

ORIGEN ANDALUZ DE LA *VERA EFFIGIES* DE SAN JUAN DE LA CRUZ Y SU REPERCUSIÓN EN FLANDES Y MÉXICO

ANDALUSIAN ORIGIN OF THE *VERA EFFIGIES* OF JOHN
OF THE CROSS AND THEIR IMPACT IN FLANDERS AND
MEXICO

POR FERNANDO MORENO CUADRO
Universidad de Córdoba, España

Se analiza la amplia serie de representaciones de la *Vera effigies* de san Juan de la Cruz partiendo del primer retrato original de Granada e incidiendo en el importante papel de la estampa como vehículo de difusión iconográfica. Asimismo se presentan los cambios sufridos al combinarse el retrato con otras temáticas que están íntimamente unidas al efigiado, tales como la veneración de la cruz y su faceta de escritor, además de con el llamado <Diálogo de Segovia> y la mortificación, que asoció magistralmente Cristóbal de Villalpando.

Palabras clave: Retrato, Contrarreforma, Barroco, Carmelitas, iconografía.

Here we analyze the wide range of representations of *Vera effigies* of St. John of the Cross, starting from the original portrait from Granada, and stress the important role of the printed image as a vehicle for the spread of iconography. We also explore the changes caused by combining the portrait with other subject matters closely linked to the effigy, such as the veneration of the cross and the saint's role as a writer, as well as the so-called "Segovia Dialogue" and mortification, which

Cristóbal de Villalpando so masterfully incorporated into his work.

Keywords: Portrait, Counter-reformation, Baroque, Carmelites, iconography.

El deseo de querer contar con la representación de un personaje importante para una comunidad favorece la realización del verdadero retrato que lo haga estar presente en sus vidas. Surge así la *vera effigies*, que debe estar realizada del natural y se copia por quienes no habiendo tenido la posibilidad de contar con un retrato original desean convertirlo en punto de mira de su quehacer, lo que se hace especialmente evidente en las órdenes religiosas, en las que los verdaderos retratos de sus fundadores o reformadores se convierten en uno de los tipos iconográficos más difundidos en su ámbito, de manera que puede afirmarse que no existe un monasterio o convento que no cuente con ellos o con alguna de las combinaciones que surgen a partir de los mismos, pues suelen asociarse con otras temáticas importantes de su iconografía, lo que obedece,

más que a factores de tipo económico -como podría pensarse- a destacar los hechos más relevantes de sus biografías ligados a la *vera effigies*.

En el Carmelo, dado que el mítico fundador de la orden fue Elías, los verdaderos retratos se centran en los reformadores descalzos, santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz, y en santa María Magdalena de Pazzi, impulsora de la renovación de la vida religiosa calzada¹.

El inicio de los verdaderos retratos de los santos castellanos que emprendieron la Reforma carmelitana se encuentra en Andalucía. Así, el *Retrato de santa Teresa*, recogido por Pacheco en el *Arte de la Pintura* y Palomino en el *Museo Pictórico*, fue pintado en Sevilla por fray Juan de la Miseria, cuando el fraile napolitano estaba afanado en la decoración del claustro del convento hispalense de San José del Carmen para la fundación del monasterio en los primeros días de junio de 1576². Se realizó con la finalidad de contentar a las carmelitas del nuevo monasterio por la separación de la fundadora que partiría hacia Madrid³ y, según el Padre Gracián, para mortificar a la santa abulense⁴, a quien ordeno dejase que pintaran su busto, al que posteriormente se añadieron las manos, la filacteria y el Espíritu Santo⁵. Del mismo se conocen innumerables copias, además de la réplica que al parecer hizo fray Juan de la Miseria para el Padre Gracián y que éste legó en testamento a su “hermana María de S. Josef monja carmelita descalça”, que murió con anterioridad y no pudo recibirlo, no conociéndose en la actualidad su paradero⁶, considerándose el retrato de Las Teresas de Sevilla como el inicio de los retratos teresianos⁷.

Por su parte, la vinculación del místico compañero de santa Teresa con Andalucía, desde que en 1578 fue nombrado Vicario de El Calvario (Beas de Segura, Jaén) hasta su muerte en Úbeda (1591), es el motivo por el que los primeros y más destacados retratos del santo de Fontiveros se encuentran en localidades andaluzas, centrándose este trabajo en su análisis y en la repercusión que tuvieron en Europa y América.

¹ Sobre la extática florentina, véase MORENO CUADRO, F.: “Iconografía de Magdalena de Pazzi. A propósito de Alonso Cano, Valdés Leal y Pedro de Moya”, en *Locus Amoenus*, 10 (2010), pp. 141-152.

² SANTA TERESA DE JESÚS: *Fundaciones*, 25-26.

³ Así lo refiere la priora de Sevilla, María de San José, en el *Libro de las recreaciones*, c. VIII: “Consintió que la retratasen, vencida de las lágrimas de las Hermanas de Sevilla, a quien mucho había resistido, pareciendo ser inhumanidad dejadlas desconsoladas, de quien por causa de volverse a Castilla se apartaba con mucho sentimiento y ternura”.

⁴ JERÓNIMO DE LA MADRE DE DIOS: *Peregrinación de Anastasio*, Burgos, 1905, p. 229.

⁵ BARCIA, A. M.: “El retrato de Santa Teresa”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1909, p. 10.

⁶ Idem, p. 5

⁷ Sobre la verdadero retrato de santa Teresa, véase CANO NAVAS, M^a. L.: *El convento de San José del Carmen de Sevilla. Las Teresas. Estudio histórico-artístico*. Sevilla, 1984, pp. 158-159; 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.

LOS RETRATOS ANDALUCES

Los lugares sanjuanistas más emblemáticos de Andalucía custodian retratos de san Juan de la Cruz, generalmente de los siglos XVII y XVIII, que tienen su origen en el que se realizó cuando estuvo de prior en el convento de los Mártires de Granada, entre 1582 y 1588, el llamado “Primer Retrato de Granada”, del que deriva una importante serie en la que se incluyen numerosos ejemplares andaluces.

Esta pintura, al estar realizada en vida del santo, representaba bastante fielmente su fisonomía, que conocemos por diferentes referencias, entre las que destaca la de Eliseo de los Mártires, quien en sus *Dictámenes de espíritu* para los procesos informativos dice que “fue un hombre de mediano cuerpo, de rostro grave, apacible, muy espiritual y provechoso para los que le oían y comunicaban”⁸, testimonio que se completa con lo narrado por Jerónimo de San José: “Era el venerable Padre de estatura entre mediana y pequeña, bien trabado y proporcionado el cuerpo, aunque flaco por la mucha y rigurosa penitencia que hacía. El rostro, de color trigueño, algo macilento, más redondo que largo; calva venerable con un poco de cabello delante. La frente ancha y espaciosa; los ojos negros, con mirar suave; cejas bien distintas y formadas; nariz igual, que tiraba un poco a aguileña; la boca y los labios, con todo lo demás del rostro y cuerpo, en debida proporción. Traía algo crecida la barba, que con su hábito grosero y corto, le hacía venerable y edificativo. Era todo un aspecto grave, apacible y sobremanera modesto, en tanto grado que sola su presencia componía a los que le miraban, y representaba en el semblante una cierta vislumbre de soberanía celestial que movía a venerarle y amarle juntamente”⁹.

El citado *Retrato de Granada*, que presentaba una filacteria con el versículo 9 del *Salmo 55*, que san Juan repetía asiduamente para mostrar su firme confianza en Dios: “Deus, vitam meam annuntiavi tibi, posuisti lacrimas meas in conspectu tuo”¹⁰ (“Oh Dios, te comenté mi vida; y tú pusiste mis lágrimas en tu presencia”), fue realizado, según comenta la madre Isabel de la Encarnación, a escondidas de san Juan de la Cruz, por la veneración que se profesaba a “este hombre santo”, con el deseo de que estuviera siempre presente en el convento granadino de los Mártires. No se conoce el autor y desapareció a los pocos años de su realización, probablemente en la persecución del Visitador General Diego Evangelista, enemigo de san Juan de la Cruz, especialmente a partir del 1588, durante el gobierno del Padre Doria, que en 1590 convocó en Madrid un Capítulo General de la Reforma extraordinario para aprobar y resolver los problemas

⁸ VALENTINO DI S. MARÍA: “S. Giovanni della Croce nei ricordi de un discepolo”, en *Rivista di vita spirituale*, 13 (1959) pp. 445-448; CRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO: “Vida”, en *Vida y Obras completas de san Juan de la Cruz*, BAC, Madrid, 1964, c.XXI; y SAGGI, L.: *Santos del Carmelo*, Madrid, 1982, p. 349.

⁹ JERÓNIMO DE SAN JOSÉ: *Historia de san Juan de la Cruz*. Madrid, 1641, pp. 786-787.

¹⁰ SILVERIO DE SANTA TERESA: *Obras de San Juan de la Cruz, doctor de la Iglesia*. Burgos, 1929-1931, v. 5. p. 463, e *Historia del Carmen Descalzo*. Burgos, 1936. p. 409; véase además CHANDEBOIS, H.: *Portrait de saint Jean de la Croix*. París, 1947. p. 186.

surgidos con la nueva forma de gobierno, <La Consulta>, instituida en 1588, a la que se oponían las monjas, que temían injerencias y reclamaron a Roma estar exentas de la jurisdicción del nuevo tribunal instituido en la Orden, al que se opuso también el Padre Gracián, que contaron con el apoyo de san Juan de la Cruz, que por estos motivos tuvo la oposición de quienes favorecían <La Consulta>¹¹, además de por su clara postura de favorecer el estudio entre los descalzos¹²; recordemos que él fundó el Colegio de Baeza durante su estancia en la localidad giennense (1579-1582), tan ligado a la Universidad impulsada por san Juan de Ávila¹³.

El *Retrato de Granada* fue copiado repetidas veces y de él derivó un gran número de obras, entre las que destacan el lienzo de cuerpo entero del convento de carmelitas de Úbeda, uno de los más importantes retratos del santo que se conservan en Andalucía¹⁴ (Figura 1), habiendo incluso apuntado el P. Silverio de Santa Teresa que se trataba del original de Granada¹⁵, hipótesis sin consistencia, ya que la tela que nos ocupa es posterior a la muerte del santo. Éste lleva hábito carmelitano, con capa blanca y capuchón subido, del mismo tipo que presentan las obras derivadas del lienzo del Carmelo de Troyes¹⁶. Tiene las manos juntas y la mirada en alto, contemplando el resplandor de la divinidad, y en la parte superior la filacteria comentada. El mismo esquema en espejo, añadiendo tan solo un paisaje de fondo y una cruz hacia la que dirige su mirada san Juan, presenta el lienzo conservado en el convento de San José de Carmelitas Descalzas de Sevilla (“Las Teresas”)¹⁷, del siglo XVII (Figura 1).

El ejemplar conservado en el antiguo convento de San Roque, primitiva fundación carmelitana en Córdoba, deriva directamente del cuadro de Úbeda, pero en esta ocasión el santo, además de con el mechón que comenta Jerónimo de san José al tratar su fisonomía, se ha representado de medio cuerpo, como en el segundo retrato de las Carmelitas de Úbeda, aunque en este último se ha eliminado la filacteria con el versículo 9 del *Salmo 55* citado, igual que en el retrato de los Carmelitas de Segovia, cuyos rasgos se han vinculado al primer retrato de Úbeda¹⁸. De la misma manera que el de Sevilla invertía el esquema del primer lienzo de Úbeda, los retratos de Málaga

¹¹ CRISÓGONO DE JESÚS SACRAMENTADO: “Vida de San Juan de la Cruz”, en *Obras Completas* de San Juan de la Cruz, Madrid, 1946, c. 19, notas 11-13.

¹² MORENO CUADRO, F.: “Apoteosis, tesis y privilegios del Carmelo”, en *Iconografía y arte carmelitanos*. Catálogo de la exposición, Hospital Real de Granada, 1991. Madrid, Ed. Turner, 1991, pp. 17-40.

¹³ ÁLVAREZ JIMÉNEZ, M^a. E.: “La Universidad de Baeza y su tiempo (1538-1824)”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n. 27 (1961), pp. 9-174 y n. 28 (1961), pp. 9-142.

¹⁴ *Arte e iconografía carmelitanos*. Catálogo de la exposición, Hospital Real de Granada, 1991. Madrid, Ed. Turner, 1991, pp. 78-84.

¹⁵ SILVERIO DE SANTA TERESA: *Obras de San Juan de la Cruz...*, op. cit., v. 5. pp. 463-464.

¹⁶ FLORISOONE, M.: *Jean de la Croix. Iconographie générale*. Brujas, 1975. n. 18.

¹⁷ CANO NAVAS, M^a. L.: *El convento de San José del Carmen de Sevilla...*, op. cit., p.183.

¹⁸ VALENTÍN DE SAN JOSÉ: “Sobre el retrato de san Juan de la Cruz”, en *Revista de Espiritualidad*, 4-5 (1942), pp. 413. ss.

y el setecentista de Antequera invirtieron el lienzo de Córdoba, acortando al mismo tiempo la figura (Figura 2).

LA SERIE DERIVADA DEL *RETRATO* QUE POSEÍA ANA DE JESÚS Y LOS CAMBIOS DE FLANDES

De mucha importancia para la estampa es la serie derivada del retrato del santo que poseía Ana de Jesús. La singular vallisoletana, que llevó a cabo un buen número de fundaciones en España, Francia y Flandes¹⁹, tenía una copia del primer retrato de Granada, ciudad en la que fundó en 1582, que llevó con ella a Madrid (1585), a Francia-París (1604), Pontoise y Dijon (1605) y Flandes-Bruselas, Lovaina y Mons (1607)²⁰, donde encargó la realización de estampas del mismo en 1617, como recoge Florisoone, quien lamenta no se conozcan y vincula a este ejemplar el posterior <grabado de Brujas> de Melaer (1633-1667) y el retrato de Ypres²¹, del que deriva el de Malinas y creemos es el ejemplar más cercano al de Ana de Jesús que cambia el texto de la filacteria utilizada en el retrato de Granada y hacemos derivar del grabado flamenco -Teresianum de Roma- que reproducimos y probablemente pertenece a la serie encargada por Ana de Jesús en 1617 (Figura 3).

Se representa el santo de medio cuerpo con la actitud y rasgos del retrato de Granada que conocemos a través del primer retrato de Úbeda; pero, a diferencia de éste, el carmelita aparece inspirado por el Espíritu Santo y contemplando una cruz, como lo representó cincuenta años más tarde Gaspar Bouttats en la *vera effigies* realizada para la *Representación de la vida del Bienaventurado P. F. Ivan de la Cruz...*, escrita por Gaspar de la Anunciación y publicada en Brujas en 1678, y Antón Wierx III en el doble retrato de los reformadores descalzos, siendo las estampas de estos grabadores el comienzo de singulares series que parten del ejemplar de Ana de Jesús, en el que, además de los cambios comentados, se sustituyó la tradicional filacteria “Deus, vitam meam annuntiavi tibi...” (Oh Dios, te comenté mi vida...) por otro versículo de la *Vulgata*: “Probasti Dne. Cor mevm et Visitas(ti) Nocte”, del *Salmo* 16, 3: <Probaste mi corazón y le visitaste de noche>.

Anton Wierx III en el doble retrato que hace de san Juan con santa Teresa (c. 1622) sitúa al Espíritu Santo sobre la cruz²², que a partir de este momento se relaciona más directamente con el carmelita, presentando un crucifijo sobre la mesa de la celda del

¹⁹ S. N. D.: *Life of the ven. Anna of Iesvs*, Londres, 1932; BOSSCHE, L. van den: *Anne de Jesús, coadjutrice de Ste. Thérèse d'Avila*, 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.

²⁰ 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 ss. Vid. Espc. Pp. 100-101.

²¹ FLORISOONE, M.: *Jean de la Croix...*, op.cit., n. 4.

²² MAUQUOY-HENDRICKX, M.: *Les estampes de Wierx conserves au cabinet des estampes de la bibliotheque royale Albert I*. Bruselas, 1979, n. 1299.

santo en otra estampa, en la que completa la imagen del mismo con un rosario entre las manos y la representación general con otros símbolos: los lirios de pureza y el libro²³ (Figura 4), que aparece en estampas posteriores y pensamos simboliza las lecturas sobre las que meditaba el santo más que su faceta de escritor, a la que se alude con la presencia del tintero y la pluma junto a los libros.

En la misma línea, Melaert figura a san Juan de la Cruz delante de un altar con la filacteria “Deus, vitae meam annuntiaui tibi” (Oh Dios, te comenté mi vida), del *Salmo* 9, 55, el mismo del retrato de Granada, presentando al pie la filacteria de la estampa de la portada del Manuscrito 12.738 de la Biblioteca Nacional de Madrid que sirvió de fuente de inspiración al retrato de México: “Absit mihi gloriari, nisi in cruce Domini nostri Iesu Christi: / per quam mihi mundos crucifixus est, et ego mundo. Gal”, de san Pablo: “No quiera Dios que me glorie sino en la cruz de nuestro Señor Jesucristo, por quien el mundo está crucificado para mí y yo para el mundo” (Gal 6,14), reproduciendo en el perímetro oval que enmarca la figura del santo la identificación del mismo: “S. P. IOANNES A CRUCE CARMELITARVM DISCALCEATORUM PRIMVS PARENS. IN VITA ET MORTE MIRACVLIS CLARVS” (S. P. Juan de la Cruz, padre primero de los Carmelitas descalzos, ilustre por sus milagros en vida y en la muerte).

De manera más simple, siguiendo e invirtiendo la estampa de Melaert, lo presenta G. Donck²⁴ en una plancha octogonal, ante un altar sin candeleros y sin rosario, y con la imagen aún más simplificada lo figura Lucas Vorsterman, también orando, pero sin rosario, ante una sencilla cruz; estampa de la que se hicieron copias que presentan la misma imagen en espejo con un pie en francés recordando la beatificación del carmelita, publicada por el *Breve* de Clemente X el 25 de enero de 1675, el mismo año de la muerte de Vorsterman (Bommel, 1595 – Amberes, 1675). También en Francia lo figura Louis Berbera siguiendo los rasgos físicos de la estampa de Melaert y la simplificación de Vorsterman para *Les Oeuvres spirituelles* de san Juan de la Cruz publicadas en París, en Casa Bonnart, en 1695.

Como Anton Wierx, Gaspar Bouttats vuelve a vincular la espiritualidad con la *vera effigies* en la serie realizada para ilustrar la obra de Gaspar de la Anunciación, *Representación de la vida del Bienaventurado P. F. Ivan de la Cruz, primer Carmelita Descalzo*, publicada en Brujas, por Pedro van Pée, en 1678, que fue seguida por Matías de Arteaga²⁵ en los grabados que realizó para la edición sevillana de 1703 por Francisco

²³ MAUQUOY-HENDRICKX, M.: *Les estampes de Wierx...*, op.cit. n. 1188. Similar a como representa a santa Teresa Hieronymus Wierx, + 1619 (Cfr. Mauquoy-Hendrickx, op. cit., n. 1925).

²⁴ Sobre este grabador, véase CARRETE PARRONDO, J.: *Diccionario de grabadores y litógrafos que trabajan en España. Siglos XV a XIX*. Arte Procomún. Historia del Arte Gráfico.

²⁵ Sobre Matías de Arteaga grabador, véase DE LA BANDA Y VARGAS, A.: “Matías de Arteaga, grabador”, en *Boletín de Bellas Artes y Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, 6 (1978), 73-131; CARRETE, J. - CHECA, F. - BOZAL, V.: *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, Madrid, 1987; y MORENO CUADRO, F.: “Humanismo y arte efímero hispalense: la canonización de San Fernando”, en *Traza y Baza*, 9, pp. 21 ss. Consúltese, además, CEÁN BERMÚDEZ, A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1889-

Leefdael, que incluye un *Compendio de la vida del Beato Padre San Juan de la Cruz* escrito por Jerónimo de San José (Figura 5), y en Italia por Francisco Zucchi en la *Vita Mystici Doctoris Sancti Joannis a Cruce*, publicada en Venecia en 1748.

El grabador flamenco incorpora en su *Verdadera efigie* elementos fundamentales de la iconografía sanjuanista -Espíritu Santo, calavera, crucificado que repite en su grabado de *San Juan escritor recibiendo la inspiración divina*, donde aparece el santo carmelita delante de un escritorio con la cruz y calavera y en la parte superior el Espíritu Santo, que ilustra la misma obra de fray Gaspar de la Anunciación²⁶. Ambas estampas fueron utilizadas por Matías de Arteaga para su versión de san Juan de la Cruz escritor, en la que combina la importante faceta del Doctor de la Iglesia con la *vera effigies*, muy conocida en Sevilla por la fiel versión del primer retrato de Granada que se conserva en el convento carmelita de San José.

Matías de Arteaga realiza una primera estampa de *San Juan de la Cruz escribiendo la <Subida al Monte Carmelo>* (publicada en Sevilla por Francisco de Leefdael en 1701, en los *Avisos y sentencias espirituales que encaminan a un alma a la más perfecta unión con Dios en transformación de Amor*) que más tarde reelabora en otra plancha –fecha en 1701, aunque se editó en el *Compendio de la vida de el Beato Padre San Juan de la Cruz*, publicada en Sevilla por Francisco Leefdael en 1703– donde mantiene el mismo esquema y fisonomía del santo, presentándola más conseguida y natural en la revisión que hace del primer modelo.

Esta segunda versión está más cuidada, pues Arteaga la ha completado con inscripciones que partiendo del Espíritu Santo y el Crucificado llegan al santo, quien es iluminado en el momento de escribir la *Subida al Monte Carmelo*, cuyo título aparece completo en este grabado, donde junto al citado volumen se ha reproducido otro, a diferencia del que ilustra la edición comentada de los *Avisos y sentencias espirituales...*, manteniendo el tintero y las nubes, mientras que ha sustituido el rayado reticulado del suelo que aparece en la edición de los *Avisos...* por baldosas. Finalmente, señalar que también difiere la firma y que esta plancha se completa con una explícita inscripción al pie de la misma²⁷. Matías de Arteaga combina las dos estampas de Bouttats que representan el retrato del santo y a éste en su mesa de trabajo, siguiendo la grabada por Pedro de Villafranca en 1675; tipo de combinación frecuente, siendo precisamente la versión de Arteaga para el *Compendio...* la que sirve de fuente al anónimo autor de uno de los tondos que decoran la bóveda de la iglesia de San Cayetano de Córdoba²⁸.

94, t. II, pp. 36-7; THIEME, U. - BECKER, F.: *Allgemeines lexikon der bildenden Künstler von der antike bis zur gegenwart*. Leipzig, 1907-1950, t. II, p. 161; BÉNÉZIT, E.: *Dictionnaire critique et documentaire de peintres, sculteurs, desinateurs et graveurs*. París, 1924, t. I, p. 255.

²⁶ *Representación de la vida...*, op. cit. pp. 11 y 161 respectivamente.

²⁷ “B. IOA(N)NES A CRUCE EXTATICVS / Carmelitarum excalceatorum PRIMVS PARENS, etin eiusdem reformationis fundatione, S. Teresie a Iesus. / Socius. Claruit miraculis aute, et post obitum. Cius corpus usque hodie incorruptum Segouiae honorifice Colitur”.

²⁸ LARIOS LARIOS, J.: “Los grabados de Arteaga, fuente de inspiración para las pinturas de la iglesia de San Cayetano, sobre los temas de la vida de San Juan de la Cruz”, en *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna (siglo XVIII)*, t. I, pp. 181-184.

Los modelos flamencos, seguidos tan de cerca por Matías de Arteaga, como el resto de la serie grabada para ilustrar la vida del santo publicada en Brujas en 1678, son el punto de partida del importante conjunto de obras que representan a san Juan como escritor, tanto en estampas como en pintura. Entre las primeras, hemos destacado la grabada por Pedro de Villafranca para la *Resvnta de la vida...*, publicada en 1675 con motivo de la beatificación de san Juan de la Cruz, que tuvo presente el grabado hispalense y Joaquín Cañedo para la pintura conservada en el Museo de Bellas Artes de Valladolid. En la misma línea hay que situar la estampa de Nicolás Bazin (1653-1727) sobre dibujo de T. Pesne²⁹, en la que aparece como Bienaventurado en el pie³⁰ y que debe situarse en los años siguientes a la beatificación del reformador descalzo.

Vinculada al modelo de Wierx está la estampa de Cornelis van Merlen (1666-1733) para la canonización del san Juan de la Cruz por Benedicto XIII en 1726, de la que se hicieron varias versiones sin apenas variantes, como la reproducida del Instituto Histórico del Teresianum de Roma (Figura 6), que presenta al santo ante una mesa con un crucifijo y un libro, con los brazos cruzados sobre el pecho, recibiendo la iluminación del Espíritu Santo, añadiéndose el tintero con la pluma, la calavera y el flagelo, advirtiéndose también en la luz divina el triángulo trinitario, que recuerda la importancia del Misterio de la Santísima Trinidad para los reformadores del Carmelo³¹.

El modelo de las manos cruzadas sobre el pecho tuvo también un importante desarrollo en las pinturas de la *vera effgies*, como podemos apreciar en el retrato de París (Figura 6), de principios del siglo XVII, que recuerda en parte al retrato de Troyes, ambos con capuchón subido, como el primer retrato de Úbeda; apreciándose una ligera variante en el lienzo del Carmelo de Beaume, en el que san Juan mantiene los brazos cruzados sobre el pecho y sostiene la cruz con la mano³².

Esta posición de manos estuvo ampliamente representada en las figuraciones de san Juan de la Cruz durante la segunda mitad del siglo XVII y la centuria siguiente. Entre las representaciones seiscentistas más destacadas se encuentran las estampas de Jaspas Isaac (+ 1654), P. Aveline Le Vieux y Lucas Vorsterman, que se pueden fechar en el tercer cuarto de la centuria, y la de Corneille Galle el Joven, del último cuarto del siglo XVII³³. Estampas que se relacionan con el retrato de san Juan de la Cruz de

²⁹ LE BLANC: *Manuel de l'Amateur d'Estampes*. 4 v. París, 1854-1890, n. 95.

³⁰ “Le Bienheureux Père Jean de la Croix, Premier / Déchaussé, coadjuteur de Sainte Thérèse dans la Reforme du Carmel, Docteur / mystique, qui par la Science de Jésus Crucifié, par l’amour parfait des mépris / et de la Croix fut une âme des plus pures et des plus éclairées. / se vend à Paris chez Bazin rue de la Bûcherie devant l’École de Médecine”.

³¹ EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS: *San Juan de la Cruz y el Misterio de la Santísima Trinidad*, Zaragoza, 1947, y del mismo autor: “Doctrina y vivencia de Santa Teresa sobre el misterio de la Santísima Trinidad”, en *Revista de Espiritualidad*, 22 (1963), pp. 756-772. Véase también HERRAÍZ, M.: “Teresa de Jesús, experiencia trinitaria”, en *Monte Carmelo*, 109 (2001), pp. 3-34.

³² *L’Art du XVIIIe siècle dans les Carmels de France*. Catálogo de la exposición celebrada en el Musée du Petit Palais (17 de nov. 1982 - 15 febr. 1983). París, ediciones Yves Rocher, 1982, p. 71, n. 28.

³³ FLORISOONE, M. *Jean de la Croix...*, op. cit., nn. 47-48 y 133-134.

las Hermanas Inglesas de Brujas, en el que aparece el carmelita arrodillado ante una mesa con un crucifijo y unos lirios al pie del mismo (Figura 7). El santo presenta la misma posición de manos comentada, pero con ellas sostiene una cruz sobre el pecho, como la estampa de Herman Panneels para la *Historia del Venerable Padre Fr. Ivan de la Cruz, Primer Descalzo Carmelita, compañero y coadjutor de Santa Teresa de Jesús en la Fundación de su Reforma* escrita por Jerónimo de San José y publicada en Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, en 1645, seguida en la pintura del convento de San José de Ávila³⁴ y en el lienzo del siglo XVII que procede del convento de MM.CC. DD de Granada y se conserva actualmente en el Museo San Juan de la Cruz de Úbeda, donde también se custodia un singular retrato del reformador procedente del convento de MM.CC.DD de Alcalá, en el que se representa el santo con el capuchón y el texto “CALLAR Y OBRAR”, que explica la posición de su mano izquierda con el gesto del silencio, y el flagelo para la penitencia que porta con la derecha, en una clara manifestación del espíritu de mortificación del Carmelo teresiano que se manifiesta especialmente en la serie del llamado <Diálogo de Segovia>, que materializa un hecho que el mismo santo narró a su hermano Francisco: “Quiero contaros una cosa que me sucedió con Nuestro Señor. Teníamos un crucifijo en el convento y estando yo un día delante de Él, parecióme estaría más decentemente en la iglesia, y con deseo de que no sólo los religiosos le reverenciasen, sino también los de fuera, hícelo como me había parecido. Después de tenerle en la iglesia puesto lo más decentemente que yo pude, estando un día en oración delante de Él, me dijo: <Fray Juan, pídemelo lo que quisieres, que yo te lo concederé por tu servicio>. Yo le dije: <Señor, lo que quiero que me deis es trabajos que padecer por Vos y que yo sea menospreciado y tenido en poco>. Esto pedía a Nuestro Señor, y su Majestad lo ha trocado, de suerte que antes tengo pena de la mucha honra que me hacen tan sin merecerlo”³⁵.

El destacado tema sanjuanista tuvo un importante desarrollo artístico, especialmente a partir de la estampa que Diego de Astor realizó para la edición príncipe de las *Obras espirituales* de san Juan de la Cruz, publicadas en Alcalá de Henares en 1618³⁶, y se vinculó con la *vera effigies* en sus diferentes variantes, desde las ligadas a la estampa de Astor que figura al Nazareno en un lienzo -como Cristóbal de Villal-

³⁴ Sobre esta importante fundación teresiana, véase MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: “El convento de San José de Ávila (Patronos y obras de arte)”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 45 (1979), pp. 317 ss.

³⁵ Biblioteca Nacional de Madrid. Ms. 12.738, fol. 613 y Ms. 8.568, fol. 371. Puede verse al respecto MORENO CUADRO, F.: “La Pasión y la iconografía carmelitana en Córdoba”, en *Alto Guadalquivir*, 1989. pp. 44 ss.

³⁶ Sobre esta estampa, véase fundamentalmente VETTER, E. M.: *Die Kupperstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchor Prieto von 1622*, Aschendorff, Münster Westfalen, 1972, p. 71; ROTETA, A. M^a.: *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor: 1588-1637*. Toledo, 1988, pp. 22 ss.; CARRETE PARRONDO, J. y otros: *Historia del grabado en España*. “Summa Artis”, Madrid, 1987; MORENO CUADRO, F.: “El Nazareno y el grabado carmelitano”, en *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*. Mérida, 1991, pp. 775-800.

pando en el *Retrato de México*- a la del *Pequeño Retrato de Ypres*, en que se figura mediante la famosa respuesta del santo a Cristo: PATI ET CONTEMNI..., sin olvidar las versiones del diálogo de san Juan de la Cruz con Cristo crucificado a partir de las estampas de Peeter de Iode, que siguen, entre otros, los retratos de Brujas, Gante y Valladolid (Figura 8)

LOS RETRATOS DE MÉXICO Y LA EXPANSIÓN DE LA *VERA EFFIGIES* GENUFLEXA

Continuando la serie de los primeros retratos que derivan del ejemplar perdido de Granada hay que situar el retrato de México que presenta al santo de cuerpo entero, siguiendo el modelo de Úbeda, pero en esta ocasión lo muestra arrodillado delante de una cruz, como la que se incorpora al retrato de Sevilla (Figura 9).

No obstante su vinculación a los primeros retratos del santo de Fontiveros, el retrato de México ha introducido importantes cambios respecto a los andaluces, además del arrodillamiento, genuflexión con las dos rodillas ante la cruz que deriva del segundo retrato de Granada, que responde bastante fielmente a la descripción fisonómica de Jerónimo de San José³⁷ y Valentín de San José³⁸ señala como posible origen de la amplia serie de pinturas de la *vera effigies* del santo. Se trata de una representación de san Juan de la Cruz que encontramos también en algunas estampas europeas, como la de Lucas Vorsterman y la comentada de Jaspar Isaac en relación con el retrato de las Hermanas Inglesas de Brujas, además de la que sirve de portada al Manuscrito 12.738 de la Biblioteca Nacional de Madrid que está directamente relacionada con la pintura de México (Figura 9), donde tuvieron una importante presencia los Carmelitas Descalzos³⁹.

Entre los cambios más notables en este retrato hay que destacar la ubicación del personaje en un interior, entre una columna y una mesa con libros y los símbolos de escritor, el tintero y la pluma. También cambia la filacteria : “MIHI AVTEM ABSIT

³⁷ JERÓNIMO DE SAN JOSÉ: *Historia de san Juan de la Cruz*, op. cit., pp. 786-787.

³⁸ VALENTÍN DE SAN JOSÉ: “Sobre el retrato de san Juan de la Cruz”, op. cit., pp. 413. ss.

³⁹ Los Carmelitas llegaron a México en 1585, instalándose en la ermita de San Sebastián en el barrio indígena de Atzacolco. En un principio dependieron de la provincia de Sevilla, pero en 1592 fundaron la provincia de San Alberto. En los últimos años del siglo XVI tuvieron 6 conventos: San Sebastián -que recibieron de los franciscanos y entregaron a los agustinos (1586-1607), Nuestra Señora de los Remedios en Puebla (1586), Nuestra Señora del Carmen en Atlixco (1589), Nuestra Señora de la Soledad de Valladolid (1593), Virgen de la Concepción de Guadalajara (1593) y Nuestra Señora del Carmen en Celaya (1597) -la actual de Francisco Eduardo Tresguerras-. Continuaron las fundaciones en el seiscientos con el Santo Desierto del Monte Carmelo -de los Leones- (1606), el colegio de Señora Santa Ana de San Ángel (1613), los conventos de Santa Teresa de Querétaro (1614) y San Ángelo de Salvatierra (1644), el colegio de San Joaquín de Tacaba (1689) y los conventos de la Virgen de la Concepción de Toluca (1689) y Santa Cruz de Oaxaca (1699). En el siglo XVIII se fundaron los importantes conventos de Santa Teresa de Orizaba (1735), San Elías de San Luis Potosí (1738) y Nuestra Señora del Carmen de Tehuacan, sustituyéndose en 1801 el Desierto de los Leones por el Santo Desierto de Tenancingo.

GLORIARI NISI IN CRUCE DOMINI NOSTRI IESV CHRISTI” (“Más lejos esté de gloriarme, sino en la cruz de Nuestro Señor Jesucristo”), perteneciente al epílogo de la carta de san Pablo a los *Gálatas*, cuando el apóstol encuentra la salud en la cruz de Cristo⁴⁰. Como Pablo de Tarso, san Juan de la Cruz se ha crucificado con Cristo para el mundo de la carne y el pecado, y el mundo para él (Gál 6, 14), afirmando contundentemente la eficacia de la cruz de Cristo, añadiendo que debe ser la regla a seguir por quienes deseen participar de la paz y misericordia divinas (Gál 6, 16) y que él lleva en su cuerpo -como san Pablo: “llevo en mi cuerpo las señales de Jesús (Gál 6,17) las señales de Cristo, unos versículos muy acordes con el retrato que se completa con un óvalo en el que se representa la primera de las milagrosas apariciones en un trozo de la carne de san Juan de la Cruz que guardaba su hermano Francisco como reliquia⁴¹ y que le había regalado Ana de Peñalosa que veneraba el brazo del santo⁴². La primera aparición fue el día de la Epifanía de 1594 junto a una imagen de la Virgen con el Niño en los brazos, pero cuando murió Francisco de Yepes y la reliquia pasó a Constanza Rodríguez, continuaron las apariciones con algunas variantes, viéndose el Crucificado, el Espíritu Santo, una custodia y el mismo Francisco de Yepes; iniciándose por el Procurador General de la Orden, con la autorización del obispo de Valladolid, don Juan Vigil de Quiñones, las informaciones sobre las milagrosas reliquias. En la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 12738) se conserva el excepcional documento de las *Informaciones sobre la vida y milagros de San Juan de la Cruz para su beatificación*, en el que se insertan tres miniaturas del pintor Diego Díez que copió las realizadas por Pedro de Soria y que fueron grabadas por numerosos artistas. Además de Wierx, Bouttats y Arteaga que representan las apariciones en planchas de formato rectangular, hay que destacar la realizada por Cornelis Boel, que se insertó en la *Relación de un insigne milagro que Nuestro Señor obra continuamente en una parte de la carne del venerable P. F. Juan de la Cruz, primer Religioso Descalço Carmelita...* publicada en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, en 1615, y la grabada por Francisco Heylan para la *Resvnta de la vida de N. Bienaventurado P. San Ivan de la Cruz...* de fray José de Santa Teresa, publicada en Madrid, por Bernardo de Villadiego, en 1675, de la que conocemos una versión granadina con ligeros cambios; representándose también bordeando la imagen del santo en la estampa de portada del citado manuscrito, con el siguiente pie: “El venerable P. F. Iuan de la cruz hijo primogénito de la gloriosa Madre Sta. Teresa de Jesús Virgen fundadora de la / Sagrada Reforma del Carmen y primera piedra de esta esclarecida fabrica. Fue varon de rara santidad ilustrado con / sabiduría del cielo como se ve en sus libros espirituales que dejo escritos. Fue dotado con virtudes heoicas con que fue en su vida / admirable ejemplo. Murio en Vbeda dia de S. Iuan año de 1591, trasladose su cuerpo a Segobia donde esta honorificamente colocado y venerado de los Fieles. Vivo y muerto ha resplandecido por singulares milagros,

⁴⁰ Véase el estudio de GONZÁLEZ RUIZ, J. M.: *Epístola de San Pablo a los Gálatas*. Madrid, 1964.

⁴¹ MAUQUOY-HENDRICKX, M.: *Les estampes de Wierix...*, op. cit., n. 1187.

⁴² SILVERIO DE SANTA TERESA: *Historia del Carmen Descalzo*. Burgos, 1936, t. V, p. 748.

uno de los cuales es el que se ve en / una partecita de su carne en que se representa su figura con el habito de Carmelita Descalço y en presencia de la Virgen Ntra. Señora / sola, ya teniendo el Niño Jesús, ya ante el mismo Señor crucificado en diversos visos y con el espíritu santo en forma de paloma y /ai quien lo ve con una custodia del SSmo. Sacramento como parece en los tres ovalos desta estampa. Esta este raro milagro probado con gran numero de testigos y calificado y declarado por milagrosos por el S. Obispo de Valladolid don / Juan Vigil de Quiñones a (quince) del mes de Julio del año de MDCXVI”.

La citada estampa es la fuente iconográfica utilizada por el autor del retrato de México, que mantiene la figura del santo con ligeros cambios en la indumentaria y calzándolo con unas sandalias similares a las del retrato de Úbeda. El enmarque arquitectónico y ambiental es prácticamente igual, señalándose en los libros de la estampa los títulos de tres obras del santo -*Noche oscura*, *Subida del Monte Carmelo* y *Llama de Amor*, cambiando el pintor uno de los óvalos -san Juan ante el Crucificado que tiene los brazos y cabeza cubiertos por una nube en la que destaca el Espíritu Santo por el escudo del Carmelo que en la fuente gráfica está en el pedestal de una columna y en la pintura mexicana aparece sobrepuesto a la misma. También elimina, sustituyéndolo por la filacteria que en la estampa se dirige hacia la cruz, el óvalo que en ésta aparece sobre san Juan -Aparición de la Virgen con el Niño ante el Crucificado en presencia de Francisco de Yepes que pasa a ocupar el lugar de la tercera representación grabada -San Juan acogido por la Virgen ante el Crucificado que tiene los brazos y cabeza cubiertos por una nube en la que destaca una custodia que no se figura bajo la cruz ante la que se arrodilla. Esta aparición de la Virgen con el Niño es la que vio Francisco de Yepes, que se incorpora en la representación de la misma al pie del Crucificado del fondo, como lo presentó Hieronymus Wierx⁴³, que también figuró la paloma que simboliza al Espíritu Santo que suele representarse en las estampas de esta visión, siendo probablemente la primera de ellas la realizada por Cornelis Boel que hemos comentado y enmarca el óvalo inferior con una vistosa filacteria explicativa -“APARICIONES MILAGROSAS QVE SE VEN EN VNA PEQVEÑA PARTE DE LA CARNE / DE N’RO VENERABLE PADRE FRAI IVAN DE LA CRVZ PRIMER RELIGIOSO DESCALZO CARMELITA”, aclaración que en la estampa de Francisco Heylan pasa al pie de la misma -“Apariciones que se ven en una pequeña parte de la carne / de Ntro Venerable Padre F. Iuan de la Cruz, primer Descalço / Carmelita : milagro calificado en Juicio contradictorio y apro/bado por el Sr. Obispo de Valladolid. Murio en Vbeda siendo de 49 Años en el 1591. a. 13. de Deziembre”-, flanqueándose el medallón inferior con unos recuadros que explican la primera de las apariciones: “Aparece / la Virgen / Nuestra / Señora con / el habito del Carmen / Vese el Santo / uaron en su / habito de / Carmelita / y su herm°. / Francisco de Yepes”.

Con ligeras variantes, conocemos otra versión -Instituto Histórico del Teresianum de Roma firmada también por Heylan en Granada, cuyo símbolo se figura bajo

⁴³ MAUQUOY-HENDRICKX, M.: *Les estampes de Wierix...*, op. cit., n. 1187.

los anagramas de IHS y MR, entre los dos óvalos superiores, añadiéndose entre los tres -puestos en orden un retrato del santo en sustitución del escudo del Carmelo que aparece en las estampas anteriores, completándose el texto del pie, tras las fecha de la muerte, con la siguiente frase: “y después acá se ven estas / y otras muchas apariciones en qualquiera Reliquia de su carne”.

Una obra excepcional es el *Diálogo de Segovia* pintado por Cristóbal de Villalpando, conservado en el Museo de San Ángel de México, en el que san Juan de la Cruz se ha representado, ante la sorprendida mirada de dos religiosos, flagelándose, lo que es parte esencial de la vida mística teresiana y se desarrolla especialmente en la *Idea Vitae Teresianae*⁴⁴, que consideramos su principal fuente iconográfica (Figura 10) junto a las estampas derivadas del *Diálogo de Segovia* de Diego de Astor⁴⁵ para la edición príncipe de las *Obras espirituales* de san Juan de la Cruz (Alcalá de Henares, 1618), una de las creaciones más representativas de la Contrarreforma⁴⁶, y los ejemplares de la *vera effigies* del santo carmelita, además de las grandes series teresianas, que parten de la *Vita B. Virginis Teresiae*, publicada en Amberes, en casa de Adrianum Collardum y Cornelius Gelleum, en 1613 -antes de su beatificación, cuando se inicia el proceso y reeditada en 1630 por el éxito que tuvo, en la que aparece santa Teresa rodeada de ortigas, flagelos y cilicios haciendo penitencia⁴⁷, en el momento en que se castiga con las llaves ante unos demonios⁴⁸ que huyen despavoridos. Creemos que esta estampa es la que parece servir de inspiración a Westerhout para la publicada en la *Vita effigiata della Seráfica Vergine S. Teresa di Gesù Fondatrice dell'Ordine Carmelita Scalzo* de 1715.

El grabador flamenco Arnol van Westerhout (Amberes, 1651 - Roma, 1725) marchó a Italia para ampliar su formación y, después de grabar en Florencia algunas estampas para el gran duque Fernando II, se estableció a partir de 1700 en Roma, donde terminó su carrera. Trabajó para los Carmelitas Descalzos y Calzados, para los que realizó, respectivamente, la serie teresiana comentada y la mayor parte de las estampas que ilustran la *Historia Chronologica Priorum Generalium Latinorum Ordinis Beatissimae Virginis Mariae de Monte Carmelo* escrita por Mariano Ventimiglia y publicada en Nápoles, en 1773, con estampas realizadas previamente, lo que no resulta extraño y

⁴⁴ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: “Iconografía de la vida mística teresiana”, en *Boletín del Museo e Instituto <Camón Aznar>* X (1982), pp. 15-37.

⁴⁵ NIETO, J. C.: *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a san Juan de la Cruz*, México FCE, 1982, p. 84. Cfr. GUTIÉRREZ HACES, J. et al.: *Cristóbal de Villalpando. ca. 1649-1714. Catálogo razonado*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 145.

⁴⁶ MORENO CUADRO, F.: “El Nazareno y el grabado carmelitano”, op. cit., pp. 775-800.

⁴⁷ “Vehementi penitentiae tacta desiderio, et in fuimet odium concitata, corporis mortificationem delicias reputare coepit; hinc virgineam carnem clauibus diuerberans, vrticis et id genus alijs asperitatibus domans, spiritui seruam fecit” (Tomada por un ardiente deseo de penitencia, y sintiendo odio hacia sí misma, empezó a tener por placentera la mortificación del cuerpo; y así, azotando su virginal carne con llaves, domándola con ortigas y otras asperezas del estilo, la convirtió en sierva del espíritu).

⁴⁸ Las visiones de los demonios fueron frecuentes cuando hacia penitencia u oraba, ella misma refiere que “Estaba un día en un oratorio y aparecióme hacia el lado izquierdo, de abominable figura, en especial miré la boca, porque me habló; que la tenía espantable” (*Vida*, 31).

hemos subrayado al comentar la estampa de *San Juan de la Cruz escritor* de Matías de Arteaga realizada en 1701 -versión de la grabada para *Avisos y sentencias...*, del mismo año y publicada en Sevilla por Francisco Leefdael en 1703. Aunque no conocemos con exactitud la fecha de las planchas de la *Vita effigiata...* de 1715, dada la similitud que presenta con la pintura de Villalpando, podemos suponer que existía una estampa suelta previa a su inclusión en la citada *Vita effigiata...*, en la que adapta a los gustos estéticos del siglo XVIII las importantes series del último tercio del siglo XVII, *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 chaque Figura*, publicada en Lyon en 1670, cuyas estampas se utilizan para ilustrar la edición italiana de la *Vita Effigiata et Essercizi Affettivi di s. Teresa di Giesv Maestra di Celeste Dottrina*, publicada en Roma en 1670⁴⁹, en las que se representa a santa Teresa recostada y semidesnuda, meditando entre espinas, entre las que se revolcaba⁵⁰, con una iconografía que no respondía a los modelos clásicos de la vida eremítica ofrecidos por Abraham Blommaert con estampas de Boetio Bolswert⁵¹.

Esta es una de las pocas estampas que transforma Westerhout, quien asocia la penitencia al éxtasis teresiano tras escuchar un cántico sobre la hermosura divina⁵² en la estampa en la que aparece santa Teresa arrodillada ante un altar con un crucifijo, observada por unas monjas -como en la estampa de *Vita Effigiata...* de 1670 que Westerhout graba al fondo, bajo una arcada, formando una composición que podemos relacionar con el lienzo de Cristóbal de Villalpando del Museo de San Ángel de México (Figura 10).

En la citada monografía sobre Villalpando, se estudia la decoración de la ex sacristía del antiguo convento de Carmelitas, apuntando que parece seguir un “guión iconográfico elaborado por los carmelitas”⁵³, lo que compartimos totalmente, acercándonos al programa en el que se inserta el lienzo de san Juan de la Cruz, que hace pareja con el de santa Teresa, relacionándose ambos con tres escenas de la Pasión que completan la decoración: *La Oración en el Huerto*, principio de la Pasión, *Cristo atado a la columna*

⁴⁹ Sobre estas series, véase MORENO CUADRO, F., “En torno a las fuentes iconográficas de Tiepola para la <Visión teresiana> del Museo de Bellas Artes de Budapest”, en *Archivo Español de Arte*, v. LXXXIV, n.º. 327 (2009), pp. 243-258.

⁵⁰ YEPES, D.: *Vida, virtudes, milagros de la Bienaventurada Virgen Teresa de Jesús, Madre y Fundadora de la nueva Reformation de la Orden de los Descalços y Descalças de Nuestra Señora del Carmen*. Zaragoza, 1606, l. III, c. VI.

⁵¹ *Sylva anachoretica Aegypti et Palaestinae. Figuris aenis et brevibus vitarum elogiis expressa. Abrahamo blommaerts Inuentore. Boeti a bolswert Sculptore*, publicada en Antverpiae, ex Typographia Henrici Aertssii, 1619.

⁵² “Virgo Teresia audito de diuina pulchritudine / Cantico, sensibus per integrum diem, / abalienata in Sponsum agitar” (La virgen Teresa, tras escuchar un cántico sobre la hermosura divina, pasa todo el día con los sentidos enajenados, hablando con el Esposo).

⁵³ GUTIÉRREZ HACES, J. et al.: *Cristóbal de Villalpando...*, op. cit., pp. 145-147. Nn. Cat. 9.2 – 9.5. Vid. espc. p. 145.

-uno de los más importantes temas de la iconografía de santa Teresa⁵⁴, que se representa en México ante *Cristo muerto en la cruz*, y *Cristo, Rey de burlas* -especialmente ligado a san Juan de la Cruz, que en México se figura ante *Cristo con la cruz auestas camino del Calvario*, completándose de esta manera los Misterios Dolorosos del Santo Rosario que sintetizan la Pasión de Cristo, cuya humanidad⁵⁵ ha sido fundamental para muchos miembros de órdenes religiosas que centraron su atención de manera especial en la Pasión, entregándose de modo íntegro, exclusivo y total al Verbo hecho Carne, convirtiendo la naturaleza humana de Cristo en camino de santificación y los sufrimientos que soportó para redimir a la humanidad en su programa de vida. La Pasión de Cristo ha tenido un papel esencial en destacados fundadores y reformadores, recordándose en las sentencias de los Carmelitas más importantes de la Contrarreforma, que coinciden en el término padecer como camino de su existencia cristiana que sirve de guía a su conducta: el <aut pati, aut mori> teresiano⁵⁶ se matiza en el <pati, non mori> de santa María Magdalena de Pazzi⁵⁷ y en el sanjuanista de <pati et contemni pro te> que acompaña el <Diálogo de Segovia> comentado.

Las representaciones de Cristo sufriente tienen mucho desarrollo en el Carmelo y derivan de los escritos de santa Teresa, especialmente cuando trata cómo el Señor despertó su alma iluminando las tinieblas en las que se hallaba y fortaleciendo sus virtudes para no ofenderle. Son muchas las veces que aparece la Pasión en las obras de santa Teresa, que aborda insistentemente la importancia de que entendamos las mercedes de Dios: “nos podemos mucho ayudar con considerar nuestra bajeza y la gratitud que tenemos con Dios, lo mucho que hizo por nosotros, su Pasión con tan graves dolores”⁵⁸, recogiendo en la iconografía teresiana, además de la imagen de Cristo a la columna, el Ecce Homo y el Nazareno, el momento culminante de la muerte de Cristo en la cruz, presentando a la santa delante del Crucificado, temática de la que existen muchas obras, entre las que vamos a destacar la estampa que interpreta Cristóbal de Villalpando en el lienzo del Museo de San Ángel de México, en el que entre santa Teresa y los pies del Crucificado se ha figurado a manera de filacteria el Salmo 88,2: “MISERICORDIAS TVAS DOMINI IN AETERVM CANTABO”, que aparece en los retratos de la santa a partir del que le hiciera fray Juan de la Misericordia.

⁵⁴ Una de las visiones principales de santa Teresa (YEPES, D.: *Vida, virtudes...*, op. cit., I, I, c. VII) a la que se apareció Cristo para recriminarle una cierta relajación e instarle a que haga penitencia como la Magdalena, como se recoge en las grandes series teresianas citadas de 1670 y 1715: “Jesús columnae alligatus corripit b. Teresiam / genio indulgente, / profusamque in lachrymas / ad s. Magdalenae poenitentiam allicit” (Jesús atado a la columna censura a la beata Teresa por permitirse demasiados regalos, y cuando está bañada en lágrimas, la incita a hacer la penitencia de Santa Magdalena), representándose el personaje neotestamentario en la estampa seiscentista de la *Vita Effigiata...*, de 1670, al fondo de la escena, y en el grabado de Westerhout, siguiendo el planteamiento general de la serie, en el cuadro colgado en la pared de la estancia donde tiene lugar la visión.

⁵⁵ Santa Teresa <solo podía pensar en Cristo como hombre> (*Vida*, 9, 6).

⁵⁶ Lema que aparece envolviendo la cruz que abraza santa Teresa en el retrato de Corneille Galle para la *Vita B. Virginis Teresiae*, publicada en Amberes, en 1613.

⁵⁷ MORENO CUADRO, F.: “Iconografía de Magdalena de Pazzi...”, op. cit., pp. 141-152.

⁵⁸ SANTA TERESA DE JESÚS: *Vida*, 10, 2.

La segunda parte de la *Idea Vitae Teresianae* está dedicada a la mortificación, recordando la alegoría de la *Mortificación interior*, que sigue el modelo de Ripa y porta un martillo y los clavos, la Pasión de Cristo, que se explicará más extensamente al tratar la oración mental desarrollada en la cuarta parte del importante tratado espiritual y se recoge asimismo en el texto que completa la imagen: “Quien no está mortificado según las leyes de su estado, ni pulido por el martillo, ni tampoco está clavado en la cruz, ni unido con clavos a Cristo en su amarga agonía, nunca se elevará, ni llegará su oración desde aquí hasta Dios, pues la elevación de espíritu requiere un corazón limpio y purificado, tranquilo y apaciguado. Por ello la primera ley de los que se quieren purificar es levantarse audazmente contra la ley de los miembros corporales, y someterla con vehemencia cuando se subleva contra la mente o incita al mal”⁵⁹.

La vida del cristiano debe ser una comunión de muerte y de vida con Cristo crucificado y resucitado, y debe ser llevada al extremo por el religioso como perfecto cristiano que al ingresar en la vida monástica se comprometía a la penitencia y mortificación referida por san Bernardo: “La disciplina monástica es una institución de penitencia. ¿De dónde le viene el que, con preferencia a todas las otras, posea la prerrogativa de ser llamada un segundo bautismo? A causa de la perfecta renuncia al mundo y de la singular excelencia de vida espiritual por las cuales se levanta por encima de todas las demás: torna a aquellos que la abrazan semejantes a los ángeles y diferentes a los hombres; más aún, restaura en el hombre la imagen de Dios, configurándonos, como el bautismo, a Cristo. En cierta manera somos bautizados por segunda vez pues en este estado de vida mortificamos los miembros que están sobre la tierra y revistiendo de nuevo a Cristo somos injertados en la semejanza de la muerte. Y como en el bautismo somos separados del mundo de las tinieblas y transferidos al reino de la claridad eterna, así también en esta segunda regeneración abandonamos las tinieblas no ya del pecado original sino de las faltas actuales y entramos en la luz de las virtudes, renovando en nosotros las palabras del apóstol: <La noche ha pasado y el día se aproxima>”⁶⁰. Todo ello está en la base del tema iconográfico de la crucifixión mística⁶¹ con el que se relacionan las estampas de la *Idea Vitae Teresianae* que comentamos.

En la cuarta parte de la misma, se aborda la *Meditación sobre la Pasión de Cristo*, que se figura mediante los Misterios Dolorosos del Santo Rosario en una estampa

⁵⁹ “Mortificatio interior. / Qui nòn est mortificatus / Juxta Leges sui status, / Nec politus malleò, / Cruci sed nec es test affixus, / Christo clavis & confixus / In agone felleò. / Numquàm iste se transcendet, / Nèc ad Deum hinc ascendet / Illius Oratio; / Nàm cor mundù, & purgatù, / Vult quietum, & pacatum / Mentis elevatio. / Hinc Lex prima purgandorù, / Contrà Legem est membrorù / Audacter insurgere; / Et hanc menti repugnantem, / Vel ad malum incitantem / Ferventèr subigere”.

⁶⁰ Cfr. G. Llopart: “El fresco de la religiosa crucificada de las Descalzas Reales de Madrid”, en *Traza y Baza*, 3 (1973), pp. 54-55.

⁶¹ Véase G. Llopart: “Spiritualis monachus: aportación a la iconografía del perfecto religioso”, en *Analecta Sacra Tarraconensia* 38 (1965), pp. 159-172. Sobre el seguimiento de Cristo con la cruz auestas, véase del mismo autor “La cruz y las cruces. La iconografía y el folklore en la interpretación del texto del evangelio de San Mateo 16,24”, en *Revista de Etnografía*, 32 (1972), pp. 1-50.

presidida por la muerte de Cristo en la Cruz bordeada de círculos con la Oración en Getsemaní, la Flagelación, la Coronación de espinas y Cristo con la cruz camino del Calvario, siguiendo esquemas como el de la estampa del *Rosario Doloroso* que ilustra la obra de José Esteve titulada *Sacri Rosarii Virginis Mariae*, publicada en Roma en 1584⁶². La importancia de meditar sobre la Pasión se recoge en el texto que completa la imagen: “El eterno Rey de los siglos es prendido como un ladrón por orden de los esbirros; lacerado con azotes y coronado con espinas, sufre la crucifixión en sus divinos miembros. ¿Piensas que si Cristo no te amara hubiera padecido tanto o habría derramado su sangre? Medita acerca de este amor y contempla tu vergonzosa ingratitud; lávala en el saludable mar del amor de Jesús, que te inunda con las olas que brotan de sus llagas y limpian a todos los penitentes de la suciedad de sus culpas”⁶³.

Este es el contexto en el que debemos situar el programa de la sacristía de El Carmen de México en el que se encuadra el lienzo de Cristóbal de Villalpando de *San Juan de la Cruz penitente*, azotándose ante el Nazareno, en una singular versión del <Diálogo de Segovia>, que relacionamos directamente con la *Idea Vitae Teresianae*, en la que se presenta la alegoría al servicio de la mística y la espiritualidad teresiana con un claro sentido pedagógico que parte del conocimiento de sí mismo y persigue la unión con Dios, que se alcanza mediante la mortificación, la práctica de las virtudes y la oración mental que lleva a los desposorios espirituales, lo que se desarrolla en las cinco partes en que se divide la obra, publicada en Amberes sin fecha y dedicada al Padre Huberto de S. Juan Bautista, Provincial de los carmelitas descalzos en Flandes-Bélgica⁶⁴.

En la segunda parte de la *Idea Vitae Teresianae* comienza el camino para alcanzar a Dios con la práctica de la mortificación comentada. En la estampa que simboliza el *Odio a sí mismo* se representa un religioso flagelándose, en una composición que se recuerda en el lienzo de Cristóbal de Villalpando. La imagen, que se completa con un

⁶² F. Moreno Cuadro: *La Pasión de la Virgen*. Córdoba, 1994, pp. 156-157.

⁶³ “Meditatio Passionis Christi. / Rex aeternus Saeculorum, / Tamquàm latro, famulorum / Jussu comprehenditur; / Flagis lacer, atquè spinis / Coronatus, in divinis / Membris Crucifigitur. / Si te Christus nõn amasset, / Putas tanta tolerasset, / Aùt fudisset sanguinem ? / Hunc amores meditare, / Faedam team contemplare / Et ingratitudinem; / Illam lava salutari / In amoris Jesu Mari / Exundante fluctibus, / Qui de plagis salientes, / Mundant omnes paenitentes, / A culparum sordibus”.

⁶⁴ *Idea / Vitae Teresianae / iconobus symbolicis / expressa, / in quinque partes divisa. / Prima figurat sui cognitionem, / secunda sui mortificationem, / tertia virtutum acquisitionem, / quarta mentales orationem, / quinta divinam contemplationem*. Dedicata Reverendo Adm. In Christò Patri Observantissimo. / Rdo. Patri Huberto a S. Ioanne Baptista, / Carmelittiarum Deiscalceatorum per Flandò-Belgium Provinciali. Antverpiae, Extant Venales, apud Jacobum Mesens (*Idea de la vida teresiana expresada mediante imágenes simbólicas, dividida en cinco partes. / La primera representa el conocimiento del propio ser, / la segunda la mortificación del propio ser, / la tercera la adquisición de las virtudes, / la cuarta la oración mental, / la quinta la contemplación divina*. Dedicada al muy Reverendo Padre observantísimo en Cristo, Reverendo Padre Huberto de S. Juan Bautista, Provincial de los carmelitas Descalzos en Flandes-Bélgica. En Amberes. Se venden en casa de Jacobo Mesens).

explícito texto⁶⁵, no presenta los rasgos físicos del reformador carmelita, aunque en la misma obra se identifican algunas alegorías con san Juan de la Cruz, especialmente en el *Monte de Dios*, en el que se sigue la alegoría de la *Oración* de Césare Ripa, evocando la *Subida al Monte Carmelo*. No obstante, señalar que no es frecuente esta identificación en este tipo de repertorios, aunque Alvin interpretó la pequeña serie de Antoine Wierix⁶⁶ sobre los estados de la vida mística como visiones de san Juan de la Cruz que mostraban su ascensión espiritual, basándose en que en una de las estampas se mencionaba al santo de Fontiveros⁶⁷ y probablemente en la similitud de algunas de ellas con otras identificadas con el reformador descalzo, pero la alusión al carmelita no se realiza de manera explícita⁶⁸, ni se establece ninguna relación de la imagen con su vida ni con el tipo físico del descalzo, la *vera effigies* que abordamos en este trabajo.

Fecha de recepción: 9 de julio de 2012

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2012

⁶⁵ “Odiū Sui-ipsius. / Homo Deo grātiosus / sibi vivit odiosus, / Atquē detestabilis; / Carnem domat hinc flagellis, / Nām est simper haec rebellis, / Et menti terribilis. / Odit in se sensitivum, / Et ā primā defectivum / Appetitum specie; / Odit quod inordinatum / In sensitit, & nōn gratum / Corām Dei facie. / Odit suimet amorem, / Nullū Sanctum qui fervorem, / Nēc affectum generat; / Sed qui solā carnis curā / Se delectans, ex naturā / Totus hanc desiderat” (El hombre que es grato a Dios vive odiándose y detestándose a sí mismo; por eso doma la carne con azotes, porque ésta siempre es rebelde y terrible para la mente. Odia en sí el apetito sensorial, imperfecto comparado con su modelo original; lo odia porque lo siente desordenado en su interior y desagradable ante la faz de Dios. Odia el amor propio, que no produce ningún fervor ni amor santo, sino que deleitándose tan sólo en el cuidado de la carne, esto exclusivamente es lo que desea por naturaleza).

⁶⁶ Mauquoy-Hendrickx ha ofrecido la visión más completa de la serie, recogiendo nueve planchas y una décima inacabada, sin textos al pie, apuntando que quedaría inconclusa por la muerte del grabador. Cfr. MAUQUOY-HENDRICKX, M.: *Les estampes de Wierix...*, op. cit., nn. 1425-1434.

⁶⁷ ALVIN, L.: *Catalogue raisonné de l'oeuvre des tres frères Jean, Jérôme et antoine Wierix*. Bruxelles, 1866, p. 145, nn. 801-808.

⁶⁸ Por ello, no hay que relacionar la serie con la vida espiritual de san Juan de la Cruz, sino con la vida mística en general, aunque inspirada en la doctrina del reformador. Cfr. EMOND, C.: *L'Iconographie Carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*. Bruselas, 1961, p. 236.

Figura 1. *Verdadero retrato de san Juan de la Cruz*. Siglo XVII. Ejemplares del Museo de MM.CC.DD. de Úbeda, Jaén y del Convento de San José, MM.CC.DD. “Las Teresas”, Sevilla .



Figura 2. *Verdadero retrato de san Juan de la Cruz*. Siglo XVII. Ejemplares del antiguo Convento de San Roque, Córdoba, y MM.CC.DD. de Úbeda, Jaén (arriba), y <Retrato de Málaga> y <Retrato de Antequera>, conservados en el Museo de San Juan de la Cruz, Úbeda, Jaén (abajo).



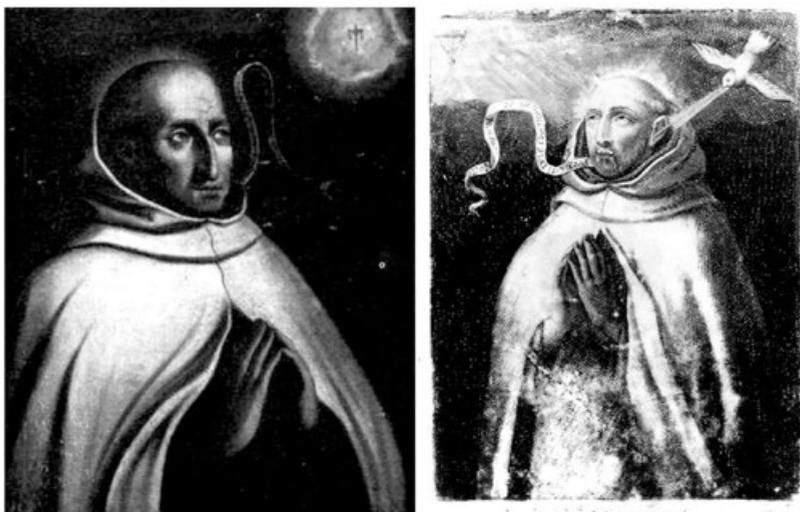


Figura 3. Verdadero retrato de san Juan de la Cruz. Ejemplar del convento de Carmelitas de Ypres y estampa flamenca del Instituto Histórico del Teresianum de Roma de la serie encargada por Ana de Jesús en 1617.



Figura 4. Anton Wierix III, Fragmento del *Retrato de santa Teresa y san Juan de la Cruz* y *San Juan de la Cruz orando ante un crucifijo*. c. 1622. Gabinete de Estampas de París.



Figura 5. Gaspar Bouttats, *Verdadero retrato de san Juan de la Cruz*, en *Representación de la vida del Bienaventurado P. F. Ivan de la Cruz...* (Brujas, 1678), Biblioteca del Teresianum de Roma, y Matías de Arteaga, *San Juan de la Cruz escritor en Compendio de la vida del Beato Padre San Juan de la Cruz* (Sevilla, 1703), Biblioteca Curia Provincial PCD de Andalucía, Córdoba.



Figura 6. *Verdadero retrato de san Juan de la Cruz*. Estampa anónima derivada de la grabada por Cornelis van Merlen, Instituto Histórico del Teresianum de Roma (c. 1726) y *Retrato de París*, del primer cuarto del siglo XVII.



Figura 7. *Verdadero retrato de san Juan de la Cruz*. Estampa de Jaspar Isaac, Gabinete de Estampas de París, y pintura del Colegio de las Hermanas Inglesas de Brujas. Segundo cuarto del siglo XVII.



Figura 8. *Verdadero retrato de san Juan de la Cruz asociado al Diálogo de Segovia*. Ejemplares de los conventos de Carmelitas de Ypres y Valladolid. Primera mitad del siglo XVII.



Figura 9. Retrato de san Juan de la Cruz, Carmelitas de México, y estampa de la que deriva inserta en el *Manuscrito 12738*, Biblioteca Nacional, Madrid.



Figura 10. Diego de Astor, *Diálogo del Nazareno con san Juan de la Cruz*, en *Obras Completas...*, Alcalá, 1618; estampa del *Odium Sui-ipsius* de la *Idea Vitae Teresianae*, Biblioteca del Teresianum de Roma, y Cristóbal de Villalpando, *Diálogo de Segovia*, Carmelitas de México (arriba). *Santa Teresa haciendo penitencia*, de la *Vita B. Virginis Teresiae*, Amberes, 1613; Arnol van Westerhout, *Éxtasis de santa Teresa*, de la *Vita effigiata...*, Roma, 1716, Biblioteca del Teresianum de Roma, y Cristóbal de Villalpando, *Santa Teresa de Jesús*, Carmelitas de México (abajo).