II: A Reading of the Extant Textual Evidence», *Archiv für Reformationsgeschichte*, v. 94, 2003, pp. 223-242.

prensas en marcha el primero de los grandes impresores industriales, continuando su labor sus sucesores, los Plantin-Moretus. De esta manera, Flandes se convirtió en el origen de un gran número de grabados que como ha subrayado Delen⁶ viajaban de Amberes por Europa, a París, Roma, Lisboa y Sevilla, desde donde se trasladaban a América.

En España no tuvo tanto desarrollo el grabado como en el resto del Viejo Continente, donde existían grandes centros productores, especialmente en los Países Bajos, Francia e Italia; comentando Bierens de Hann cómo Herrera quiso traer a España a Cornelio Cort, el grabador de Tiziano⁷, pero no pudo y en su lugar trajo a Pedro Perret, que inició la escuela de grabado en España con la Escuela de El Escorial, siendo nombrado grabador de cámara del rey. Posteriormente, comenzaron a surgir grabadores como Diego de Astor, que grabó algunas pinturas de El Greco... y Pedro de Villafranca, también grabador de cámara. Pero en España, que contó con casos geniales como Ribera⁸, había escasez de grabadores, situación que denunció en la segunda mitad del XVII el pintor de Felipe IV Jusepe Martínez⁹ en sus *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura* (1675), donde el pintor aragonés recoge también los perjuicios económicos que acarreaba la importación masiva de estampas¹⁰.

En relación a una destacada parte de las estampas importadas a las que nos hemos referido, conviene aclarar previamente la cuestión que se refiere al proceso creativo de las mismas cuando están destinadas a difundir motivos iconográficos, que en el caso de las órdenes religiosas surgían de sus mentores y en el ámbito de la descalcez carmelitana en la que nos vamos a centrar se pergeñaban en España, donde se encontraba el centro de la Reforma teresiana y el motor de la misma del que partían las nuevas iconografías que se querían difundir y que se materializaban por artistas y grabadores, especialmente flamencos, cuyas estampas se distribuían por los conventos y sus radios de influencia, expandiendo los nuevos motivos que en muchas ocasiones servían a los

⁶ POPHAM, A.E., *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines a la fin du XVIIIe siècle*. Part. II: *Les gravures d'estampes*, by DELEN, A.J.J., en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 68, n.º 399 (junio, 1936).

⁷ BIERENS DE HAAN, J.C.J., *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais 1533-1578*, La Haya, 1948.

⁸ BROWN, J., *Jusepe de Ribera: Prints and Drawing*, Princeton, 1973; *Jusepe de Ribera, grabador*, Catálogo de Exposición Valencia-Madrid, 1989; «Jusepe de Ribera, grabador», en *Ribera*, Catálogo Exposición, Museo del Prado, 1992, pp. 131-145.

⁹ Véase GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Jusepe Martínez (1600-1682)*, Zaragoza, Museo e Instituto «Camón Aznar», 1981.

¹⁰ Cfr. CARRETE, J., CHECA, F., y BOZAL, V., *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, en *Summa Artis*, XXI, Madrid, 1987.

artistas como modelo a imitar o como fuente de inspiración. Esas estampas, generalmente formando series que se convertían en la base para la iconografía posterior del personaje al que se dedicaban con motivo de su beatificación o canonización, estaban pensadas por los historiadores y teólogos de la Orden que conocían bien los hitos culminantes que podían ofrecer una visión lo más completa posible de sus vidas y de su servicio a la Iglesia, y se realizaban para difundir una visión oficial que servía de referente no sólo a los miembros de la Orden sino también al resto de la Cristiandad, a la que comunicaban la fama del nuevo beato o santo y la fama de la Orden a la que pertenecía. Estas ideas se concretaban por artistas –pintores y grabadores– que las materializaban en imágenes y las grababan para su mayor difusión, siendo Amberes uno de los centros productores más importantes de estampas junto a París, Lyon, Venecia y Roma, donde solía editarse la estampa oficial con un cuadro central –en el que se destaca la escena considerada como la más característica y emblemática– rodeado de otros episodios representativos de su vida, que se ampliaban en las estampas que ilustraban sus biografías o en las series editadas con breves explicaciones al pie, incidiendo en la difusión de conceptos a través de la imagen¹¹. Entre ellas, por la significación que tiene para nuestro trabajo, citaremos la realizada por Adrian Collaert para ilustrar la *Vita S. Virginis Teresiae a Iesu ordinis carmelitarum excalceatorum piaie restavratrices*, publicada en Amberes en 1613 –antes de su beatificación, cuando se inicia el proceso– y reeditada en 1630, con veinticuatro láminas recogiendo los hechos más destacados de la Reformadora, entre las que destacan las que representan a la santa arrodillada delante de Cristo, dos de ellas reproduciendo los desposorios espirituales y su coronación, y una en la que se figura un diálogo entre ambos rodeados por ángeles, en una representación única en iconografía teresiana hasta la edición de las grandes series¹² que sólo tiene parangón con la utilizada por Rubens en la intercesión teresiana por el alma de Bernardino de Mendoza que tuvo tan amplia difusión entre los Carmelitas para los que frecuentemente trabajó el maes-

¹¹ MORENO CUADRO, F., «Doctrina e imagen», en *CajaSur*, 43 (1991), p. 31.

¹² Las de Lyon y Roma, de 1670, ilustraron respectivamente *La Vie de la seraphique Mere Sainte Teresa de Iesvs, fondatrice des Carmes Déchaussez & Carmelites Déchaussées*, en *Figuras*, & en *Vers François & Latins. Avec un Abbregé de l'Histoire, une Reflexion Morale, & une Resolution Chrétienne sur chèque Figura* y la *Vita Effigiata et Essercizi Affettivi di s. Teresa di Giesv Maestra di Celeste Doctrina*, y fueron seguidas por la *Vita Effigiata Della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelita Scalzo* grabada de Arnol van Westerhout en 1715.

tro, especialmente los Descalzos, que tuvieron una singular expansión en los Países Bajos, a donde llegaron, como otras importantes órdenes religiosas, en el contexto de la Contrarreforma, cuando la Iglesia intentaba reconquistar el terreno perdido por la crisis religiosa del siglo XVI. La lucha contra las herejías y la restauración del catolicismo hizo que se llevara a cabo un gigantesco esfuerzo de evangelización en todo el país, en el que hay que situar al padre Tomás de Jesús, quien a partir de 1610 está en Bélgica. Allí llevó a cabo numerosas fundaciones, entre las que destacan las realizadas en Bruselas (1610), Lovaina (1611 y 1612), Cologne (1613), Tournai (1614), Donai (1615), Lille y Malines (1616), Lieja (1617), Amberes y Valenciennes (1618) y finalmente Marlagne y Namur en 1619 y 1622 respectivamente¹³. La mayoría de estas fundaciones están destinadas a desarrollar la labor emprendida por la Iglesia y obedecen al deseo de participar en la evangelización de masas; pero entre ellas encontramos Marlagne que, por el contrario, responde al movimiento de renovación religiosa que a principios del siglo XVII lleva a aislarse del mundo y restaurar los caminos de la vida espiritual¹⁴. Aunque Marlagne, más que un sitio de retiro hasta la muerte, era un lugar destinado a recuperar fuerzas con la práctica eremítica y seguir adelante en la tarea de evangelización encomendada por la Iglesia, especialmente la lucha contra las herejías y la defensa del ideal católico.

Para el famoso desierto de Marlagne la infanta Isabel Clara Eugenia donó una pintura de Rubens¹⁵ que conocemos por la descripción de Mensaert¹⁶ y que representaba a *San José con el Niño en sus brazos* mostrándolo a Dios Padre, figurando el maestro flamenco al lado del santo patriarca dos serafines que recogían y ofrecían flores al Niño. Iconografía josefina que tuvo un especial desarrollo entre los Carmelitas que incorporaron su festividad en los *Oficia Propria*¹⁷, contribuyendo a su devoción dentro del Carmelo teresiano el místico español Bernardino de Laredo que escribió un tratadito, denominado *Josephina*, como apéndice de la *Subida del Monte Sión*, el libro de cabecera de santa Teresa,

¹³ TARLIER, J., y WAUTERS, A., *Géographie et Histoire des Comunes Belges*, Bruselas, 1864.

¹⁴ DE VILLEFORE, *Les vies des saints Pères des Désert d'Occident*, París, 1719; ZIMMERMAN, R.P., *Les saints déserts des Carnes Déchaussés*, París, 1927.

¹⁵ COURTOY, F., «Les archiducs Albert et Isabelle au Désert de Marlagne», *Namurcum*, XVIII, 1941, pp. 44-48.

¹⁶ MENSAERT, G.P., *Le peintre amateur et curieux*, Bruselas, 1766, t. II, p. 93.

¹⁷ SAGRADO CORAZÓN, José del, *El culto de San José y el Carmelo*, 1911, pp. 81-92.

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 Ros¹⁸–, quien aumentó su devoción a san José a partir de la enfermedad que sufrió en 1539¹⁹, de la que sanó gracias a la intercesión del patriarca²⁰, bajo cuya advocación puso la primera fundación y otras once de sus diecisiete fundaciones, pues ella misma relata en su *Vida* cómo el santo la protegió en las dificultades²¹.

Se podrían citar no sólo numerosos trabajos de Rubens para los Carmelitas Calzados y Descalzos²², sino también las copias de algunas de sus obras que se repartían por los conventos de los Países Bajos²³; pero sólo comentaremos algunos de los más significativos. Rubens realizó para el Carmelo desde los diseños de ornamentos con temas marianos bordados en oro para los Calzados de Amberes²⁴ a pinturas como la de *Cristo muerto sobre las rodillas del Padre* que pintó para la misma comunidad²⁵ y actualmente se conserva en el Museo de Amberes, en la que se ha destacado el efecto sorprendente de escorzo del cuerpo de Cristo, a la manera de Mantegna²⁶; pero junto a estos temas u otros como la *Asunción* pintada por el maestro flamenco para los Carmelitas Descalzos de Bruselas²⁷ que no tienen una inspiración o un destino específi-

¹⁸ LAREDO, Bernardino de, *Tratado de San José*, Edición facsimilar 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. Ediciones Rialp. Madrid, 1977. Introducción de Federico Delclaux.

¹⁹ JESÚS, Santa Teresa de, *Vida*, 5.

²⁰ SAN JOSÉ, María de, *Libro de las Recreaciones*, c. 8.

²¹ JESÚS, Santa Teresa de, *Vida*, 33.

²² Egbert Haverkamp Begemann identificó al prior de los Carmelitas de Amberes, Gaspar Rinckens, como modelo del retrato de Rotterdam en su trabajo «Rubens' Portrait of a carmelite monk in Rotterdam», *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1980, pp. 227-231.

²³ Entre ellas, para los Carmelitas Descalzos de Bruselas, el episodio de *Elías confortado por el ángel*, *Elias y Melquisedec*, las alegorías de *El Maná*, *El Amor Divino*, *El Triunfo de la Iglesia*, *La Antigua y la Nueva Ley* y *La Victoria de la Religión sobre la Herejía*, así como la de *El Triunfo de la Eucaristía* que la archiduquesa Isabel había encargado para el convento de las Clarisas de Madrid (MENSAERT, G.P., *Le peintre amateur et curieux*, Bruselas, 1766, t. I, pp. 7-8, y ROOSES, M., *L'oeuvre de Pierre-Paul Rubens, Histoire et description de ses tableaux et dessins*, Amberes, 1886-1892, t. I, pp. 62-63, 66, nn. 46, 49 y t. II, p. 71).

²⁴ DE WIT, J., *De Kerken van Antwerpen*, Amberes, Nederl. Boekhandel, 1910, p. 92; JANSSEN, A., CH. VAN HERCK, *Kerkelijke Kunstschaten*, Amberes, Helicon, 1929, p. 92, ff. 339-340.

²⁵ MENSAERT, G.P., *Le peintre amateur et curieux*, Bruselas, 1766, t. I, pp. 190, 281.

²⁶ Sobre sus relaciones con Italia véase PILO, G.M., «Rubens e l'eredità del Rinascimento italiano», en *Pietro Paolo Rubens*. Catálogo de la exposición Padova-Roma-Milano. De Luca Edizioni D'Arte, 1990, pp. 21-27.

²⁷ DESCAMPS, J.B., *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, París, 1792, p. 51; *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Musée d'Art Ancien*, Bruselas, 1953, p. 112, n. 378.

camente carmelitano, Rubens acometió encargos explícitos de iconografía carmelitana, entre los que recordaremos la estampa del *Santoral de Pontoise* que representa a *San Alberto* venciendo al demonio y portando como atributos una cruz y un candil, posiblemente alusivo a sus celebradas predicaciones llevando por diferentes lugares de Sicilia la luz del Evangelio, que no es frecuente en su iconografía²⁸ y con el que también se representó en las vidrieras del claustro del convento de Carmelitas Calzados de Boxmeer²⁹ (fig. 1), y otros encargos que posicionan a la Orden en su lucha contra las herejías defendiendo la postura de la Iglesia, como la espectacular y emblemática *Glorificación de la Eucaristía* diseñada para el altar mayor de la iglesia de los Carmelitas de Amberes, terminado en 1638 por el pintor flamenco Gérard Seghers siguiendo el boceto de Rubens conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York³⁰ (fig. 2), cuya lectura iconográfica realizó Jean de la Croix³¹, que recogió asimismo los diseños de algunos de los personajes conservados en la Graphische Sammlung Albertina de Viena y las versiones pintadas –Colección D. Hertoghe de Amberes– y grabadas –Aguafuerte de Charles Albert Walter (1846-1925) de la Biblioteca Real de Bruselas–; a lo que sólo añadiremos la profunda significación del trabajo que Rubens realizó (c. 1630³²) en el contexto de la defensa que llevó a cabo el Carmelo de los principios fundamentales de la Contrarreforma, incidiendo en este caso en la defensa de la Eucaristía frente a quienes negaban la transubstanciación, como podemos apreciar asimismo en la *Tesis eucarística* grabada y editada por I. Le Clere en 1622 –de la que se conserva un ejemplar en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Real de Bruselas (fig. 3)–; una espectacular estampa concebida como un *tablado viviente* en torno a la Eucaristía, representada en el centro de la composición mediante un cáliz y una sagrada forma expuesta en una singular custodia de templete flanqueada por dos candeleros –Fe y Cari-

²⁸ NOVELLI, G., «Iconografía siciliana: un santo bianco e uno nero», en *L'Osservatore Romano*, CVIII, 14 de diciembre de 1968, n. 288, 7.

²⁹ EMOND, C., *L'Iconographie Carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, Bruselas, 1961, p. 138.

³⁰ BURCHARD, L., *A Loan Exhibition of Rubens*, Nueva York, Wildenstein, 1951, n. 20.

³¹ CROIX, Jean de la, «La Glorification de l'Eucharistie de Rubens et les Carmes», en *Metropolitan Museum Journal*, v. 2/1969, pp. 179-195.

³² Véase el trabajo de BAUDOUIN, Frans, «Het hoogaltaar in de kerk der Geschoeide Karmelieten te Antwerpen, ontworpen door Rubens», en *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday*, Doornspijk, Davaco, 1983, pp. 27-32, *vid. esp.*, p. 31.

dad— que prenden corazones y ante ella un sacerdote administrando la comunión y a los lados santo Tomás proclamando la transubstanciación y san Pablo como testimonio de la celebración eucarística (1 Cor 10, 16) y en los ángulos inferiores dos grupos de infieles a quienes se negaba el Sacramento, completándose la estampa con prefiguraciones eucarísticas y la Trinidad, que se une a la representación de la Eucaristía mediante una filacteria en la que se recoge que el Padre y el Espíritu Santo por concomitancia están en el Sacramento del altar, como en el boceto de Rubens para el altar mayor de los Carmelitas de Amberes, en cuyo centro aparece Cristo resucitado sobre la esfera del mundo —rodeada por la serpiente— junto a un esqueleto, simbolizando su victoria sobre la muerte y el pecado, una temática frecuente en Rubens, con versiones más o menos complejas, algunas de las cuales fueron reproducidas por Willem Panneels³³, aunque en el proyecto de altar aparece Cristo como Sumo Sacerdote (Heb 7, 28) y alrededor de Él, además de la concordancia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento³⁴ mediante Melquisedec portando el pan y la vistosa jarra de vino que ofreció al séquito de Abraham (Gén 14, 18) como prefigura del sacrificio eucarístico y san Pablo que recalcó cómo el sacerdocio levítico fue sustituido por el sacerdocio de Cristo (Heb 7, 11-25), el recuerdo de la Orden a través de Elías recibiendo el alimento del ángel —prefigura eucarística— y san Cirilo de Alejandría, venerado por la Iglesia como el santo de la maternidad divina de María³⁵ y uno de los Padres más importantes de la Iglesia oriental³⁶, representado con el hábito de carmelita —pues fue confundido en breviarios de los siglos XV y XVI con san Cirilo de Constantinopla, siendo recordado el patriarca alejandrino en la liturgia carmelitana cuando se aclaró la distinción entre los dos homónimos como *Ordinis nostri*³⁷—, cuya presencia en la glorificación eucarística se debe fundamentalmente a que el pa-

³³ *Pietro Paolo Rubens*. Catálogo de la exposición de Padua, Roma, Milán, marzo-octubre de 1990. De Luca Edizioni d'Arte, 1990, p. 108.

³⁴ FRANCO MATA, A., «El "Doble credo" en el arte medieval hispánico», en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XIII (1955), pp. 119-136.

³⁵ EBERLE, A., *Die Mariologie des hl Cyrill von Alex*, 1921.

³⁶ DUCHESNE, L., *Histoire ancienne de L'Eglise*, 1907-1926.

³⁷ AA.VV., *Santi del Carmelo*, Roma, Institutum Carmelitanum, 1972. Edición española, Madrid, 1982, p. 272. Sobre su actividad patriarcal en la que restableció la paz entre Alejandría y Constantinopla rota por Teófilo que suscitó una enconada lucha con san Juan Crisóstomo (412-428) y su intensa lucha contra Nestorio (428-431), véase MORENO CUADRO, F., «San Cirilo de Alejandría y la lucha de los Carmelitas contra las herejías», en *Gratia Plena*, Córdoba, 2004, pp. 58-67.

triarca alejandrino está directamente vinculado al tercer concilio ecuménico convocado para poner fin a las controversias teológicas suscitadas por Nestorio, el arzobispo de Constantinopla que promovió el Nestorianismo que defendía que en Jesucristo había dos personas, la del Verbo y la del hombre, y que la unión de las dos naturalezas no se realiza de una manera sustancial e hipostática, porque es solamente accidental y moral, afirmando como consecuencia que María es madre de Cristo (*Christotokos*), pero no es madre de Dios (*Theotokos*), y percibiendo en la Eucaristía –memorial de la muerte de Cristo– solamente la humanidad de Cristo, pero no al Hijo de Dios encarnado como enseña la Iglesia, cuyo magisterio defendió en Trento que en la Eucaristía está el cuerpo, la sangre, el alma y la divinidad de Jesucristo.

En el ámbito carmelitano es muy frecuente el recuerdo de la Orden tanto a través de su mítico fundador y de los santos mayores del Carmelo –*San Alberto* y *San Ángel* del retablo los Carmelitas Descalzos de Bruselas³⁸– como de los Reformadores –*Transverberación de santa Teresa* para el mismo convento³⁹–, pero nosotros nos centraremos especialmente por la iconografía rubeniana, además de en la representación de Bernardino de Mendoza que tuvo una gran expansión dentro de la Orden, en la de la venerable Ana de Jesús (Valladolid, 1545-Bruselas, 1621)⁴⁰, una de las grandes fundadoras del Carmelo teresiano⁴¹, cuya ingente labor fue recogida a los pocos años de su muerte por Ángel Manrique, General de la Orden de San Bernardo, en la obra que le dedicó: *La venerable Madre, Ana de Jesús, Discípula y Compañera de la S. M. TERESA DE IESUS y principal aumento de su Orden. Fundadora de*

³⁸ ROOSES, M., *L'oeuvre de Pierre-Paul Rubens, Histoire et description de ses tableaux et dessins*, Amberes, 1886-1892, t. II, pp. 213-214, n. 386.

³⁹ DESCAMPS, J.B., *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, París, 1792, p. 52; MENSAERT, G.P., *Le peintre amateur et curieux*, Bruselas, 1766, t. I, p. 7.

⁴⁰ S.N.D., *Life of the ven. Anna of Iesvs*, Londres, 1932; VAN DEN BOSSCHE, L., *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)*, Ediciones del Orto, 1999.

⁴¹ 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 véase MORENO CUADRO, F., *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano del Teresianum de Roma*. Catálogo de la exposición celebrada en Roma con motivo del IV centenario de la muerte de San Juan de la Cruz. Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Ministerio de Cultura, Madrid, 1991, pp. 90 y ss., *vid. esp.*, pp. 100-101.

Francia y Flandes, publicada en Bruselas, en Casa de Lvcas de Meerbeeck, en 1632 (fig. 4) con un bello frontispicio –grabado por C. Galle sobre dibujo de N.V. Horst– que presenta una estructura de arco triunfal de un solo vano que cobija a la protagonista representada sobre un águila dirigiéndose al sol –como es frecuente en la literatura emblemática: Juan de Borja, Camerario, etc.⁴²–, en el cual se ha figurado un cáliz con la sagrada forma, simbolizando su veneración al Santísimo Sacramento.

La composición y el mensaje que quiere transmitir la portada de Corneille Galle es original dentro de la tradición iconográfica barroca, pero la escena central repite un grabado anónimo dedicado a la infanta Isabel Clara Eugenia en 1631⁴³ (fig. 4), en una particular relación de iconografías religiosa y monárquica que partía, sin duda, de prototipos carolinos que perduran en el diseño del *Emperador Carlos V* de la colección Marcel Puech de Avignon⁴⁴, relacionado con la decoración creada por Rubens para la solemne entrada del cardenal infante don Fernando de Austria en Amberes en 1635⁴⁵, que se encuadra en la Guerra de los Treinta Años que sumió a Europa en una serie ininterrumpida de desastres que oscilan de la religión a la política y viceversa como se destaca en el arte de las fiestas⁴⁶.

Este tipo de representación que alude a la gran devoción que la venerable Ana de Jesús tuvo al Santísimo Sacramento es muy frecuente en su iconografía y así lo vemos, por ejemplo, en las estampas de Antón Wierix e Isabel Palomino que representan a la carmelita 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 citadas estampas; sirvan como ejemplo los conservados en el monasterio carmelita de Salamanca, en el convento de las Hermanas de la Caridad de Lovaina y en el Carmelo de la Encarnación de Clamart. Pero lo que más nos interesa

⁴² HENKEL, A., y SCHÖNE, A., *Emblemata*, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1976.

⁴³ A.D., «L'Infante Isabelle, gouvernante des Pays-Bas, et le Carmel», *Estudios Carmelitano*s, 1913, pp. 33-54.

⁴⁴ *Pietro Paolo Rubens*. Catálogo de la exposición Padova-Roma-Milano. De Luca Edizioni d'Arte, 1990, p. 178.

⁴⁵ MARTIN, J.R., «The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi», en *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, XV, Bruselas, 1972.

⁴⁶ PÉREZ DE VEAS, *Espirituales Fiestas que la nobilísima ciudad de Córdoba hizo a desagravio de la Suprema Magestad Sacramentada*, Córdoba, 1636, fol. 36 r. Sobre estas fiestas véase MORENO CUADRO, F., *Las celebraciones públicas cordobesas y sus decoraciones*, Córdoba, 1988, pp. 96-135.

de este episodio, que se considera esencial en la vida espiritual de Ana de Jesús, es la variante grabada por C. Galle sobre dibujo de P.P. Rubens (fig. 4) en la que aparece la venerable carmelita ofreciendo su corazón llameante al Santísimo Sacramento, representado por la sagrada forma sobre un cáliz que sostiene un angelito. Igual que las estampas anteriores, esta versión de Rubens tuvo una enorme repercusión por toda Europa y como ejemplo citaremos el pequeño cuadro de las RR.MM. Carmelitas de Alba de Tormes regalado al camarín de santa Teresa de Jesús por don Joaquín Ponce de León, duque de Arcos; la variante del Carmelo de Soulchoir que sustituye el angelito por un resplandor; y el óleo de las Carmelitas Descalzas de Bruselas, atribuido a Rubens⁴⁷, que presenta en espejo la misma composición de la estampa. Las dos iconografías que representan Wierix y Rubens tuvieron, como hemos señalado, una amplia difusión; pero de las dos, la más singular, sin duda, fue la creada por Rubens, pues sin dejar de ser un tipo iconográfico específico de la compañera de la santa reformadora –como se manifiesta no sólo en los textos o inscripciones de los marcos de las obras sino también a través de la estampa anónima del Instituto Histórico del Terecianum de Roma, recreada por Francisco Asencio en 1790, en la que aparecen las dos fundadoras: Teresa sentada como escritora recibiendo la inspiración divina y Ana de Jesús ofreciendo su corazón a Dios– se aplicó a santa Teresa, como podemos apreciar en la estampa de Gaspar Hubert con el pie «S. M. THERESIA», que en otra estampa del Museo Plantin de Amberes se amplía a «S. MATER ET VIRGO THERESIA», incidiendo, por la inevitable relación de maternidad- virginidad, en su papel de madre de los Carmelitas Descalzos. Teresa entrega su corazón a Cristo respondiendo a la importante temática recogida por Adrian Collaert en la estampa comentada y que más adelante analizaremos por su relación con el ciclo rubeniano de *Bernardino de Mendoza liberado de las penas del Purgatorio por intercesión de santa Teresa*, en la que aparece Cristo entregándose a la santa carmelita: «FILIA, IAM TOTA MEA ES, ET EGO TOTUS TUUS», recogiendo así mismo en las grandes series de Lyon y Roma de 1770 y en la realizada por Westerhout en 1715, fuentes iconográficas del lienzo de Montevirginio en el que *Cristo entrega su corazón a santa Teresa*, que como contrapartida asimila la iconografía de Ana de Jesús y se representa entregando su corazón a Cristo.

⁴⁷ RAUCH, R.P. Théodore, «Die Ehrw. Anna von Jesus und Rubens», en *Die Christliche Kunst*, Munich, 1934, pp. 49-58.

En relación a la liberación de Bernardino de Mendoza de las penas del Purgatorio por la intercesión de santa Teresa, habría que recordar la larga tradición carmelitana conectada con la *Bula Sabatina*, el documento dado por Juan XXII el 3 de marzo de 1322 reconociendo oficialmente la autenticidad de la aparición de María a san Simón Stock y conteniendo la promesa de la Virgen de liberar de las penas del Purgatorio a los religiosos Carmelitas y a sus allegados el primer sábado después de su muerte⁴⁸, privilegio que asumieron los Descalzos⁴⁹, siendo frecuentes las representaciones de los reformadores del Carmelo en relación a esta temática; citemos entre otros ejemplos de los Descalzos, además de las estampas de las series de Lyon y Roma de 1670, las de los Álbumes Arnavón y Laincel del Museo Calvet de Avignón que tuvieron una amplia repercusión tanto en España –lienzo de las MM.O.C. de Antequera– como en América –lienzo del convento del Sacramento MM.O.C.D. de México–, donde también se figuró a la reformadora calzada santa María Magdalena de Pazzi salvando las almas del Purgatorio con la sangre de Cristo en el relieve del Museo del Carmen de México.

El tema del Purgatorio adquirió una especial importancia a partir del Concilio de Trento que en la sesión XXV, si bien aconsejó a los predicadores una gran prudencia respecto a la doctrina en relación al mismo, confirmó su existencia frente a la opinión de los luteranos que lo negaban junto a las indulgencias para salvar las almas, aunque el libro de los *Macabeos* testimonia la creencia de que la plegaria y el sacrificio son eficaces para la remisión de los pecados de los difuntos: «Obra santa y piadosa es orar por los muertos. Por eso hizo el sacrificio expiatorio por los muertos, para que fuesen absueltos de los pecados» (2 Mac 12, 46).

El interés que adquiere con la Contrarreforma fue asumido por los Carmelitas a través de la Bula Sabatina comentada y en el caso que nos ocupa hay que citar –además de la *Theses ex Sacra Theologia Selectae* grabada por Joannes Sttephanos Lasne en 1632 sobre dibujo de Jacobus Vassel de Sacarriere recogiendo la disputa pública celebrada en la iglesia romana de Santa María Traspontina defendiendo la tesis teológica Bernardino Riccio, doctor en el Colegio de Teología de los Carmelitas

⁴⁸ Véase el completo estudio de SAGGI, Ludovico, *La «Bolla Sabatina». Ambiente. Testo. Tempo*, Institutum Carmelitanum, Roma, 1967.

⁴⁹ MORENO CUADRO, F., «Apoteosis, tesis y privilegios del Carmelo», en *Iconografía y arte carmelitanos*, Granada, 1991, pp. 17-40, *vid. esp.*, pp. 37-40.

Calzados, en la que aparece el Papa salvando las almas del Purgatorio con la letra «Pont max animas in Purga/torio detentas indulgentiis / iuuare potest» (fig. 5)– las visiones teresianas relacionadas con la liberación de las almas del Purgatorio que se recogen en las grandes series de fines del seiscientos dedicadas a la santa de Ávila en 1670, una fecha que no tiene un especial significado para los Descalzos, ya que no coincide con ninguno de los acontecimientos más relevantes de la Reforma ni con las celebraciones promovidas para festejar las beatificaciones o canonizaciones en las que surgen los principales temas iconográficos, aunque en algunos casos excepcionales las series grabadas son anteriores a las ceremonias de beatificación o canonización, sirva de ejemplo la citada *Vita S. Virginis Teresiae a Iesu* con estampas de Adrian Collaert que fue reeditada varias veces a lo largo del siglo XVII, pues no se sintió necesidad de realizar una nueva serie teresiana más amplia hasta 1670, cuando se editarán la *Vita effigiata* y *Le Vie* simultáneamente en Roma y Lyon, después de difundirse la *Vita iconibus expresa* (c. 1669) dedicada a santa María Magdalena de Pazzi.

Pero de todas las representaciones en relación a la liberación de las almas del Purgatorio, fue la de Bernardino de Mendoza la que tuvo una excepcional repercusión, que estamos seguros se debe a la creación del modelo tipo por Rubens, teniendo un escaso desarrollo en la iconografía teresiana la temática de la liberación de las almas del Purgatorio fuera de la comentada asimilación por los Descalzos del privilegio sabatino⁵⁰ y del ciclo rubeniano de Bernardino de Mendoza. La santa lo recoge al tratar la fundación del monasterio de Valladolid:

[...] murió muy en breve, harto lejos de donde yo estaba. Díjome el Señor, que había estado su salvación en harta aventura, y que había habido misericordia de él, por aquel servicio que había hecho a su Madre en aquella casa que había dado para hacer monasterio de su Orden, y que no saldría del purgatorio hasta la primera misa que allí se dijese, entonces saldría. Yo traía tan presente las grandes penas de este alma, que aunque en Toledo deseaba fundar, lo dejé por entonces y me di toda la prisa que pude para fundar como pudiese en Valladolid [...] (y estando ya en San José de Ávila) me dijo el Señor que me diese prisa, que padecía mucho aquel alma, que aunque no tenía mucho aparejo, lo puse por obra, y entré en Valladolid día de San Lorenzo [...] Yo estaba entonces

⁵⁰ *Ídem.*

bien descuidada de que entonces se había de cumplir lo que se me había dicho de aquel alma: porque, aunque se me dijo la primera misa, pensé que había de ser a la que se pusiese el Santísimo Sacramento. Viniendo el sacerdote a donde habíamos de comulgar con el Santísimo Sacramento en las manos, llegando ya a recibirle junto al sacerdote, se me representó el caballero que he dicho, con rostro resplandeciente y alegre; puestas las manos, me agradeció lo que había puesto por él para que saliese del purgatorio y fuese aquel alma al cielo⁵¹.

Réau aborda la temática del Purgatorio en la iconografía de la santa, recogiendo –además del lienzo de Le Brun para el convento de las Carmelitas de París– la pintura del Museo de Amberes y la que considera réplica del Metropolitan de Nueva York⁵², que publicó Salinger⁵³ relacionando la imagen de la santa con el retrato realizado por fray Juan de la Miseria⁵⁴ y que pensamos hay que conectar con la estampa de Adrian Collaert para la serie flamenca de 1613 (fig. 6). Una estampa en la que excepcionalmente no se desarrolla uno de los clásicos encuentros de Teresa con Cristo –Desposorios espirituales, Coronación, etc., tan frecuentes en la iconografía posterior– sino que refleja un diálogo entre ambos, lo que posiblemente le pareció a los asesores carmelitas de la comitente que encargó la obra lo más adecuado para materializar la intercesión de la santa para liberar al benefactor de las penas del Purgatorio⁵⁵. Creemos es el punto de partida del lienzo del Museo de Bellas Artes de Amberes⁵⁶, pero Rubens interpreta y transforma la estampa con su singular estilo, infundiéndole su inconfundible espíritu, al que se refirió Emile Verhaeren, el poeta simbolista belga, cuando escribió que la obra de este maestro es una formidable oda a la alegría... la oda que

⁵¹ JESÚS, Santa Teresa de, *Libro de las Fundaciones*, 10.

⁵² RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, Ediciones el Serbal, Barcelona, 2002, t. II, vol. 5, pp. 262-263.

⁵³ SALINGER, M., «Representations of Saint Teresa», en *Bulletin of Metropolitan Museum of New York* (1949), pp. 97-108, *vid. esp.*, pp. 98-99.

⁵⁴ Sobre este retrato véase PALOMERO PÁRAMO, J.M., «Juan de la Miseria. Retrato de Santa Teresa de Jesús», en *La Iglesia en América: Evangelización y Cultura*, Pabellón de la Santa Sede. Exposición Universal de Sevilla, 1992, p. 182.

⁵⁵ Interesante es la relación que establece Panofsky con la obra de Tiziano: *Aparición de Cristo resucitado a su madre*, de la iglesia de Santa María en Medole, Mantua (PANOFSKY, E., *Problems in Titian. Mostly iconographic*, Londres, Phaidon, 1969. pp. 39-41). Sobre las relaciones de Rubens con Tiziano véase PÍLO, G.M., «Rubens e l'eredità del Rinascimento italiano», en *Pietro Paolo Rubens*. Catálogo de la exposición Padova-Roma-Milano. De Luca Edizioni d'Arte, 1990, pp. 21-27.

⁵⁶ DESCAMPS, J.B., *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, París, 1792, p. 163; DELEN, A.J.J., *Musée Royal des Beaux-Arts Anvers. Catalogue descriptif, maîtres anciens*, Amberes, 1948, p. 233, n. 299.

todo gran artista compone en el momento más brillante de su existencia, que Dante imagina coronando su *Divina Comedia* de los cercos dorados del Paraíso, que Shakespeare mezcla bajo forma de «magias» a su teatro convulso y cruento, que Beethoven intercala en una tumultuosa y trágica sinfonía, que Rubens canta con alegría y fuerza singular a lo largo de toda su existencia⁵⁷.

La representación de Bernardino de Mendoza liberado del Purgatorio gozó de una gran popularidad, porque se amoldaba no sólo a la Contrarreforma –enlazando al mismo tiempo con uno de los grandes privilegios del Carmelo, el reconocido por la Bula Sabatina otorgada por Juan XXII en 1322–, sino también porque reconocía a la reformadora descalza –beatificada en 1614 y canonizada en 1622– como eficaz intercesora ante Cristo⁵⁸, ayudando de manera especial a los benefactores de la Reforma teresiana⁵⁹, escogiendo como ejemplo a Bernardino de Mendoza, perteneciente a una familia de gran poder e influencia en el siglo XVI, hijo de los condes de Coruña y vizcondes de Torija, don Alonso Suárez de Mendoza –heredero del marqués de Santillana– y doña Juana Jiménez de Cisneros –descendiente del fundador de la Universidad Complutense–⁶⁰; un aristócrata de proyección universal, no sólo como militar en Flandes y hábil diplomático en las relaciones con el Vaticano, Inglaterra y Francia, sino también como escritor⁶¹.

Éste fue el tema escogido por Felipa Mendes Borges para el altar de la nueva casa monástica de los Carmelitas Descalzos de Amberes que brindó a los mercaderes portugueses la oportunidad de rebatir con su mecenazgo las sospechas de practicar el judaísmo. La importante benefactora portuguesa encargó para su capilla de enterramiento un «altare pro mortuis privilegiatum», un tipo de altar vinculado a las reformas tridentinas con el que cambió el sistema tradicional de sufragio enfatizando el poder redentor de las misas⁶², contribuyendo a su singular difusión –ade-

⁵⁷ VERHAEREN, E., *Sensations d'art*, París, ed. Deyrolle, 1989, p. 105.

⁵⁸ Francisco de Quevedo recoge en *Su espada por Santiago* cómo los carmelitas extendieron que santa Teresa había intercedido a Dios para liberar a Felipe II del Purgatorio en sólo ocho días.

⁵⁹ WEBER, Alison, «Saint Teresa Problematic Patrons», en *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, vol. 29 (2), 1999, pp. 357-379.

⁶⁰ HERRERA CASADO, A., «Bernardino de Mendoza», en *Torre de los Lujanes*, n.º 13 de IX-1989, pp. 30-45.

⁶¹ FUENTE FERNÁNDEZ, F.J., «Poesía de Bernardino de Mendoza», en *Críticón* (Toulouse), núm. 70 (1997), pp. 71-100.

⁶² GÖTTLER, Christine, «Rubens Teresa von Avila als Fürbitterin für die armen Seelen: ein Altarbild als Ordenspropaganda und persönliches Epitaph», *Die Malerei Antwerpens: Gattung, Meister, Wirkungen: Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Sobre la iconografía de las almas del Purgatorio véase también Die Kunst Des Fegefeuers Nach Der Reformation: Kirchliche Schenkungen, Ablass Und Almosen in Antwerpen Und Bologna Um 1600*, Mainz am Rhein, 1996.

más del excepcional estilo de Rubens— el importante papel que jugó la estampa en la difusión de su obra, en lo que no creemos necesario insistir y sólo señalar que el lienzo de Amberes fue grabado por «S(chelte) a(dams) Bolswert» y editado por «Martinus vanden Enden» con el siguiente pie: «Exstimulat CHRVS DNS S. M. TERESIAM vt opem ferat animae D. BERNARDINI MENDOZY, ignibus purgatorii detentae, quae postea ope S. TERESIAE liberata fuit. Lib. fund: S. Ter. Capt. 10 / Santa ergo et salubris est cogitatio pro Defunctis exorari, vt à peccatis soluantur. 2 *Machabeorum*. Cap. 12» (fig. 7) y reeditado por H. Reyen en espejo —estampa copiada de estampa— apareciendo la representación como en la pintura original, aunque existe un cambio importante, consistente en que entre las almas del Purgatorio, detrás de la mujer que está vuelta de espaldas al espectador, ha añadido una figura masculina que Göttler interpreta como el alma del grabador que de esta manera anima a los espectadores de su estampa a incluirlo en sus oraciones por las almas del Purgatorio⁶³.

De la obra, que fue asimilada por la iconografía franciscana sustituyendo a la reformadora teresiana por el fundador mendicante⁶⁴, se realizaron diversas versiones pintadas⁶⁵ —entre las que hay que destacar, además de la comentada del Metropolitan de Nueva York que deriva de la estampa de reproducción con la representación simbólica del alma de Schelte Adams Bolswert, la subastada por Christie's el cuatro de octubre de 2007⁶⁶— y en el Stedelijk Museum Wuyts-Van Campen en Baron Caroly (Lier, Bélgica) se conserva un boceto (fig. 8) que nos permite apreciar los cambios operados en el proceso creativo y conecta con la estampa de Adrian Collaert en la que se materializa plásticamente por primera vez un diálogo de Cristo con santa Teresa que aparece arrodillada en el momento en que recibe la visión celestial en un interior conventual abierto a través de dos ventanales al exterior, que en la pintura flamenca es el que sirve de fondo a la representación, probablemente para recor-

⁶³ GÖTTLER, Christine, «Securing space in a foreign place: Peter Paul Rubens's Saint Teresa for the Portuguese merchant-bankers in Antwerp», *Journal of the Walters Art Gallery*, 1999, v. 57, pp. 133-151, *vid. espec.*, p. 147.

⁶⁴ Óleo 280 × 139 cm de Sainte-Waudru en Mons. Cfr. SAVELSBERG, Wolfgang Heinrich, «Die Darstellung des hl. Franziskus von Assisi in der flämischen Malerei und Graphik des späten 16 und des 17 Jahrhunderts», en *Iconographia Franciscana*, 6, Roma, 1992, 316, n.º 162.

⁶⁵ De las que no consta que ninguna estuviera destinada a Río de Olmos, donde don Bernardino ofreció a santa Teresa una finca de su propiedad junto al río Pisuegra para una fundación, como parece creer J. MARTÍN DE UÑA, «Rubens vallisoletano», en www.nortecastilla.es/prensa/20061218/valladolid/rubens-vallisoletano.

⁶⁶ www.antiquaria.com/mercado/ficha-lotes.asp?id=985538. Lote 37. Óleo sobre tabla, 78,8 × 54,5 cm.

dar lo que santa Teresa recoge en el *Libro de las Fundaciones*, en el que la santa andariega relata la prisa que se dio para fundar en Valladolid y liberar a su benefactor de las penas del Purgatorio. La figura de Cristo responde al mismo tipo iconográfico con leves cambios que se hacen más evidentes en la representación de santa Teresa, que de coprotagonista en la estampa de Collaert –en la que aparece ligeramente vuelta al espectador– pasa en el boceto a ser intermediaria ante Cristo de las almas del Purgatorio –entre las que se encuentra Bernardino de Mendoza– que completan la clásica composición triangular, a la que se añaden dos pequeños angelitos que son los encargados de llevar a cabo la liberación del benefactor de las Descalzas.

El boceto de Lier parece tener muy presente el modelo de Adrian Collaert, probablemente porque sería propuesto por los Carmelitas ya que la serie de la que formaba parte era el punto de referencia de la iconografía teresiana, como hemos comentado; aunque el autor flamenco del boceto lo transformó hábilmente recreándolo al completarlo con la representación de la Iglesia purgante que podía ser liberada de las penas temporales y gozar de Dios por las indulgencias –como hemos señalado en la estampa de Lasne– o por prácticas piadosas y actos de caridad como el que tuvo Bernardino de Mendoza con la Reforma teresiana favoreciendo la fundación del monasterio de Valladolid, a lo que respondió la gratitud de santa Teresa que aparece como intercesora.

El bellissimo y espectacular lienzo del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes (fig. 9) presenta notables cambios respecto al boceto, destacando en primer lugar el centrar la luminosidad alrededor de la figura de Cristo, como en la estampa de Collaert, en la que santa Teresa aparece con un resplandor luminoso simbolizando su santidad que también recoge el lienzo de Amberes, en el que la Reformadora se ha representado no totalmente de perfil, como en el boceto de Lier, sino levemente girada de manera que se aprecia mejor su rostro, aunque no tanto como en la estampa de Collaert; advirtiéndose igualmente esta circunstancia en la posición de las manos que en el lienzo de Amberes presentan una gran naturalidad, aspecto este que también podría destacarse en la figura de Cristo, en la que la mano sobre el corazón –muy acorde con la significación de la estampa de 1613–, que se mantiene en el boceto de Lier, parece señalar en la pintura de Amberes la liberación de Bernardino de Mendoza de las penas del Purgatorio por un ángel que se contrarresta en la parte superior del lienzo con otro revoloteando, como los que circundan la figura de Jesús en la *Vita S. Virginis Teresiae*.

El dinamismo va parejo a la ubicación de las figuras y a su relación entre ellas. Cristo no está desplazado hacia la izquierda como en la estampa de Collaert y en el boceto de Lier, sino que prácticamente ocupa el eje central, enmarcado por ángeles que en el boceto de Lier están más preocupados de su quehacer que de Jesús. Asimismo ha cambiado la representación de las almas del Purgatorio, apareciendo en la tela de Amberes más relacionadas y de forma más natural y espontánea, advirtiéndose el cambio más significativo en la figura femenina ubicada junto al personaje liberado, que en el boceto de Lier se dirige a santa Teresa con las manos en actitud de plegaria, como implorándole que intercediera por ella ante Cristo, y en el lienzo de Amberes adquiere un mayor protagonismo, representando Rubens una bella mujer rubia que parece salvarse como don Bernardino que adquiere de esta manera el protagonismo que le corresponde a pesar de estar ubicado en el ángulo inferior izquierdo del lienzo, en el que destaca la singular interrelación de los protagonistas en una equilibrada composición, aunque realmente quien centra la atención del espectador es la figura femenina ubicada bajo Cristo que Götterler piensa puede simbolizar el alma de Felipa Mendes⁶⁷ y que tanto impresionó a Vincent van Gogh en su visita al museo de Amberes, como recoge en una carta que escribió a su hermano Theo en noviembre de 1885:

He visto también el Museo de pinturas antiguas y el Museo Moderno. Estoy de acuerdo contigo en decir que las figuras de primer plano –las cabezas–, en *El Cristo en el Purgatorio*, son muy bellas, más bellas que el resto y que la figura principal; sobre todo esas dos cabezas de mujeres rubias son de un Rubens de primera calidad⁶⁸.

Por lo que en el siglo XVII fueron adaptadas por Cornelis Galle para sus estampas del Purgatorio⁶⁹.

⁶⁷ GÖTTLER, Christine, «Securing space in a foreign place: Peter Paul Rubens's Saint Teresa for the Portuguese merchant-bankers in Antwerp», *Journal of the Walters Art Gallery*, 1999, v. 57, p. 142.

⁶⁸ VAN GOGH, Vincent, *Carta a Theo*, Barcelona, Barral Editores, 1976, p. 170. Cfr. HUWEN, P., *Los grandes maestros de la pintura flamenca en el siglo de Rubens*, Salamanca, Caja Duero, 2002, p. 38.

⁶⁹ VOORHELM SCHENEEVOOGT, G.C., *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens*, Haarlem, 1873, 68, nn. 32-34.

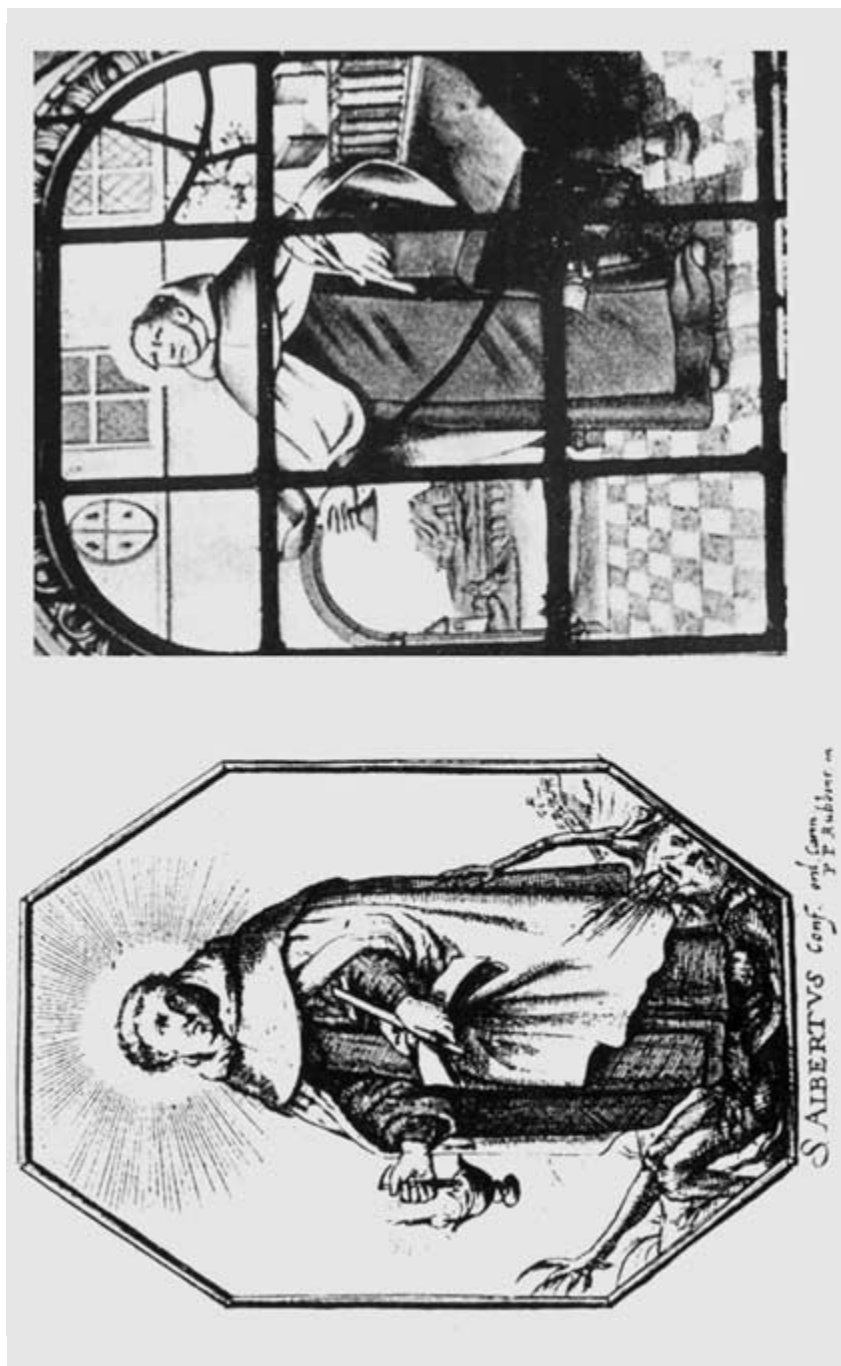


FIG. 1. P.P. Rubens: *S. Alberto Conf. Ord. Carm.*, Carmelo de Pontoise, Francia (izquierda), y *San Alberto de Sicilia*, vidriera del Carmelo de Boxmeer, Bélgica (derecha).



FIG. 2. P.P. Rubens: *Glorificación de la Eucaristía*, c. 1635. Boceto para el altar mayor de los Carmelitas de Amberes, Metropolitan Museum, Nueva York.



FIG. 3. *Tesis eucarística*, grabada y editada por I. Le Clere en 1622, Gabinete de Estampas de la Biblioteca Real de Bruselas.



FIG. 4. C. Galle sobre dibujo de N.V. Horst, Frontispicio del libro de A. Manrique: *La Venerable Madre Ana de Jesús* (Bruselas, 1632), Fondo Antiguo, Biblioteca del Teresianum de Roma (izquierda); Estampa anónima de la infanta *Isabel Clara Eugenia*, 1631, Instituto Histórico, Teresianum de Roma (centro); y C. Galle sobre dibujo de P.P. Rubens, *Ana de Jesús*, c. 1632, Instituto Histórico, Teresianum de Roma (derecha).



FIG. 5. *Representación del valor de las indulgencias.* Detalle de la estampa *Theses ex Sacra Teologia Selectae* grabada por J.S. Lasne en 1632 sobre dibujo de J. Vassel de Sacarriere, Stamperia Barberini, Biblioteca Vaticana.



FIG. 6. A. Collaert, *Aparición de Cristo a santa Teresa de la Vita. S. Virginis Teresiae a Iesu ordinis carmelitarum excalceatorum pie restauratrices* (Amberes, 1613), Instituto Histórico, Teresianum de Roma.





FIG. 8. P.P. Rubens, *Bernardino de Mendoza liberado de las penas del Purgatorio por intercesión de santa Teresa*. Boceto, c. 1630-1635, Stedelijk Museum Wuyts-Van Campen en Baron Caroly (Lier, Bélgica).



FIG. 9. P.P. Rubens: *Bernardino de Mendoza liberado de las penas del por intercesión de santa Teresa*, c. 1630-1635, Museo Real de Bellas Artes de Amberes.