

## LA PRESENTACIÓN DE JESÚS EN EL TEMPLO DE DIEGO VALENTÍN DÍAZ: UNA NUEVA INTERPRETACIÓN\*

CARMEN DE TENA RAMÍREZ<sup>1</sup>  
Universidad de Sevilla

El objetivo de este trabajo es aportar nuevas claves de lectura a la pintura *La Presentación del Jesús en el Templo* de Diego Valentín Díaz, y con ellas demostrar que, tras su popular iconografía, esta obra esconde la rica vida espiritual de una de las mujeres más célebres de la España del siglo XVII: doña Marina de Escobar. Para ello me he apoyado en el estudio y análisis de fuentes documentales y literarias de la época que coadyuvan a conocer su origen creativo. Por otro lado, y de forma paralela, quisiera hacer nuevas aportaciones a los estudios relativos a la visión mística femenina como origen de nueva iconografía religiosa.

**Palabras clave:** Visionarias; arte y mística; Marina de Escobar; mujer en el arte; pintura barroca vallisoletana.

### THE PRESENTATION OF JESUS AT THE TEMPLE BY DIEGO VALENTÍN DÍAZ: A NEW READING

This article offers a new interpretation of *The Presentation of Jesus at the Temple* by Diego Valentín Díaz. It seeks to demonstrate that, despite its popular iconography, the work conceals the rich spiritual life of one of the most famous women in seventeenth-century Spain: Doña Marina de Escobar. To this end, this study relies on the analysis of contemporary documentary and literary sources and constitutes an important contribution to the study of the female mystical vision as the basis of new religious iconography.

**Key words:** Visionary women; art and mysticism; Marina de Escobar; women and art; baroque painting of Valladolid.

**Cómo citar este artículo / Citation:** Tena Ramírez, Carmen de (2022) “*La Presentación de Jesús en el Templo* de Diego Valentín Díaz: una nueva interpretación”. En *Archivo Español de Arte*, vol. 95, núm. 378, Madrid, pp. 121-136. <https://doi.org/10.3989/aearte.2022.06>

## I

En la colección del Museo Nacional de Escultura de Valladolid existe una pintura que muestra el tema evangélico de la *Presentación de Jesús en el Templo* (óleo sobre lienzo, 220 × 160 cm) [fig. 1], que ha sido atribuida tradicionalmente al pintor Diego Valentín Díaz. En 1971 Enrique

---

\* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación *Catálogo de Santas Vivas (1400-1550): Hacia un corpus completo de un modelo hagiográfico femenino* (Ref. PID2019-104237GB-I00; 2020-2024), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España, y se incluye en las acciones del grupo de investigación HUM-213 de la Junta de Andalucía y el Observatorio de Arte y Género de la Universidad de Sevilla.

<sup>1</sup> [cdetena@us.es](mailto:cdetena@us.es) / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5460-0851>



Fig. 1. Diego Valentín Díaz. *Presentación de Jesús en el Templo*, 1601-1650. ©Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Fotografía de Javier Muñoz y Paz Pastor. CE1742.

Valdivieso la vinculó con el círculo artístico de este artista y a lo largo de los años esta autoría se ha consolidado; así se refleja en el estudio más reciente publicado por dicho autor junto a Jesús Urrea, en el cual se data su ejecución hacia 1635.<sup>2</sup> No se conoce su procedencia, solo que en 1874 ya figuraba entre los fondos de dicho museo, aunque sería acertado pensar que dadas sus grandes dimensiones podría haber sido encargada como cuadro de altar para alguno de los numerosos edificios religiosos de Valladolid.

La pintura representa una escena de la vida de Jesús de Nazaret que se narra en el evangelio de san Lucas (2, 22-40), a saber, la asistencia de la Sagrada Familia al Templo cuarenta días después de su nacimiento, con el fin de cumplir la ley mosaica de presentar y rescatar al recién nacido y de purificar a su madre. Concretamente, refleja un momento de gran trascendencia teológica, cuando

<sup>2</sup> Valdivieso, 1971: 290. Anteriormente la obra había sido dada a conocer por Martí, 1874: 25 y Agapito, 1922: 84, y había estado vinculada al estilo de Juan Pantoja de la Cruz. Martín González, 1991: 244-245. Marcos, 1997: 86-87. Urrea/Valdivieso, 2017: 219-220.

tras entrar en el Templo María y José con su hijo, el sacerdote Simeón y la profetisa Ana reconocen a Jesús como el Mesías. Diego Valentín Díaz quiso reflejar este sagrado acontecimiento en un ambiente arquitectónico clásico, que nos remite al Templo de Jerusalén. En él aparecen, al final de una escalinata de cinco peldaños y enmarcados por sendos módulos de columnas pareadas, los protagonistas de la escena evangélica. Sobre dos escalones que simulan ser de mármol rojo, se dispone una mesa de altar cuadrada y cubierta por un tejido blanco; detrás se encuentra el citado Simeón con vestiduras litúrgicas, que toma tiernamente en sus brazos al Niño. Destaca el pesado tejido con el que está envuelto el bebé, complementado cubierto, excepto su cabeza, de la que emana un halo dorado que alude a su condición divina.

A la izquierda de Simeón se encuentran José y María; él, parcialmente oculto entre las sombras del habitáculo sagrado, contempla con embeleso a su Hijo, y parece ceder todo el protagonismo a su esposa, la Virgen, quien baja la cabeza como muestra de la humildad que la caracterizaba. Emotivamente, lleva una mano a su pecho, y en la otra porta una candela en alusión al rito de su purificación que se estaba allí celebrando. Como ya ha sido destacado por Miguel Ángel Marcos, llama la atención la vestimenta de María, no por su habitual túnica carmesí, sino por el manto azul orlado y cubierto de estrellas doradas, ya que normalmente no se la representa con este rico elemento más que en la iconografía de la Inmaculada Concepción, con el fin de aludir a su pureza.<sup>3</sup> Detrás de la Virgen y enmarcada entre las dos columnas que configuran la escena evangélica, hay una niña que mira directamente al espectador, conminándole a la contemplación de la escena, mientras sujeta un cesto con dos tórtolas que porta en su cabeza. Estas aves constituyen la ofrenda que la Virgen llevó al Templo para holocausto y sacrificio, con el fin de culminar su purificación.

En el lado derecho de la mesa de altar y delante suya está la profetisa Ana, representada tal y como nos cuenta el evangelista, como una mujer viuda de edad avanzada. La vejez, visible en los surcos que marcan su rostro, no frena su entusiasmo al reconocer a Jesús como Mesías; así se refleja en la elocuencia que expresan sus manos. Detrás suya y entre el otro módulo de columnas pareadas aparece un hombre maduro y barbado, de cabello grisáceo, aunque con apariencia más juvenil que la de Simeón. Su vigorosa anatomía está cubierta por una vestimenta de color tostado, pero no porta ningún elemento, ni hace gesto alguno que pueda revelar su papel en esta escena. Miguel Ángel Marcos ha sugerido que pudiera tratarse de una personificación de la Sinagoga, pero dada la parquedad con la que fue pintado el personaje, y su situación pareja a la de la niña, flanqueando ambos la escena evangélica, me inclino a pensar que pudiera ser un sacerdote o servidor del templo, presto a materializar los ritos que condujeron a la purificación de la Virgen, precisamente con las dos tórtolas que lleva la muchachita. La disposición del hombre maduro y de la niña, enmarcando el grupo principal, tiene también el fin de equilibrar la composición, a la vez que se alude a la presencia de público en el Templo, personas que estaban recibiendo el anuncio de la llegada del Mesías, de boca de Simeón y de Ana.

Toda esta escena se desarrolla y distribuye en el segundo plano del cuadro, pues el más cercano al espectador está ocupado por un cortejo de ángeles músicos. La presencia de ángeles que acuden como espectadores a la escena de la Presentación y la Purificación es habitual en la pintura religiosa, y tiene como fin subrayar la importancia salvífica de este episodio evangélico, visible en el gozo de los seres celestiales, que se complacen ante la proximidad de la redención de la humanidad. En este caso, aparecen cuatro ángeles a los pies de los cinco escalones que llevan al altar del templo, dispuestos sobre un suelo de baldosas que ayudan a marcar la perspectiva de la composición. Estos personajes de apariencia púber visten trajes de colores llamativos, decorados con profusos bordados, brocados y piedras engastadas, que se complementan con capas de gran prestancia, y calzan elegantes sandalias de piel. Rematan la indumentaria las coronas de flores menudas que se confunden entre los rizos de sus cabellos. Tan llamativos como sus vestidos son los instrumentos musicales que portan, minuciosamente representados por el pintor. De izquierda

<sup>3</sup> Marcos, 1997: 86.

a derecha, tocan un arpa española “de dos órdenes”, un laúd, una viola *da braccio* y una guitarra española.<sup>4</sup>

Entre los dos ángeles centrales aparece una singular cartela de perfil solar en la que está escrito el siguiente texto: “En tierra estais suprema / Magestad / señor de nuestra grande / hierarchia / O feliz y dichoso tiempo / quando tal luz al mundo / amanecía”.<sup>5</sup> Estos versos aluden al nacimiento de Dios hecho hombre, y cómo su llegada al mundo conduce a la redención del género humano y a la victoria de la luz sobre las tinieblas, identificadas por el pecado y la muerte. La Presentación del Niño Jesús en el Templo supuso la entrega del mismo a Dios, así como su sacrificio, que prefigura su presencia sobre el altar.<sup>6</sup>

Sobre estos versos, hasta ahora de origen desconocido, Urrea y Valdivieso habían planteado que pudieran corresponderse con la “letra de algún villancico escrito por algún poeta religioso de la época”.<sup>7</sup> Apoyo la opinión de estos autores, y afirmo, a tenor de un descubrimiento documental y de otros indicios de índole literaria, que estos fueron escritos por la mística vallisoletana Marina de Escobar, y que además sus experiencias visionarias inspiraron el esquema compositivo de la pintura de Díaz de la *Presentación de Jesús en el Templo*. Para poder desarrollar esta hipótesis, debo comenzar por presentar a la que a partir de este momento se va a convertir en la protagonista de este estudio: Marina de Escobar.

## II

Marina de Escobar nació en Valladolid en 1554, en el seno de una familia acomodada. Su fama de santidad ya en vida y sus experiencias visionarias la llevaron a ser reconocida como una de las mujeres más relevantes de la ciudad, e incluso del ambiente religioso-cortesano madrileño. No ingresó en ninguna comunidad religiosa, sino que vivió durante toda su vida en la casa familiar, y durante sus últimos treinta años sin salir de esta, confinada en su cama, debido a los numerosos problemas de salud que sufría. Esta invalidez no le impidió convertirse en un personaje muy influyente, querido y visitado por los vallisoletanos, y que incluso llegó a alcanzar reconocimiento en la corte de Felipe III. Entre sus méritos se encuentra el haber promovido la llegada de la Orden de Santa Brígida a España, a través de la fundación del monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles de Valladolid. Si bien actualmente es más conocida por sus experiencias visionarias, que fueron publicadas poco después de su muerte en dos volúmenes: *Vida Maravillosa de Doña Marina de Escobar*. El primero (1665) fue escrito por su confesor, el reconocido teólogo jesuita Luis de la Puente, y el segundo (1673) por el también miembro de la Compañía de Jesús Andrés Pinto, ambos apoyados en las vivencias manuscritas o dictadas que dejó escritas doña Marina.

En esta *Vida Maravillosa* se recogen fundamentalmente los sucesos sobrenaturales que, según se cuenta, formaron parte de la existencia cotidiana de esta mujer. Al parecer era visitada frecuentemente por sus ángeles custodios, con los que tenía una cercana relación, así como por la Virgen María, Cristo y numerosos santos. También sufría ataques del Demonio, uno de los cuales la llevó a acabar postrada en la cama. Tuvo visiones de escenas de la vida de Jesús y de la Virgen María, coincidiendo con los días en los que se celebraban señaladas festividades; contempló complejas metáforas relacionadas con el avance en la vida espiritual; fue llevada a visitar el Cielo, el Infierno y el Purgatorio; e incluso se reconocieron en ella dones premonitorios y el poder de sanación. Quizás estas experiencias fueran determinantes en Roma, donde no eran especialmente bien vistas, para que su proceso de beatificación no progresara, a pesar del empeño de la Compañía de Jesús en sacarlo adelante. Es por esto que, al igual que su director espiritual y mayor valedor, Luis de la Puente, solo llegó a alcanzar el título de venerable

<sup>4</sup> Marcos, 1997: 86.

<sup>5</sup> En las transcripciones de cartelas y manuscritos se ha respetado la grafía original.

<sup>6</sup> Ratzinger, 2012: 97.

<sup>7</sup> Urrea/Valdivieso, 2017: 219.



Como podrá el lector imaginar, la biografía de esta mujer es una de las más extraordinarias del Siglo de Oro hispánico, equiparable a la de la también influyente visionaria sor María Jesús de Ágreda, por lo que ha merecido numerosos estudios de distintos investigadores, entre los que destacan los de Javier Burrieza, quien la señala como una de las visionarias más importantes de su tiempo, especialmente por la dimensión política presente en sus visiones.<sup>8</sup> Marina de Escobar también tiene especial relevancia entre los historiadores de la imagen y de la pintura, ya que una de sus experiencias sobrenaturales propició la creación de nuevo prototipo iconográfico: el *Cristo vestido de sacerdote*<sup>9</sup> [fig. 2]. Este habría sido inspirado por una visión que experimentó en la que veía a Jesucristo de la siguiente forma:

... en su propio rostro, y estatura de varón perfecto, de edad de treinta y tres años, como está en el Cielo; la cual no es muy alta, ni pequeña, sino en buena proporción, y aunque en diversos tiempos le veía con vestiduras muy ricas, y misteriosas; más la ordinaria era honesta de un morado, o leonado oscuro, larga hasta los pies, a modo de la loba, o sotana, cerrada por delante, que traen algunos eclesiásticos, y encima de ella un como manteo del mismo color, menos largo que la loba, y sin cuello, preso en los hombros, y por allí muy ancho, descubriéndose por el cuello, y bocas de las mangas algo como de lienzo muy blanco, el cabello largo hasta los hombros, partido por medio, y en la cabeza una como diadema de oro finísimo.<sup>10</sup>



Fig. 2. Claude Savary. *Cristo vestido de sacerdote*, 1640. ©Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.

Según Urrea y Valdivieso, esta visión influiría en la creación del *Cristo Salvador del Mundo* (1644) de la catedral de León, obra firmada y fechada por Diego Valentín Díaz, que se convertiría en el precedente de este prototipo, el cual terminaría de ser perfilado por Tomás Peñasco, su principal seguidor; lo tomaría como modelo y variando algunos detalles lo convertiría en la iconografía del “Cristo vestido de sacerdote”, que sería reproducida por otros pintores vallisoletanos de la segunda mitad del siglo XVII.<sup>11</sup>

Recientemente he matizado esta hipótesis sobre el origen de dicha iconografía en la mente creativa de Diego Valentín Díaz y su posterior desarrollo por Tomás Peñasco, y que a continuación recordaré, pues resulta crucial para reconocer a doña Marina como inspiradora de la pintura de *La Presentación de Jesús en el Templo*. La primera imagen conocida del “Cristo vestido de sacerdote” es, hasta el momento, un grabado de Claude Savary [fig. 2] publicado en 1640 en el libro *Cogitationes in Salomonis Cantorum Canticum...* del teólogo jesuita Paul Sherlock, (Lyon, 1640). Esta

<sup>8</sup> Hay que reconocer la labor investigadora previa de Fernández del Hoyo, 1984. Burrieza, 2017: 98.

<sup>9</sup> Un acercamiento al análisis de la iconografía que surgió a raíz de las visiones de Marina de Escobar en: Peña, 2014. Urrea/Valdivieso, 2017: 257-260. Tena, 2019.

<sup>10</sup> Puente, 1665: 7v-8r, cit. por Peña, 2014: 337-338. En la transcripción de los textos impresos se ha optado por su modernización gráfica, adaptándolos a las normas de ortografía vigentes, con el fin de agilizar su lectura.

<sup>11</sup> Urrea/Valdivieso, 2017: 195-196, 230, 258.

publicación precede en cuatro años a la pintura de Díaz, por lo que esta última debería descartarse como punto de partida creativo. Además, Sherlock quiso acompañar el grabado de Savary con una elocuente explicación sobre el origen de la imagen; se menciona que esta es una representación de Jesucristo tal y como se le apareció a Marina de Escobar y que él mismo la había encargado basándose en otra imagen previa, a saber, una mandada a dibujar por dicha mujer, según las visiones que ella había tenido de Cristo con esa vestimenta específica. Añade Sherlock que esta primigenia imagen había causado gran devoción entre sus contemporáneos y que contaba con la aprobación del Tribunal de la Inquisición de Valladolid.<sup>12</sup>

En conclusión, el modelo iconográfico del “Cristo vestido de sacerdote” tiene su origen en una imagen mandada a dibujar por Marina de Escobar que recoge su famosa visión, conocida posteriormente a través de grabados y pinturas de la escuela vallisoletana como Tomás Peñasco, Felipe y Manuel Gil de Muga y Diego Díez Ferreras. Se difundió por Hispanoamérica y estuvo muy ligada a la Compañía de Jesús, cuyo papel fue determinante para su éxito devocional.<sup>13</sup> La aparición del grabado de Savary no invalida la teoría de Urrea y Valdivieso, todo lo contrario; viene a corroborar la influencia de las visiones de Marina de Escobar en la pintura de la época. El “Cristo vestido de sacerdote” es el ejemplo más evidente, pero no sería el único.

Estos mismos autores han revelado la inspiración directa de las experiencias de esta visionaria en otras pinturas del citado Tomás Peñasco. Se trata de dos interesantes lienzos fechados hacia 1645-1650 que se encuentran en el monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles de Valladolid, también conocido como las Brígidas, aquel cuya fundación propició doña Marina. Es preciso señalar que la colección pictórica más relevante relacionada con esta mujer se conserva entre los muros de esta comunidad religiosa, y ofrece ejemplos de extraordinario valor iconográfico, hecho que se justifica al ser la venerable un personaje de referencia para la Orden Brigidina, y muy especialmente para su rama hispánica. Estas dos pinturas representan sendas visiones, minuciosamente recogidas en la *Vida Maravillosa*.<sup>14</sup>

La primera obra lleva por título *La plática espiritual de San Ignacio a Marina Escobar*, y plasma una de las experiencias sobrenaturales de la visionaria: la visita de san Ignacio de Loyola a sus aposentos, junto a santo Domingo, san Benito y san Agustín, para proclamarle un sermón. Según se nos cuenta en la *Vida Maravillosa*, el frágil estado de salud de doña Marina, que le obligaba a permanecer en la cama, le impedía asistir a misa y echaba en falta escuchar un sermón de la boca de un sacerdote. Dios quiso atender los deseos de su sierva y le mandó en días sucesivos a los citados santos, para que estos complacieran sus necesidades piadosas. La pintura representa el día en el que la visitó san Ignacio, el 17 de junio de 1626, y concuerda a la perfección con la visión que se relata.<sup>15</sup>

La segunda pintura, *La canción mística de Marina Escobar* [fig. 3], muestra a dicha mujer en el centro de la composición, tumbada en su cama, situada en medio de un paisaje montañoso, coronado por un amplio celaje en el que se abre un rompimiento de gloria custodiado por dos serafines. El lecho de la mujer está flanqueado por ocho de sus ángeles custodios, que parecen adoptar gestos propios de estar entonando una canción; otros dos, de menor tamaño, tocan instrumentos musicales y dirigen su música hacia doña Marina, la cual está siendo atendida por su ángel de la guarda, el primigenio, que le da a elegir entre una corona de flores y otra de espinas. Urrea y Valdivieso han señalado que esta escena está inspirada en otra de las experiencias de la visionaria, cuando fue transportada al Cielo: “fui transportada a la Celestial Jerusalén donde una corte angélica la postró ante la Beatísima Trinidad y mostraron el papel de los versos que yo canté y el otro santo ángel había escrito y el Señor se agradó en ello”.<sup>16</sup> La mención de estos versos ha llevado a dichos autores a vincular la inscripción que aparece en el rompimiento de gloria con la canción que le estarían

<sup>12</sup> Abad, 1957: 223, n. 46.

<sup>13</sup> Tena, 2021.

<sup>14</sup> Urrea/Valdivieso, 2017: 258-263.

<sup>15</sup> Pinto, 1673: 118-119, cit. por Urrea/Valdivieso, 2017: 262-263.

<sup>16</sup> Pinto, 1673: 398-399, cit. por Urrea/Valdivieso, 2017: 258.



Fig. 3. Tomás Peñasco.  
*La canción mística de Marina Escobar*, hacia 1645.  
Valladolid, monasterio de las Brígidas.

tocando los ángeles.<sup>17</sup> A esta aguda observación quisiera añadir que la escena podría haber estado inspirada también en este otro episodio: “Otras veces [...] la entretuvieron los Ángeles con algunas Canciones, que con armonía del Cielo la cantaban. Una noche (dice) estuve padeciendo gravísimos dolores por parte de los demonios, duraron como seis horas, debilitándome grandemente; pero el Señor me consoló en ellos, mostrándome el lugar de la Bienaventuranza donde había de llevarme”. Continúa este testimonio exponiendo el paralelismo existente entre ella y san Francisco de Asís: “a las tres horas de los dolores trájome a la memoria lo que hizo con San Francisco estando enfermo, enviándole dos Ángeles que le diesen música, sin que yo pensase que había de sucederme cosa semejante”.<sup>18</sup>

Por otro lado, y en referencia a los ángeles, estos están muy presentes en las narraciones de la *Vida Maravillosa*, así como en la documentación conservada relativa a esta mujer. Según las citadas fuentes, doña Marina dijo haber mantenido un trato muy cercano con su ángel de la guarda, y así lo ilustran varios retratos suyos en los que aparece con este divino acompañante. Pero este no sería el único, ya que cuando cumplió cuarenta años, y por mediación de san Ignacio de Loyola, Dios le concedió la compañía de cuatro ángeles. Algunos años después, se le sumaron otros cuatro más, y el grupo quedó completo con la incorporación de un pequeño ángel llamado Parainfo.<sup>19</sup>

Estas supuestas relaciones fueron conocidas por sus allegados, ya que la lectura del traslado de las informaciones de su vida y milagros, recopiladas después de su muerte, así lo revela.<sup>20</sup> También se menciona la existencia de pinturas de estos acompañantes en fuentes cercanas a la visionaria, como la *Vida y virtudes del venerable Luis de la Puente* escrita por Francisco Cachupín, donde se dice sobre estos ángeles y su encomendada: “los cuales visiblemente veía en figura

<sup>17</sup> El texto que figura fue transcrito por Martín González/De la Plaza, 1983: s.p.

<sup>18</sup> Puente, 1665: 605.

<sup>19</sup> Ávila, 2017: 655. Tena, 2019: 38-41.

<sup>20</sup> *Traslado de las informaciones auténticas que se hicieron en la ciudad de Valladolid de la vida y milagros de la Venerable virgen Doña Marina de Escobar, el año de 1633 en que murió [1633]*, Biblioteca Histórica Universidad Complutense de Madrid (BHUCM), BH MSS 552.



de unos niños, o jóvenes hermosísimos sapientísimos y modestísimos, como se reconoce en los retratos que de ellos hizo copiar conforme la idea que había formado con su vista”.<sup>21</sup> Una de las poseedoras de este tipo de pinturas fue la duquesa de Medina de Rioseco, Vittoria Colonna, que tenía “dos liencos de a bara de largo cada uno que son dos angeles que llaman de dona Marina de scobar sin marco”.<sup>22</sup> Otro testimonio que habla de la popularidad de estos personajes se relaciona con el inquietante episodio de las endemoniadas del convento de San Plácido de Madrid; uno de los testigos, Jerónimo de Villanueva, dijo haber visto en el oratorio de la condesa de Nieva dos ángeles “que decían eran de Doña Marina de Escobar”.<sup>23</sup>

En suma, la existencia de grabados y pinturas que representan algunas de las visiones sobrenaturales que experimentó doña Marina, a saber, el “Cristo vestido de sacerdote”, las visiones del Cielo y los cánticos de los ángeles, la visita y proclamación de un sermón por parte de san Ignacio de Loyola y sus ángeles custodios, la convierten en creadora de un imaginario religioso concebido desde la experiencia espiritual. Su caso no es único y es bien conocido que las visiones místicas experimentadas por mujeres han propiciado e inspirado la producción de imágenes y de nueva iconografía en el arte cristiano. Tales son los casos de santa Brígida de Suecia y santa Catalina de Siena.<sup>24</sup> El caso de Marina de Escobar es uno más que se suma a la rica tradición de visionarias creadoras de cultura visual religiosa.

### III

Una vez presentada la obra cuyos orígenes creativos me gustaría analizar, así como a su posible inspiradora, Marina de Escobar y las imágenes propiciadas por sus experiencias sobrenaturales, es posible desarrollar la hipótesis que ya he adelantado: que la pintura de *La Presentación de Jesús en el Templo* (en adelante, la *Presentación*) de Diego Valentín Díaz, está influenciada por las experiencias espirituales de esta visionaria. Para sustentar esta idea me apoyo en tres aspectos: el primero es la existencia de un imaginario propio vinculado a la vida interior de doña Marina, ya esbozado en el epígrafe anterior; por otro, en la lectura y análisis de las visiones que vienen recogidas en la *Vida Maravillosa* (sendas partes, 1665 y 1673) y, por último, en el hallazgo de documentación de especial relevancia procedente del archivo del colegio de San Ambrosio de Valladolid.

La inusual composición de la *Presentación*, en la que se subraya el protagonismo de los ángeles músicos, así como el conocimiento previo de las imágenes vinculadas a doña Marina y de su *Vida Maravillosa*, me condujeron a considerar una posible relación entre esta obra y la visionaria. No cabe duda que la escena principal de la pintura es el momento de la Presentación de Jesús en el Templo, aunque compositivamente se haya relegado a un segundo plano y el protagonismo del campo visual recaiga sobre los cuatro ángeles músicos [fig. 4]. La apariencia de estos seres, ricamente vestidos, es similar a la que presentan en algunas versiones del “Cristo vestido de sacerdote”, y muy especialmente en la pintura *La canción mística de Marina Escobar*, que muestra a los mismos ángeles que, igual que en la *Presentación*, cantan con ánimo gozoso y tocan distintos instrumentos musicales. Considero que esta peculiaridad iconográfica angélica no es baladí, que está plenamente justificada, y que los cuatro ángeles músicos de la *Presentación* forman parte del grupo de los ángeles de Marina de Escobar, que, como se ha expuesto anteriormente, gozaban de cierto reconocimiento, hasta el punto de haber sido objeto de representación pictórica. Este indicio, que se basa en el análisis tipológico de los personajes, sugiere la vinculación de la pintura con dicha mujer, aunque no es el único.

<sup>21</sup> Cachupín, 1652: 106.

<sup>22</sup> El inventario de bienes donde se encuentra esta información data de 1634, Burke/Cherry, 1997: 293.

<sup>23</sup> Cordero de Ciria, 1997: 77.

<sup>24</sup> Sobre santa Brígida: Cornell, 1924: 12-13. Panofsky, 1953: 52. Warner, 1976: 244-245. En el caso de santa Catalina de Siena se dio una influencia mutua entre visiones e imágenes: Meiss, 1951: 129-130. Otros trabajos de interés: Frugoni, 1996. Grossinger, 1997. Hamburger, 1997; 1998. Ben-Aryeh Debby, 2004. Morgan, 2008. Capriotti, 2013. Sanmartín, 2015; 2016. Tiffany, 2019. Bass/Tiffany, 2020.





Fig. 4. Diego Valentín Díaz. *Presentación de Jesús en el Templo* (detalle).

Como ya ha sido indicado, doña Marina experimentaba visiones de distintas escenas de la vida de Jesús y de la Virgen, especialmente durante la celebración de festividades señaladas del calendario litúrgico. Esta circunstancia se manifiesta especialmente en los índices de las dos partes de la *Vida Maravillosa*; por ejemplo, en la primera parte de 1665, libro segundo, la práctica totalidad de sus capítulos (del primero al vigésimo primero) están dedicados a narrar estas experiencias. Este libro lleva por título “De las maravillosas revelaciones acerca de los Misterios de nuestra Redención”, y en él se repasan estos episodios, por orden temático primero, y cronológicamente después. Este interés también se constata en la segunda parte de 1673, en el libro primero, entre los capítulos 39 y 45. Doña Marina, además de experimentar las visiones de estos acontecimientos sagrados, recibía a la vez la visita de sus ángeles, quienes la reconfortaban con música, especialmente cuando sufría episodios de dolores agudos:

... otro año, el de 1615, día de la Epifanía, estando muy apretada de sus dolores, dijo a sus Santos Ángeles. Señores el día de los Reyes hubo gran fiesta en el Cielo, pero no la vi yo. Respondieron ellos, verasla en las eternidades: dijoles entonces, quisiera verlos muy de fiesta; luego se le mostraron ricamente vestidos, y con grandes resplandores, sacaron unos instrumentos músicos, que parecían Arpa, Rabel, y Vihuela, y con una música, y armonía celestial, cantaron suavísimamente unos versos, que ella misma con la fuerza del afecto ardiente a su Dios había compuesto, que constaban más de abrazados suspiros del alma, que de consonancia medida.<sup>25</sup>

Los acontecimientos que atañen a la pintura de la *Presentación* son las fiestas de la Presentación de Jesús y de la Purificación de la Virgen, que en el calendario litúrgico católico se celebran el mismo día. Ambos hechos aparecen representados conjuntamente en el arte cristiano, si bien es cierto que se le concede mayor importancia al primero, especialmente por sus implicaciones soteriológicas, aunque en las visiones de doña Marina reciban una relevancia similar. Así puede reconocerse en el capítulo décimo del libro segundo de la primera parte de la *Vida Maravillosa*, que lleva por título “De la Purificación de nuestra Señora y de la vuelta de Belén a su casa de Nazaret...”. En esta sección se relatan distintas ocasiones en las que doña Marina dijo haber contemplado estos misterios y, como se podrá comprobar, muchos de los detalles que refiere tienen su correspondiente reflejo en la pintura de la *Presentación*.

La primera visión de interés tuvo lugar en el día de esta fiesta del año 1597, cuando pudo ver a la Sagrada Familia saliendo del portal de Belén en dirección al templo, para poder cumplir con los ritos correspondientes:

<sup>25</sup> Puente, 1665: 178.

... los vi salir de aquel Portal, llevando la Virgen nuestra Señora a su precioso hijo en los brazos, acompañada de dos mujeres para servirla en lo que fuese necesario, y la una me pareció que llevaba las tórtolas o palominos para la ofrenda [...] tardaron mucho en llegar al templo que era muy alto y muy grande, y había en él muy poca gente, estaba allí una santa mujer [...] en medio del Templo había una mesa cuadrada, grande con un paño encima, y junto a ella estaba con grande espíritu aquel Santo Varón Simeón, vestido como sacerdote del Testamento Viejo.<sup>26</sup>

Si volvemos a la pintura de Diego Valentín Díaz [fig. 5], podremos observar que ha representado el templo “muy alto y muy grande”. Para crear esa impresión ha optado por localizar a los protagonistas de la escena sobre una elevada escalinata, sobre un escenario arquitectónico de majestuosa arquitectura clásica. En el templo no se ven más personas que el posible sacerdote y la niña que lleva los pichones, al margen de los protagonistas de la escena. Y, en efecto, allí estaba “una santa mujer”, que es la profetisa Ana, y en medio del Templo, y también en el plano superior de la propia composición, está el altar, de gran tamaño, de forma cuadrada y con un paño encima, y junto a él, Simeón.

De momento se ha hecho referencia a una serie de elementos característicos de muchas representaciones de este episodio evangélico, pero las coincidencias no terminan aquí. En otra ocasión, el domingo después de la Purificación del año 1623, vio, junto a numerosos ángeles, a:

... la Santísima Virgen con su precioso Hijo en sus brazos, llena de resplandores del Cielo [...] traían al Glorioso Patriarca S. José al un lado, y al Santo Simeón, que parecía había salido como a la puerta del Templo a recibir a la Santísima Virgen al otro lado, de esta manera acompañada entró su Majestad en el Templo, y subió por unas cuatro, o cinco gradas, y el Santo Simeón subió más alto, recibió de manos de la Santísima Virgen a su precioso Hijo [...].<sup>27</sup>

En esta ocasión el elemento más sobresaliente es el referido a la disposición de los personajes, sobre “cuatro o cinco gradas”; cinco aparecen en la pintura de Díaz, de igual forma que aparece reflejado que Simeón se situó en un nivel más elevado —sobre los dos escalones de mármol rojo—, y que tomó al Niño en sus brazos. Pero no se debe pasar por alto la referencia a la vestimenta de la Virgen, “llena de resplandores del Cielo”, que el pintor habría querido simular con un manto azul salpicado de estrellas, un detalle que como ya advirtiera Marcos y que ya se señaló anteriormente, no es habitual al margen de la iconografía de la Inmaculada Concepción de María.

Estos detalles son todos referidos a la representación de la escena evangélica, y a continuación mencionaré los que atañen a los cuatro ángeles músicos, que, como ya he revelado, siguen el modelo tipológico de los ángeles de Marina de Escobar. Por ello, para completar el análisis de los precedentes creativos de la pintura de Diego Valentín Díaz, haré referencia a otra visión que tuvo lugar durante la noche de la festividad de la Purificación de 1615, cuando llegaron a visitarla cuatro de sus ángeles:

... me dieron una música muy divina, cantando una letra del misterio de la Presentación del Señor al Templo. Vilos ricamente vestidos de muy lucidos y diversos colores, todos cubiertos de piedras preciosas que resplandecían como unos soles, y en sus cabezas tenían unas coronas o diademas de gran riqueza, y resplandor, y cada uno tenía en sus manos un instrumento músico diferente de otro, y mirándose los unos a los otros con grandísima modestia, y gravedad, puestos en una altísima contemplación [...] comenzaron a tocar aquellos instrumentos músicos, cantando una altísima y divina canción.<sup>28</sup>

Los detalles de esta última visión, a saber, el número de ángeles, sus vestidos suntuosos, el adorno de coronas, que cada uno de ellos estuviera tocando un instrumento musical distinto, así como la expresividad de los personajes, encajan a la perfección con el texto citado. Pero no solo

<sup>26</sup> Puente, 1665: 179.

<sup>27</sup> Puente, 1665: 181.

<sup>28</sup> Puente, 1665: 180.



Fig. 5. Diego Valentín Díaz. *Presentación de Jesús en el Templo* (detalle).

esos detalles, pues quizás el más sorprendente y que definitivamente relaciona la pintura de Díaz con Marina de Escobar, es el hecho de que estos ángeles estén cantando, tanto en esta como en la visión, una canción cuya letra alude al “misterio de la Presentación del Señor al Templo”. En referencia a esta cuestión recuerdo al lector que en el centro de la pintura aparece una cartela flamígera con el siguiente rótulo: “En tierra estais suprema / Magestad / señor de nuestra grande / hierarchia / O feliz y dichoso tiempo / quando tal luz al mundo / amanecía” [fig. 6].

En la visión narrada en la *Vida Maravillosa* no se hace referencia a ninguna letra, pero entre la documentación original relativa a la vida de doña Marina de Escobar, procedente del colegio de San Ambrosio de Valladolid, he localizado una colección de versos atribuidos a la visionaria.<sup>29</sup> Entre estos aparecen los mismos que se pintaron en la *Presentación* de Diego Valentín Díaz, y conforman, junto a otros, una canción que alude a la fiesta de la Purificación, y por ende, también de la Presentación, y que a continuación transcribo [fig. 7]:

<sup>29</sup> *Papeles originales de Doña Marina de Escobar: favores concedidos de los Santos, misterios de la Virgen, rabias del demonio, apariciones*, 1624-1629, BHUCM, BH MSS 533. El origen de esta documentación fue revelado por el padre Camilo Abad en: Abad, 1954: 18\*. La carpeta donde se guardan estos versos está rotulada: “Versos, fuera los de letra del Pfr. Andrés de la Puente”. Fray Andrés de la Puente ayudó a Marina de Escobar a poner por escrito sus experiencias espirituales, tal y como ya había hecho anteriormente su hermano, el padre jesuita Luis de la Puente.





Fig. 6. Diego Valentín Díaz. *Presentación de Jesús en el Templo* (detalle).

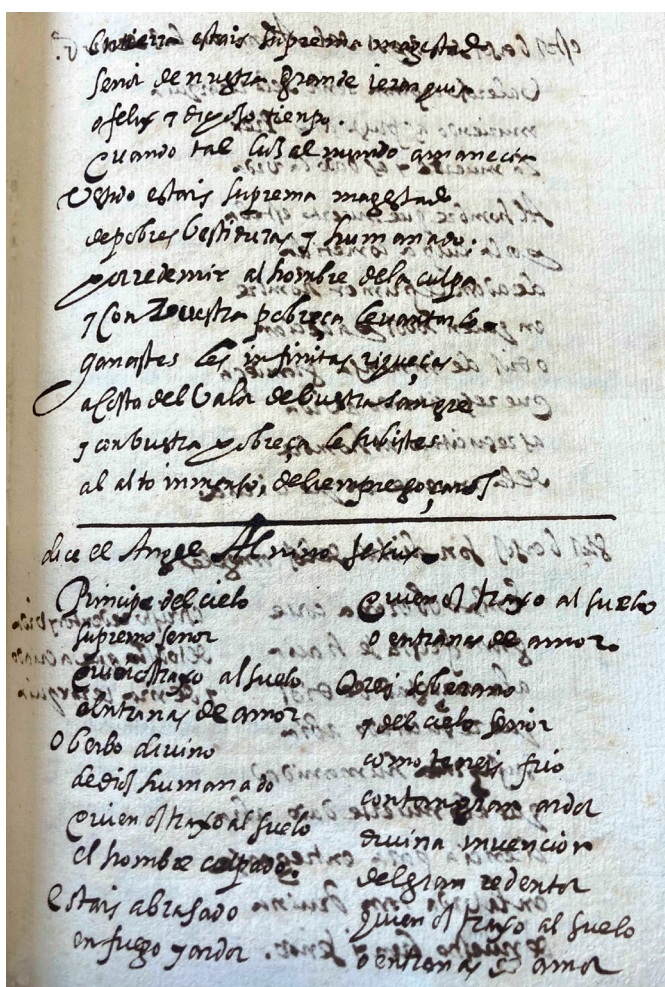


Fig. 7. Versos atribuidos a Marina de Escobar. *Papeles originales de Doña Marina de Escobar: favores concedidos de los Santos, misterios de la Virgen, rabias del demonio, apariciones, 1624-1629*, ©Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, BH MSS 533.

Dice el Ángel / A dónde vais Suprema Majestad / Señor de nuestra gran jerarquía / estando vuestra esposa muerta en vida / Con que vivir sin Vd no podía un día / Dice el Ángel al misterio de la Stma. Purificación de Ntra. Señora estos versos: en tierra estáis suprema magestad / señor de nuestra grande jerarquía / oh feliz y dichoso tiempo / cuando tal luz al mundo amanecía / Vestido estáis suprema majestad / de pobres vestiduras y humanidad / por redimir al hombre de la culpa / y con la vuestra pobreza levantarle. / Ganastes las infinitas riquezas / a costa del valor de vuestra sangre / y con vuestra pobreza le subistes / al alto inmenso do siempre gozaros.<sup>30</sup>

El descubrimiento de esta colección de versos entre los papeles de Marina de Escobar, versos que pone en boca de un ángel, y a los que se hace mención a lo largo de la *Vida Maravillosa*, confirma lo que solo a través del análisis de la pintura era una intuición, esto es, la inspiración de Diego Valentín Díaz en las experiencias místicas de Marina de Escobar para componer la *Presentación*. En otro libro de la *Vida Maravillosa* se vuelve a recordar la asistencia de los ángeles a doña Marina durante esta misma fiesta, y se reitera la existencia de un momento musical:

Estando pues yo [...] como suelo, en mi aposento, y cama, oí un ruido suave, y apacible [...] comenzaron luego estos mis Señores los Ángeles ricamente vestidos de verde, y aderezados de

<sup>30</sup> Agradezco a Rebeca Sanmartín la supervisión de la transcripción de estos versos.

fiesta a cantar, y tocar todos juntos con extraordinaria melodía, y música muy perfecta con muchos instrumentos músicos de todas voces [...] y en particular cierta canción, que cantaron el día de la Purificación de nuestra Señora, de que se hizo mención en el libro segundo.

Por tanto, y a la vista de todos los indicios expuestos, considero que Diego Valentín Díaz, bien por decisión particular, o bien por petición expresa, se inspiró en ciertas experiencias visionarias de doña Marina de Escobar para pintar su obra de la *Presentación*, al menos en dos de las varias que tuvo durante las celebraciones de la fiesta de la Presentación de Jesús en el Templo y la Purificación de la Virgen María.<sup>31</sup>

Sin embargo, en este punto habría que plantearse los hechos que pudieran contradecir esta hipótesis. En primer lugar, si el libro donde se narran estas experiencias, la *Vida Maravillosa*, se publicó en 1665 la primera parte y en 1673 la segunda, la pintura se ha fechado hacia 1635 y, lo que es más importante, Diego Valentín Díaz murió en 1660, ¿cómo pudo saber de ellas dicho artista? La respuesta es sencilla: él conoció personalmente a la visionaria.

Antes de enumerar las pruebas que sustentan esta relación, debe recordarse que, como ha señalado Javier Burrieza, Marina de Escobar, por su vida y personalidad humilde y piadosa, además de por sus dones sobrenaturales, llegó a ser una de las mujeres más influyentes de Valladolid. Por su parte, Díaz fue el pintor más importante de la ciudad durante los mismos años. Al margen de estas circunstancias previas, los indicios que señalan la relación entre estos dos personajes son elocuentes, y no se limitan a la coincidencia espacio-temporal, sino que se conserva documentación fiable que alude a la misma.

Un testimonio muy valioso al respecto se encuentra en el interrogatorio que tuvo lugar tras la muerte de doña Marina, con el fin de iniciar su proceso de beatificación. Se conserva una copia del mismo, también procedente de los fondos del colegio de San Ambrosio de Valladolid.<sup>32</sup> Entre los testigos presentados en este interrogatorio el 18 de julio de 1634 se encontraba, entre otros, Diego Valentín Díaz. Este hecho sugiere que debía tener cierta relación de cercanía con ella, pues de otra forma no era posible que pudiera informar de manera fehaciente sobre su existencia terrena. Por otro lado, Javier Burrieza ha llegado a afirmar que Díaz fue el custodio de su imagen:<sup>33</sup> sin duda esta afirmación debe estar auspiciada por el inventario que el artista hizo junto a su mujer en 1661, donde consta que tenían “un retrato en lienço de doña marina de escobar de tres cuartas de alto en bastidor sin marco en quarenta reales; otra cabeza de doña marina descobar en lienço en seis reales”. Otro testimonio más que apuntala el aserto de Burrieza se conserva en el epistolario de Díaz, y es una carta que le envió la condesa de Requena en 1640, con la siguiente petición: “Deseo que Vm tenga salud y no habrá perdido la memoria del glorioso semblante de la Sra. doña Marina de Escobar y siendo así se sirba de remitirme un retrato suyo para el pecho y que la toca no descubra nada de cabello ni tenga curiosidad en la postura sino redonda de sienes y tan parecido como otro que Vmd me remitió”.<sup>34</sup>

A tenor de lo expuesto, se debe concluir que estos dos personajes se conocían suficientemente bien, circunstancia a la que habría que sumar que, dado que aparentemente, Diego Valentín Díaz era una persona muy devota, además de conocer a doña Marina, la tendría en alta consideración, y se sentiría interpelado por sus experiencias visionarias. De su interés acerca de la teología espiritual nos ilustra el inventario de su biblioteca, en el que aparecen obras capitales de la mística española, como las de santa Teresa de Jesús, fray Luis de León y san Juan de la Cruz. No parece,

<sup>31</sup> En otra ocasión más, en 1629, dijo doña Marina haber presenciado el momento de la Presentación de Jesús en el templo, y sucedió de la misma forma que en 1597, con la diferencia de que cuando recibió Simeón al Niño, el sacerdote “con suma reverencia comenzó a cantar el *Nunc dimittis servuum tuum domine*, luego los ángeles con voces y melodía verdaderamente celestiales, prosiguieron y acabaron todo el cántico”, Pinto, 1673: pp. 202-203.

<sup>32</sup> *Traslado de las informaciones auténticas...*

<sup>33</sup> Burrieza, 2002: 147.

<sup>34</sup> Urrea/Brasas, 1980: 444.

por tanto, que tuviera una opinión contraria acerca de estas vivencias, sino que más bien las aprobaba. No en vano, ha sido considerado como el “arquetipo vallisoletano del pintor cristiano”.<sup>35</sup> Además debe recordarse que la fama de santidad de la que gozó doña Marina en vida fue tal que poco después de su muerte se inició su proceso de beatificación, encauzado, fundamentalmente, por la influyente y respetada Compañía de Jesús. Tampoco la cercanía de Díaz a la Santa Inquisición como familiar de los de número del Santo Oficio, parece que le llevara a despreciar, por heterodoxas, las vivencias de doña Marina.

Por otro lado, la cartela de los versos que aparece en la *Presentación* está presente con idéntica apariencia en otra pintura atribuida a su discípulo Tomás Peñasco; se trata de *La Virgen de los Ángeles* del monasterio de las Brígidas de Valladolid.<sup>36</sup> Esta obra representa una iconografía homónima, típicamente vallisoletana, creada por Diego Valentín Díaz y reformulada por Peñasco.<sup>37</sup> Otro ejemplar de este mismo autor de características similares se encuentra en la iglesia de San Miguel de Valladolid,<sup>38</sup> pero sin la cartela de los versos. Cabe señalar que tanto en los ejemplares de las Brígidas como en el de San Miguel, se repite un elemento compositivo ya visto en la *Presentación*, que es un grupo de ángeles músicos, con una apariencia llamativamente similar a la que tienen en esta última obra: lucen vestidos muy vistosos, con dalmáticas de colores llamativos adornadas por joyas engarzadas, y tocan los mismos instrumentos musicales. ¿Podría estar relacionado el tipo iconográfico vallisoletano de “Virgen de los Ángeles”, especialmente el modelo elaborado por Tomás Peñasco, con las visiones de Marina de Escobar? La investigación sigue en curso y no hay aún respuestas definitivas a esta pregunta, si bien la advocación del monasterio de las Brígidas a la Virgen de los Ángeles es muy sugestiva, así como el recuerdo de la presencia constante de estos seres celestiales en el imaginario de la visionaria: “estos mis Señores Santos cuatro Ángeles suelen algunas veces en mis dolores, y aflicciones recrearme con una suavísima música del Cielo, tocando instrumentos músicos, y cantando alabanzas del Señor”.<sup>39</sup>

En conclusión, el análisis formal de la pintura *La Presentación de Jesús en el Templo* de Diego Valentín Díaz, en paralelo a la lectura de la *Vida Maravillosa* de Marina de Escobar, las representaciones artísticas promovidas por esta visionaria, y el descubrimiento de una canción cuya letra aparece en la citada pintura, son indicios suficientes para concluir que Diego Valentín Díaz tomó como guía para esta obra las experiencias visionarias de doña Marina. Estoy convencida de que este es tan solo un ejemplo de otros muchos que quedan por descubrir, que reflejan la inspiración directa de los artistas en las experiencias sobrenaturales de las mujeres visionarias. Ejemplos como este enriquecen los conocimientos que poseemos acerca del papel de la mujer en el arte, que, en contra de lo que se pudiera imaginar, ha desarrollado en ocasiones un protagonismo creativo que supera los límites de lo puramente matérico. Marina de Escobar fue, a través de su intervención intelectual, tan influyente que se la puede considerar como creadora de una genuina cultura visual. Espero que esta idea contribuya a enriquecer la lectura de la *Presentación de Jesús en el Templo* de Diego Valentín Díaz, a visibilizar el papel de la mujer visionaria en la creación de iconografía religiosa, e incluso a replantear la autoría intelectual de esta y del resto de pinturas que conforman este imaginario tan peculiar.

<sup>35</sup> Urrea/Valdivieso, 2017: 34-35.

<sup>36</sup> Urrea/Valdivieso, 2017: 263, fig. 155.

<sup>37</sup> Parece que surge con el ejemplar de la capilla de los Maldonado en la iglesia de San Andrés de Valladolid. Existe otra pintura con este tema atribuida a Diego Valentín Díaz, con la participación de Tomás Peñasco, en el oratorio de San Felipe Neri de Valladolid: Urrea/Valdivieso, 2017: 195, fig. 93; 216-217, fig. 110.

<sup>38</sup> Martín González, 1995: 224, fig. 159. Urrea/Valdivieso, 2017: 263, fig. 154.

<sup>39</sup> Puente, 1665: 599.



## BIBLIOGRAFÍA

- Abad, Camilo M.<sup>a</sup> (1957): “La exposición moral del Cantar de los Cantares del V.P. Luis de la Puente”. *Miscelánea Comillas*, 10, XVIII, Madrid, pp. 163-226.
- Agapito y Revilla, Juan (1922): “Pantoja de la Cruz, en Valladolid”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 30, Madrid, pp. 81-87.
- Bass, Laura R./Tiffany, Tanya J. (2020): “El pincel y la pluma en la *Vida* de sor Estefanía de la Encarnación”. *e-Spania*, 35, París, s.p.
- Ben-Aryeh Debby, Nirit (2004): “The images of Saint Birgitta of Sweden in Santa Maria Novella in Florence”. *Renaissance Studies*, 4, Los Ángeles, pp. 509-526.
- Burke, Marcus B./Cherry, Peter (1997): *Collections of paintings in Madrid*. Los Ángeles: Provenance Index of the Getty Information Institute.
- Burrieza, Javier (2017): “Fundaciones y visiones de Marina de Escobar”. En: Caffiero, Marina/Donato, Maria Pia/Fiume, Giovanna (coords.), *Donne, potere, religione: studi per Sara Cabibbo*. Milán: Franco Angeli, pp. 97-110.
- Cachupín, Francisco (1652): *Vida y virtudes del venerable Luis de la Puente*. Salamanca: Diego de Cossío.
- Capriotti, Giuseppe (2013): “Visions, Mental Images, Real Pictures. The Mystical Experience and the Artistic Patronage of Sister Battista da Varano”. En: *IKON, Journal of Iconographic Studies*, 6, Rijeka, pp. 213-224.
- Cornell, Henrik (1924): *The Iconography of the Nativity of Christ*. Upsala: Lundequistska bokhandeln.
- Fernández del Hoyo, M.<sup>a</sup> Antonia (1984): *Marina de Escobar*. Valladolid: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular.
- Frugoni, Chiara (1996): “Female Mystics, Visions, and Iconography”. En: Bornstein, Daniel/Rusconi, Roberto (eds.), *Women and religion in medieval and Renaissance Italy*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 130-164.
- Grossinger, Christa (1997): *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*. Manchester: Manchester University Press.
- Hamburger, Jeffrey (1997): *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*. Berkeley: University of California.
- Hamburger, Jeffrey (1998): *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York: Zone Books.
- Marcos Villán, Miguel Ángel (1997): “Presentación en el Templo”. En: Urrea Fernández, Jesús (dir.), *Obras del Museo Nacional de Escultura*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 86-87.
- Martí y Monsó, José (1874): *Catálogo provisional de Pintura y Escultura del Museo de Valladolid*. Valladolid: Imp. y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez, Libreros de la Universidad y del Instituto.
- Martín González, Juan José (1991): “Virgen de los Ángeles”. *Las Edades del Hombre: la Música en la Iglesia de Castilla y León*. Valladolid: Las Edades del Hombre, pp. 244-245.
- Martín González, Juan José/De la Plaza, Francisco Javier (1983): *El arte en los conventos de clausura de Valladolid*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura.
- Meiss, Millard (1951): *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton: Princeton University Press.
- Morgan, David (2008): *The Sacred Heart of Jesus: The Visual Evolution of a Devotion*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Panofsky, Erwin (1953): *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Characters*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953.
- Peña, Ángel (2014): “Tan verdadero Dios como verdadero hombre. Cristo vestido de jesuita”. En: Álvaro, María Isabel/Ibáñez, Javier (coords.), *La Compañía de Jesús y las artes: nuevas perspectivas de investigación*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 337-350.
- Sanmartín, Rebeca (2015): “En torno al arte y las visionarias”. *Medievalia*, 18, Barcelona, pp. 357-367.
- Sanmartín, Rebeca (2016): “¿Era Teresa tan amiga de las imágenes? Sobre las visiones y el arte”. En: Borrego, Esther/Losada, José Manuel (eds.), *Cinco siglos de Teresa: la proyección de la vida y los escritos de Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, pp. 89-109.
- Tena Ramírez, Carmen de (2019): “Marina de Escobar y su experiencia visionaria femenina como fuente de inspiración artística”. En: Aranda, Ana/Comellas, Mercedes/Illán, Magdalena (eds.), *Mujeres, arte y poder. El papel de la mujer en la transformación de la literatura y de las artes*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, pp. 27-48.
- Tena Ramírez, Carmen de (2021): “Marina de Escobar y la difusión de nueva iconografía cristífera en Hispanoamérica”. En: *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*. Granada: Universidad de Granada, pp. 519-526.
- Tiffany, Tanya J. (2019): “God’s Design: Painting and Piety in the *Vida* of Estefanía de la Encarnación (ca. 1597-1665)”. En Melion, Walter S./Wandel, Lee Palmer/Pastan, Elizabeth Carson (coords.), *Quid est sacramentum: Visual Representation of Mysteries in Early Modern Europe, 1400-1700*. Leiden: Brill, pp. 292-319.
- Urrea, Jesús/Brasas, José Carlos (1980): “Epistolario del pintor Diego Valentín Díaz”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 46, Valladolid, pp. 435-449.

Urrea, Jesús/Valdivieso, Enrique (2017): *Pintura barroca vallisoletana*. Sevilla/Valladolid: Universidad de Sevilla/Universidad de Valladolid.

Valdivieso, Enrique (1971): *La Pintura en Valladolid en el siglo XVII*. Valladolid: Diputación Provincial.

Warner, Marina (1976): *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. Nueva York: Knopf.

Fecha de recepción: 18-XI-2021

Fecha de aceptación: 16-II-2022