

Artificios de la representación de la *vera effigies*. El retrato de Teresa de Ávila en San José de Batuecas

Artifacts for the Representation of the *Vera Effigies*. The Portrait of Teresa de Ávila in San José de Batuecas

Elena Muñoz¹

Universidad de Salamanca

Resumen: La inscripción del retrato conservado en el desierto de San José de las Batuecas (La Alberca, Salamanca), identifica a santa Teresa de Ávila a los 61 años de edad. Es una representación tardía que sigue la de la *vera effigies* pintada en Sevilla en 1576 por Jan Narduck, ejemplo de cómo se difundía el prototipo mezclado con nuevas temáticas grabadas en el siglo XVII. La combinación peculiar de atributos históricos y biográficos en esta tabla –nombres y cifras inscritos, rasgos fisionómicos, paisaje– permite descubrir el anacronismo como parte de los mecanismos artísticos o artificios usados en la fabricación de imágenes históricas y devocionales, compuestas para hacer creer en la realidad que representan, y en la legitimidad del culto que promocionan.

Palabras clave: Iconografía; retrato; *vera effigies*; santa Teresa de Jesús; San José de Batuecas; grabado; propaganda visual.

Abstract: The inscription on the portrait preserved in the desert of San José de las Batuecas (La Alberca, Salamanca) identifies Saint Teresa of Avila at the age of 61. It is a late representation that resembles the *vera effigies* painted in Seville in 1576 by Jan Narduck, an example of how the prototype spread, mixed with new engraved themes in the 17th century. The peculiar combination of historical and biographical attributes on this panel - inscribed names and figures, physiognomic features, landscape - enables to identify the anachronism as part of the artistic mechanisms or artifices employed in the manufacture of historical and devotional images. They were created to make people believe in the reality they depict, and in the legitimation of the worship that they promote.

Keywords: Iconography; portrait; *Vera effigies*; St. Teresa of Jesus; St. José de Batuecas; Engraving; Visual propaganda.

¹  <http://orcid.org/0000-0002-4869-1790>



Uno de los aspectos señalados respecto a los “usos y abusos” de la imaginería que representa a Teresa de Ávila y la convierte en imagen de la Contrarreforma, es lo temprano de la publicación de los ciclos que difundieron su devoción en momentos inmediatos a su muerte; de hecho, su retrato *ad vivum*, pintado en Sevilla por Jan Narduck en 1576, cuando la retratada tenía 61 años (Fig. 1), es el prototipo que marca la iconografía descalza, en multitud de variaciones de esta “imagen representada”².

Entre ellas, aquí hablaremos de un retrato anónimo conservado en el desierto descalzo de San José de las Batuecas (La Alberca, Salamanca) (Fig. 2). En esta tabla, la inscripción de la parte baja “STA.M.T.RESA DE JESUS/ A los 61 años de edad.” identifica a la santa carmelita y su edad, vinculando la obra a esta producción propagandística y coercitiva, masivamente difundida a través de pinturas y grabados, que comparten con la imagen de Sevilla la condición de *vera effigies o verdadera imagen*, que legitima su uso devocional y didáctico, y eleva su valor histórico y religioso sobre otras cualidades artísticas.

Puede parecer paradójico que, para fabricar la historia de la orden y hacer creer en lo que se promociona como “fe verdadera”, en la verdadera imagen de santa Teresa se tenga que representar con arte y ficción, términos de época semánticamente relacionados a través de la oposición a lo natural y a lo verdadero: *Artimaña* es el “engaño hecho con disimulación y cautela”, y *artificio*, que da título al ensayo, es la “compostura” de las cosas y su *fingimiento*: “disimular”, “fabricar alguna mentira”, “bien compuesta y con artificio”³. La representación conservada en Batuecas es ejemplo de cómo se elaboró y difundió la *vera effigies*, mezclada con nuevas temáticas grabadas a partir del siglo XVII, y su combinación peculiar de atributos históricos y biográficos –nombres y cifras inscritos, rasgos fisionómicos, paisaje y otros motivos– permite descubrir el anacronismo como parte de los mecanismos artísticos, o artificios, utilizados en la fabricación de estas imágenes históricas y devocionales, compuestas para hacer creer en la realidad que representan, y en la legitimidad del culto que promocionan.

² Lucía Lahoz, “Santa Teresa, el imaginario, la imagen y la imaginería”, en *Vítor Teresa, Teresa de Jesús, doctora honoris causa de la Universidad de Salamanca*, cat. exp. ed. coord. Mariano Casas Hernández, (Salamanca, 2018), p. 191. Aprovecho esta nota para agradecer la ayuda que me han prestado los profs. Lucía Lahoz y Mariano Casas a la hora de localizar materiales para la elaboración de este ensayo.

³ Sebastián Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana*, (Madrid: L. Sánchez, 1611, p. 33v., 405v.).

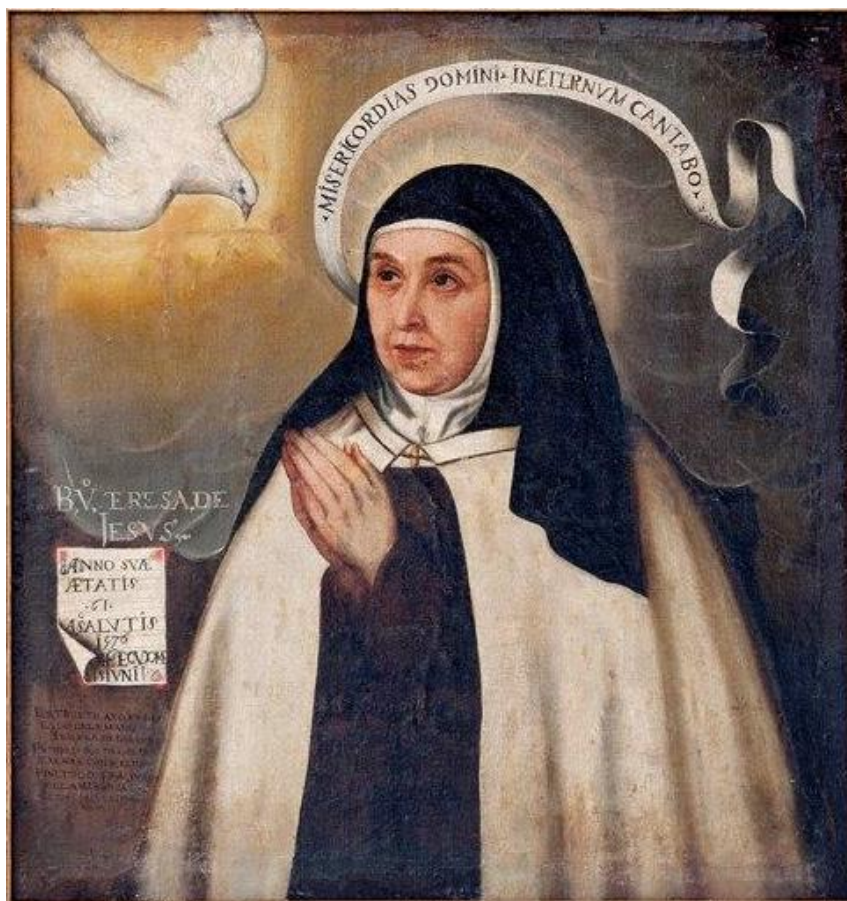


Fig. 1. Jan Narduck, *Retrato de Teresa de Ávila*, ca. 1576. San José del Carmen, Sevilla.
©Foto: Archidiócesis de Sevilla.

1. *Vera effigies ad vivum*. Ejecución y representación

Las citas que contiene esta tabla a la *vera effigies*, obligan a volver a sus mecanismos iconográficos, parte de las estrategias de control y promoción del culto católico⁴.

Su fabricación estuvo ligada a la efigie de Ignacio de Loyola y a los procesos propagandísticos que culminaron en las canonizaciones de 1622, donde se celebró el programa de la monarquía católica en Flandes. Se ha advertido que ambos retratos, herramientas de difusión de la Contrarreforma, están relacionados de una u otra manera, con el pintor Alonso Sánchez Coello⁵ y que esa relación, indirecta en el caso de Teresa, se encuentra en el inicio de la historia de su iconografía, debida a Jan Narduck -conocido como Juan de la Miseria-.

⁴ Sobre las pervivencias medievales de los usos de esta imagería en los conventos femeninos: Lucía Lahoz, "Santa Teresa y las imágenes. El peso de las prácticas y estrategias femeninas tardomedievales", en *Teresa*, ed. Mariano Casas, (Salamanca: Catedral, 2015), pp. 61-91.

⁵ Juan Luis González García, *Imágenes Sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, citado en Lahoz, "Santa Teresa, el imaginario", p. 191.



Fig. 2. Anónimo, *Retrato de Teresa de Ávila*, posterior a 1622. San José de las Batuecas. La Alberca, Salamanca. © Foto: PP Carmelitas Descalzos.

Jan Narduck nació hacia 1526 en Casarciprano (Nápoles) y falleció en Pastrana en 1616. Llegó a España como peregrino y, tras pasar por un taller de escultura en Palencia, se formó en Madrid con Sánchez Coello, protegido por la monarquía. Elegido para participar en la reforma teresiana, profesó como carmelita en Pastrana entre 1570-1575; a partir de entonces, y hasta su muerte, trabajó para el Carmelo y se le recuerda como autor de la *vera effigies* de Teresa de Ávila. Su obra va a ser fundamental para la iconografía de la santa en la historia del arte hispano, hispanoamericano y europeo⁶.

Pintó el retrato en San José del Carmen en Sevilla por encargo del confesor de la descalza, Jerónimo Gracián, en 1576, cuando ella tenía 61 años. La

⁶ Ángel María Barcia y Pavón, *El retrato de Santa Teresa*, (Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1909), pp. 1-15; Matías del Niño Jesús, "El venerable hermano Fray Juan de la Miseria. Sus restos y sus escritos", *Monte Carmelo*, 46, (1945), pp. 36-43; Antonio Cortijo Ocaña, "Vida de la madre Catalina de Cardona por fray Juan de la Miseria. Un texto hagiográfico desconocido del siglo XVI, (Bancroft Library, UCB, Fernán Núñez Collection, vol. 143)", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21, (2003), pp. 28-29; José Vicente Rodríguez, "Juan Narduch", en *Real Academia de la Historia* (en web: <https://dbe.rah.es/biografias/17351/juan-narduch> consultada: 16 de marzo de 2022).

tradición de testimonios cuenta que, a principios de junio, se iba a celebrar la fundación del monasterio para contentar a las monjas por la partida de Teresa a Madrid y que su confesor, para mortificarla, le ordenó posar ante el napolitano, que se encontraba adornando el claustro para la fiesta. El pintor debió esbozar el rostro en una sesión y luego añadir manos, filacteria, paloma e inscripciones, motivos que se convertirán en atributos permanentes⁷.

Esta es, en resumen, la historia de la ejecución del primer retrato conocido de una saga difícil de clasificar. A partir de la revisión bibliográfica y el análisis iconográfico de pocos ejemplos, que modulan una de las primeras variaciones tipológicas del busto prototipo -el retrato de cuerpo entero-, veremos algunos problemas que conlleva la detección de modelos y la consideración de los modos de producción de estas representaciones en el contexto de gestación de las temáticas teresianas como fábricas de creencia, ideología y realidad.

Para investirse de lo que se promociona como “verdadera fe” depositada en la *vera effigies*, el pintor del cuadro de Batuecas tomó el de Sevilla de forma tan evidente que, en principio, se pueden explicar sus motivos a través del ascendente. Pero hay que prevenirse de las funciones representativas de estas pinturas, teniendo en cuenta que la efigie fue compuesta a partir de un retrato *ad vivum*, al que se le ha concedido poder de certificar más que la presencia, la existencia de un individuo fijado a unas coordenadas históricas. La distancia que separa nuestra mirada respecto a la del público católico del Siglo de Oro, deriva en parte de la pretendida inmediatez de la representación para con una realidad “física y espiritual” del modelo y ello, unido a la difusión masiva del prototipo en una heterogénea producción temprana, conlleva la dificultad de diferenciar el original de la copia o la imagen de la representación en el marco del culto a las reliquias e imágenes devocionales. La verdad dogmática de estas imágenes estaba relacionada con las reacciones que suscitaban entre los fieles –así lo demostró David Freedberg– y que justificaban el control eclesiástico del arte a fin del siglo XVI⁸. El problema radica en el dogma de la Encarnación que cimenta el cristianismo. Como ha explicado Hans Belting, según los preceptos, el Hijo de Dios se hace a imagen del hombre y él mismo fabrica las primeras imágenes equivalentes a reliquias, es el caso del paño de Verónica -*Vera-icon* o Verdadera Imagen- sin intervención artística⁹.

La *vera effigies* de Teresa heredaba su sacralidad de esta cercanía física y fisiológica al modelo, de manera que naturalismo y realismo se combinan en los retratos para estimular la percepción sensorial y el reconocimiento de lo cotidiano, y mover a la creencia en la realidad de lo representado, dotando al retrato de historicidad¹⁰; pero no sólo eso, como ha advertido Javier Portús,

⁷ Barcia y Pavón, *El retrato*, pp. 1-15.

⁸ David Freedberg, *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, (Vitoria: Sans Soleil, 2017); José Riello, “Relíquies i imatges, i viceversa, després del Concili de Trento”, en *Creure a través dels ulls*, cat. exp., dir. Pablo González Tornell, (Valencia, 2021), pp. 125-157.

⁹ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, (2002, Madrid: Katz, 2012); Hans Belting, *A verdadeira imagem*, (Porto: Dafne, 2011); Gorka López de Munain, *Máscaras Mortuorias. Historia del rostro ante la muerte*, (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2018).

¹⁰ Benito Navarrete Prieto, “Realisme i naturalisme”, en *Creure a través*, pp. 13-51.

más allá de lo empírico, el término “verdadera imagen”, que se usaba para denominar las representaciones del natural y también sus copias, confería al cuadro el poder de una semejanza “espiritual” y persuadía de que la reproducción compartía atributos de la imagen¹¹, de manera que la diferencia del cuadro de Batuecas para con el modelo vivo, o con la imagen de él tomada, no le eximía, como copia o representación, del carácter de autenticidad histórica indisociable de una religión cuyas prácticas eran legitimadas por la Iglesia amparada en la retórica *ad antiquitatem*.

El ritual con la imagen se justificaba así teóricamente a través de una escasa normativa tridentina y postridentina en momentos álgidos de producción de propaganda visual en defensa del catolicismo contra la iconoclastia protestante. A fines del siglo XVI e inicios del XVII, la ambigua distinción ontológica bastaba para justificar la creencia en reliquias e imágenes de culto que tenían que distinguirse de otras imágenes entre otras cosas, en el tipo de ritual permitido que las activase en las celebraciones, “aunque todas estaban determinadas por una presencia de lo sagrado en ellas que era muy difícil de discernir en la teoría y casi imposible de discriminar en la práctica devocional exactamente igual que ocurría con las reliquias, y en particular con aquellas que eran también en origen, como decía antes, imágenes”¹².

Aunque la historia de la ejecución de la efigie está documentada, no se puede asegurar su correspondencia con ninguno de los retratos conservados, debido, justamente, a la falta de indicios fiables en representaciones que se proclaman a sí mismas *vera effigies*. No obstante, uno de estos cuadros se guarda precisamente en un relicario en San José de las Descalzas de Sevilla, donde se documenta la ejecución del *ad vivum*. La tela ostenta en el culto el título de retrato “original” y, por tanto, hipotético primer eslabón de la virtual genealogía de representaciones¹³.

Sus motivos son atributos permanentes en la producción teresiana, y han causado debates confusos. En el lienzo aparece una mujer madura, su busto, vestido con hábito carmelita, mirando con manos orantes hacia el rompiente de luz, arriba a la izquierda, de donde desciende una paloma. La filacteria que rodea la cabeza traslada un salmo del Viejo Testamento y, sobre el fondo celeste, se inscriben informaciones que identifican al pintor, Juan de la Miseria, al personaje, Teresa de Jesús y sitúan la pintura en unas coordenadas históricas: Sevilla, 1576.

¹¹ Javier Portús, “Retrats ‘al viu’ i vertaders retrats a València”, en *Creure a través*, p. 176; Javier Portús, “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro”, *Revista de dialectología y tradiciones populares (Lo constante y lo nuevo en la religiosidad española: Las culturas superpuestas)*, 54, 1, (1999), pp. 169-188; Javier Portús, “La convivencia con la imagen en barroco hispánico”, en *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional (2002)*, coord. Norma Campos, (Pamplona: Fundación Visión Cultural, Universidad de Navarra, 2003), pp. 37-47, edición digital (La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia / Unión Latina, 2011) (en web: <https://www.unav.edu/web/griso/otros-materiales/memorias-de-los-encuentros-internacionales-sobre-el-barroco-bolivia> consultada: 23 de octubre de 2020).

¹² Riello, “Relíquies i imatges”, p. 140.

¹³ María José Pinilla Martín, *Iconografía de santa Teresa de Jesús*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, (Valladolid, 2013), pp. 45-46, 53.

El primer elemento representativo del personaje es el vestido, prueba de esa indistinción de imagen, representación y reliquia. En el convento de Toledo se guarda como reliquia teresiana el hábito de lana marrón, símbolo carmelitano de pobreza, y en el convento de Cabrerizos (Salamanca), la reliquia de la capa de jerga blanca, que simboliza la protección mariana, atada con una fíbula de madera como la del retrato¹⁴.

El hábito diferencia al personaje de la sociedad laica y de otras religiosas como una más entre las carmelitas, pero el rasgo plástico que la individualizó es el rostro, clave de la *vera efigies ad vivum*, por su semejanza con la apariencia del modelo. Esta fisionomía documentada en fuentes, ha sido objeto de comparaciones con la representación, y recordemos que, desde los primeros estudios del retrato, se dice que el fraile lo pintó “no siendo ningún Goya”¹⁵. Realismo y naturalismo son recursos del barroco conventual para mover a la creencia en una realidad de culto e historia de las órdenes¹⁶, pero suele citarse la anécdota de la reacción que suscitó el retrato en la retratada. Al ver el resultado, Teresa dijo algo como: “Dios te lo perdone, fray Juan, me habéis pintado fea y legañosa”¹⁷, comentario que descubre el desajuste del imaginario realista para con la realidad subjetiva y deseada.

Dos verrugas en este rostro pintado dan la nota naturalista como marcas identitarias. Fueron incluidas en retratos posteriores como en el que la representa como escritora, en el ejemplo de Zurbarán de la catedral de Sevilla (ca. 1650). Un cuadro en el que –como en el de Batuecas, que omite las verrugas– los rasgos están idealizados y tienden a la juventud atemporal suavizando los síntomas de madurez identificativos de la efigie, aunque –sobre todo, si la representación se acompaña de la inscripción que fecha el retrato– pretende representar a una mujer a sus 61 años. También varían las descripciones escritas del rostro hacia más o menos atemporalidad e idealismo, pues el principio de “ver es creer” marcaba el ideal de la comunidad donde ser santa es parecer santa, y un arte retratístico formulario estimulaba la mimesis invertida, no sólo de descripciones, sino de apariencia y carácter de las monjas. Esto es resultado de la imitación o relación especular de los fieles para con la imaginería grabada en su memoria a través de representaciones y motivo de que los rasgos pintados o escritos no sean veraces para con los modelos vivos¹⁸; pero serán interpretados como motivos para deducir modelos, pintados o grabados, de las representaciones.

El salmo 88 del Antiguo Testamento, *Misericordias Domini in aeternum cantabo*, recorre la filacteria que rodea la cabeza del retrato sevillano y el de Batuecas. Es un conocido atributo biográfico que alude a la expresión

¹⁴ Francisco Javier Sancho Fermín, “Hábito de Santa Teresa”, en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), lám. 64, p. 206; Francisco Javier Sancho Fermín, “Capa de Santa Teresa de Jesús”, en *Teresa de Jesús, maestra*, lám. 65, p. 208.

¹⁵ Barcia y Pavón, *El retrato*, p. 2.

¹⁶ Navarrete Prieto, “Realisme”, pp. 13-51.

¹⁷ Barcia y Pavón, *El retrato*, p. 2.

¹⁸ Portús, “Retrato”, pp. 169-188; Portús, “La convivencia”, pp. 37-47; Elena Muñoz, “Visiones de y en Ana de San Bartolomé (imágenes y textos)”, *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, 54, 2, (2020), pp. 65-92.

documentada como usada por Teresa: "cantaré eternamente las misericordias del Señor", *leit motiv* de las representaciones. No tanto el contenido como la gráfica y el formato de la filacteria, así como el grado de estilización y barroquismo, son recursos interpretativos para aproximar modelos y cronologías de las copias. Otro elemento identificativo es la paloma, localizada en narraciones que testifican cómo en víspera de Pentecostés, Teresa tuvo la visión de una paloma nacarada sobrevolando su cabeza, sin embargo, se ha pensado que el ave de la efigie simboliza la comunión según convención cristiana y que, en el cuadro hispalense –como en Batuecas– funciona como alegato que promociona su santidad sin aludir a la fiesta de Pentecostés ni a su biografía de visionaria. La presencia de este motivo en la efigie trajo el problema de considerarlo como perteneciente al diseño de 1576 o a un añadido posterior ligado a la beatificación de la monja en 1614, o a su canonización en 1622. También el halo que da profundidad al retrato sevillano sobre el fondo a modo de nimbo –modesto en Batuecas– es recurso convencional de las representaciones medievales de santos. En los *Procesos de Beatificación*, halo y paloma se denominan "insignias de Santa" y, para Pinilla, por su cualidad, no pudieron ser añadidos al lienzo de 1576 antes de la muerte de la retratada en 1582, pero sí antes de su beatificación, pues en estas producciones contrarreformistas no fue indispensable la condición oficial para ser representada como santa o beata¹⁹.

Sobre el fondo marrón del cuadro hispalense aparece la inscripción "B V Teresa de Jesús". Esas iniciales corresponden a: beata virgen, pero, como en otras representaciones anteriores a la oficialización de este título que antecede a la canonización, se ha pensado que pudieron añadirse antes de 1614, ya que, con estas representaciones, las órdenes difundían la fama de sus miembros y su culto, instando al papado a reconocer esta potestad con la que, a su vez, ellos procuraban la fama y poder de sus comunidades²⁰. Para deducir una cronología a partir del atributo que el retrato de Batuecas reconoce al personaje con la inscripción "STA.", es preciso profundizar en su iconografía.

En el papel que figura pintado en el lienzo sevillano, aparece la fecha de ejecución del retrato y la edad de la retratada, como apostilla a sus rasgos fisionómicos: "*Anno suae aetatis 61. Anno salutis 1576, die secundo mesis junii*". En el cuadro de Batuecas, en cambio, se abrevia sólo indicando la edad. Por si pudiese tomarse esta inscripción como recuerdo de una ejecución anterior en el lienzo hispalense –si así fuese, podría devaluarse el original a copia– se incluyó bajo el papel una certificación del *ad vivum* y la firma de autor, que faltan en Batuecas: "Este retrato fue sacado de la Madre Teresa de Jhesus, fundadora de las descalzas carmelitas, pintolo fray Juan de la Miseria, religioso de la dicha Orden". Para Pinilla, estas inscripciones en el busto sevillano no aseguran que se trate del original, pero fueron posiblemente añadidas en momentos inmediatos a la ejecución de la efigie,

¹⁹ Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 45-46, 53.

²⁰ Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 45-46, 53.

tras la muerte de Teresa y antes de la beatificación²¹; por tanto, la difusión de estos atributos colaboraría a la oficialización del culto y no al revés, y ello sería prueba del poder de las imágenes a la hora de controlar ideas y creencias y promover sus reconocimientos jurídicos y otras realizaciones.

2. Réplica y copia, repetición o cita documental, y culto a la *vera effigies*

En el primer periodo de difusión de esta iconografía, previo a la sanción de santidad, el diseño de Juan de la Miseria fue versionado por artistas reconocidos y anónimos que solían pertenecer a la orden y trabajar para sus monasterios. Los grabadores difundían multiplicaciones estampadas de este rostro gracias a la imprenta, invento fundamental para comprender las diversas funciones políticas del arte en la Contrarreforma. Las estampas perpetuaban la imagen, repitiéndola en impresiones seriadas que la llevaban lejos en la geografía y diversificaban su recepción social, globalizándola como objeto de consumo y culto en un mercado de obras gráficas que propagaban estos rostros del catolicismo²².

Este fenómeno de multiplicación y variación del retrato conventual es, como indica Portús,

“fundamental para entender la transmisión de la información iconográfica en la historia del cristianismo, como es el proceso de formación de un vocabulario formal que adjudicaba a cada personaje o escena unas convenciones de representación con aspiraciones arquetípicas y muy codificadas”²³.

Las representaciones evidencian el peso del diseño de Juan de la Miseria en el desarrollo iconográfico de una producción heterogénea, donde el valor cultural conecta con lo documental en el concepto de *vera effigies* y la creatividad artística no se concibe en términos actuales:

“mientras se hallare retrato verdadero de algún santo que se haya hecho muerto o vivo, o por algún camino, o se supieren las señas de su rostro por la historia o información de quien le conoció, se ha de dar a todo lo dicho más crédito que a la imaginación”

escribió Pacheco en el *Arte de la pintura*, que asentaba los principios iconográficos del arte en la Contrarreforma²⁴. La repetición entonces es

²¹ Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 45-46, 53.

²² Además de los textos de Javier Portús citados, Félix Díaz Moreno, “Santidad en cobre. La iconografía teresiana en sus estampas”, en *Vitor Teresa*, pp. 330-347.

²³ Portús, “Retrato”, pp. 169-188.

²⁴ María José Pinilla Martín, “La ilustración de los escritos teresianos: grabados de las primeras ediciones”, *BSAA arte*, 74, (2008), pp. 185-202.

indicio del valor histórico concedido a la representación, antes que falta de originalidad por parte de los copistas.

Pero el original es valorado como reliquia, y como tal, multiplicable, dada su fabricación como representación física y fisionómicamente cercana a la efigie viva, en un doble sentido mimético, imitativo y por contacto, cuyo paradigma es la *Vera-icon*. Ello conlleva la creencia en esa gradación ontológica de la representación que no puede explicarse sin ambigüedades, y el culto extraordinario y valor histórico excepcional del que fuese el retrato que surge del posado en vida. Los rasgos naturalistas de la efigie sevillana otorgaban veracidad a la pintura y actualidad al personaje en términos de autenticidad del objeto sacro. Su ubicación en el lugar de la toma *ad vivum*, fecha, firma de autor, edad de Teresa inscritos en el lienzo, son razones para no desterrar la hipótesis de que se trate de la representación más antigua conservada.

Pero es la descendencia de la obra en el caudal de retratos posteriores que lo tomaron como modelo, más o menos directo, tanto de la descalza como de otros miembros del Carmelo, el motivo de su fijación como prototipo. Fue versionado por pintores y grabadores e impresores que lo multiplicaban variado, a veces como portada de libros. El propio Gracián, motor de la *vera effigies*, se encargó de difundirla en Roma y Países Bajos en ediciones de la obra escrita de Teresa. En fin, cuando fue beatificada, su rostro ya se conocía en España y en Europa, donde se fundaban los carmelos reformados, y en Roma²⁵.

La lista de variaciones del prototipo podría parecer interminable. Por citar una, el pintor del óleo sobre lienzo del siglo XVII en el convento de carmelitas de Cuenca mantuvo la filacteria con el salmo, pero eliminó la cartela añadiendo una inscripción con el año de fallecimiento de Teresa, en vez de la edad que tenía cuando fue retratada²⁶. La producción es repetitiva pero heterogénea, y las diferencias no siempre se encuentran en la descripción de motivos principales sino en pequeñas variaciones a modo de detalle que, a veces, responden a adecuar la imagen a determinado lugar.

Entre todas estas versiones, la mayoría anónimas y sin fechar, es difícil determinar cuáles son copias de la efigie o de sus reproducciones, o de copias de copias, o cuáles partieron de grabados, sin contar otros medios de transmisión de iconografías y temas intermediales en distintos géneros de literatura. El propio Juan de la Misericordia era escultor, y suma el factor de la formación de artistas polifacéticos, los especialistas en contacto con escultores y grabadores versionaban la imagen tratándola como documento y reliquia, adaptándola para ofrecer soporte visual a diferentes discursos, de

²⁵ Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 77-78; Pinilla Martín, "La ilustración", pp. 185-202

²⁶ La inscripción pone: "NRA. M. SANTA TERESA DE IESVSFVNDA DORA I REFORMADORA DE LOS FRAYLES I MONJAS DESCALZAS CARMELITAS. MVRIO DE 68 AÑOS". Juan Zapata Alarcón, "Retrato de Santa Teresa", en VV.AA., *San José de Cuenca: Tras las huellas de Teresa*, (Cuenca: Diputación Provincial, 2015), pp. 180-181.

manera que sus variaciones modifican su significado, función y sentido que cada obra venga a cumplir en uno u otro lugar y tiempo de exposición y culto.

Así, la categoría de imagen representada se ramifica al aplicarla a este caudal de versiones. Los historiadores han denominado "réplicas" a las que salieran de la mano del napolitano, y "copias" a las realizadas por otros pintores. Además del supuesto original de Sevilla y aparte de las copias que se conservan y pudieron tomarse del hispalense -como la del convento de Santa Ana en Córdoba²⁷-, o de los retratos intermedios, conservados o desaparecidos, documentados o desconocidos, se tiene noticia de réplicas que optan al título de original junto a la del sevillano²⁸.

Tan sólo a modo de recuerdo de esta discusión genealógica que Pinilla consideraba salpicada de malinterpretaciones de fuentes y reconocía superada a la hora de redactar su tesis, la autora recogió menciones a cuatro supuestas réplicas, todas en paradero desconocido salvo una, controvertida, que se conserva en el Ayuntamiento de Ávila²⁹ (Fig. 3). No es un busto, sino que recompone el cuerpo entero de la efigie, y con ello da cabida a otro tipo de soluciones iconográficas y recursos identificativos, como la introducción del paisaje. Dejando atrás el lienzo de Sevilla como prototipo del linaje³⁰, dedicaremos atención a este otro conservado en Ávila que inauguró en la historiografía la variación tipológica que presenta la tabla de Batuecas.

3. La tipología de cuerpo entero. Del lienzo del Ayuntamiento de Ávila

En este primer periodo de difusión de la iconografía, una de las variaciones más exitosas del prototipo es la tipología de cuerpo entero. Suelen ser cuadros más grandes que los de busto y procuran mantener los rasgos del rostro, manos orantes, paloma y filacteria con el salmo, pueden también variar las inscripciones y añaden el fondo terrestre que localiza al personaje en lugares identificables o inventados -también los bustos añaden elementos ambientales dando lugar a tipos y temas como el de Teresa-escritora-.

Se había pensado que la tela del ayuntamiento de Ávila fuese el primer ejemplar conservado de esta variación tipológica, y más aún, réplica. Así es difundida desde la página web de los Carmelitas (consultada el 3 de abril de 2022) y fechada hacia 1576 -año de la toma *ad vivum*- y atribuida al propio Juan de la Miseria. Pero esto es cuestionable.

El lienzo se expone en el Salón de Plenos del ayuntamiento. Es un retrato

²⁷ Pinilla Martín, *Iconografía*, p. 102.

²⁸ Pinilla Martín, *Iconografía*, p. 56.

²⁹ Una de esas réplicas es la de Miguel Batista de Lanuza; otra, la que perteneciera a Leonor Mascarenhas; y otra debió ser realizada por el napolitano para el propio Gracián, y habría de ser modelo de grabados que ilustraban las primeras ediciones escritas de la obra teresiana. Los tres cuadros, hoy en paradero desconocido. Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 56-59.

³⁰ Barcia y Pavón, *El retrato*, pp. 1-15.



Fig. 3. Anónimo, *Retrato de Teresa de Ávila*, s. XVII. Ayuntamiento de Ávila.
© Carmelitas.<https://carmelitalalba.org/portfolio-items/teresa-de-jesus/>

sobre paisaje con la ciudad a la izquierda rodeada por un río y comunicada a través de un puente con la otra orilla del paraje que avanza al primer plano que pisa el personaje, cuya figura escultórica interrumpe el curso del río que, a la derecha, nace de un manantial. Bajo la imagen se añade la inscripción "ANNO AETATIS SUAE 61 ANNO SALVTIS 1576", tomada del busto hispalense. En algún momento, se cayó en el error de pensar que fechaba la ejecución de esta obra, y así, actualmente, permanece divulgada por los responsables del Carmelo. Como dijimos, certificar la antigüedad es modo rentable de dotar a la obra de una importancia cultural y turística. Así también fue atribuida a Juan de la Misericordia en el catálogo de la exposición de las *Edades del Hombre* de 2004 por Enrique Valdivieso, quien dató la pintura en 1576 como sería réplica que varía la tipología del "original" de busto hispalense³¹.

³¹ Enrique Valdivieso González, "Santa Teresa de Jesús", en VV.AA., *Testigos. Edades del Hombre*, (Ávila: Fundación Las Edades del Hombre, 2004), pp. 489-450, lám. 3.

Valdivieso apuntó a su procedencia de algún Carmelo abulense, de donde en algún momento hubiese pasado al Ayuntamiento. El paisaje de fondo, para este autor, "bien pudiera representar Ávila, pero cuya fisionomía no es fidedigna"; y así el cuadro retrataría a Teresa como fundadora y "andariega", epíteto apoyado en el "detalle" de los pies calzados en sandalias, "testimonio de sus incansables recorridos", que evocaría el episodio biográfico de su llegada a Ávila, "cuando se detuvo en los llamados cuatro postes para sacudir sus sandalias"³². Sin embargo, la sandalia es un indicio que aleja el retrato de la realidad histórica en la que se sustenta el culto teresiano, como veremos al hablar del retrato de Granada. Recuerda el historiador que Teresa funda San José de Ávila en 1562 y que redactó las constituciones en 1563, prescribiendo oración, ayuno, abstinencia, renuncia de bienes terrenales y silencio³³. El retrato, como los demás de la producción, traduce estas reglas.

Tras aquella exposición, en 2013, la tesis de Pinilla afinaba las conclusiones acerca de estos retratos inaugurales. Argumentó que el retrato abulense no podría ser *ad vivum*, por su "físico poco realista, de carácter atemporal e indefinido, volúmenes muy abstractos", citando a Laura Gutiérrez Rueda, indica que es "escultórico e inexpresivo"³⁴, y señaló algunas "variaciones" respecto al retrato sevillano:

"La primera consiste en que convierte el retrato de tres cuartos en un retrato de cuerpo entero. En segundo lugar, dota a la retratada de un contexto espacial preciso, aunque inventado y un tanto ingenuo: la carmelita se sitúa en una zona elevada y al fondo se erige una ciudad y nace un río. El celaje, nuboso, se abre en torno a una paloma. No hay nimbo en torno a Teresa pero la filacteria contiene idéntico salmo"³⁵.

Además, se cuestionó su categoría de réplica, en línea de Jean de la Croix: "se trata seguramente de una copia antigua, al igual que otras custodiadas en diferentes conventos carmelitas"³⁶. La obra –rebajada ontológicamente en el marco teórico postridentino– había sido erróneamente fechada y atribuida por excesiva fianza depositada en una laxa lectura de rasgos estilísticos y una inscripción que quiere hacer pensar que la representación es presentación.

La tesis daba frutos cuando Valdivieso, en la ficha de la misma obra en el catálogo de las *Edades del Hombre* de 2015, renunciaba a la atribución y lo presentaba como anónimo, pero adelantando la data al año de beatificación, 1614: "dado que antes de dicha fecha la Inquisición no hubiera autorizado, sobre todo estando viva, la circunstancia de su comunión con el Espíritu Santo. Por ello, la paloma que aparece en el cuadro original sevillano debió

³² Valdivieso González, "Santa Teresa de Jesús", pp. 489-450.

³³ Valdivieso González, "Santa Teresa de Jesús", pp. 489-450.

³⁴ Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 59-60.

³⁵ Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 106-107.

³⁶ Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 59-60.

añadirse al retrato, también en la fecha citada³⁷. Esta lectura no recogía la de 2013, y modificaba la historia del ascendente sevillano suponiendo que el retrato abulense conmemorase la beatificación de Teresa, dada la forma de una inscripción “realizada con la intención de señalar la fecha y edad que tenía la santa cuando se la retrató en Sevilla, ya que por la tipología que muestran las letras, parecen ser muy posteriores”. Por tanto, según Valdivieso, la paloma –y por extensión semántica, nimbo e inscripción B.V– debía haberse añadido en el cuadro hispalense *post quem* 1614³⁸.

Pese a introducir estos cambios en la lectura del cuadro, ahora anónimo y tardío respecto a la *vera effigies*, en cuanto al paisaje, Valdivieso volvía a proponer que “probablemente esta ciudad debe ser Ávila, población donde la santa había nacido”³⁹. Caben más posibilidades, ya que se trata de una ciudad ideal, pero en cuanto a la ubicación real del lienzo en el ayuntamiento, que el autor pensaba que procediese de algún Carmelo del entorno abulense, hay que recordar el pleito que mantuvo la monja Carmelita con la ciudad de Ávila entre 1562 y 1564, a causa de la construcción del monasterio⁴⁰. El cuadro, años después, provenga o no de algún convento y represente o no la ciudad de Ávila, funciona en el Salón de Plenos como homenaje a uno de sus iconos locales más internacionales y viene a sellar, con un reconocimiento civil, el fin de una discordia histórica entre el ayuntamiento y una orden que, gracias a las pinturas que reconocían la santidad de la descalza antes de su oficialización, tenía poder y fama en los estados católicos.

4. Grabado en Salamanca

La historiografía del arte teresiano es un laberinto de contradicción y complementos. Sin ir más lejos, en la página anterior y la siguiente del mismo catálogo de 2015, la ficha del grabado en Salamanca y la del retrato al óleo de cuerpo entero conservado en Granada, desdican las anteriores interpretaciones del cuadro abulense que modifican el ascendente sevillano.

En la primera se presenta el grabado más antiguo conocido de la efigie, que ilustra *Los libros de la Madre Teresa de Jesús*, primera edición española de sus obras, el volumen impreso en Salamanca por Guillermo Foquel en 1588⁴¹ (Fig. 4). En él se adecúa la efigie a la técnica del dibujo en claroscuro idealizando los rasgos, y como ya aparece la paloma, hay que suponer que la Inquisición permitía que se representase al personaje en santidad, promocionando a la orden dentro y fuera de España, de alguna manera presionando al papado a la hora de oficializar su culto. Recordemos que, se-

³⁷ Enrique Valdivieso González, “Santa Teresa de Jesús”, en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), p. 484, lám. 190.

³⁸ Valdivieso González, “Santa Teresa de Jesús”, p. 484.

³⁹ Valdivieso González, “Santa teresa de Jesús”, p. 484.

⁴⁰ Fidel Fita, “El gran pleito de Santa Teresa contra el Ayuntamiento de Ávila”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 66, (1915), pp. 266-281.

⁴¹ María José Pinilla Martín, “La Madre Teresa de Jesús”, en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración*. p. 482, lám. 189.



Fig. 4. Guillermo Foquel, *Retrato de Teresa de Ávila*, 1588. Salamanca © Foto extraída de las *Edades de Hombre* (2015, p. 483).

gún Pinilla, la paloma y el halo, “que cualifica a la retratada como santa” en el cuadro hispalense, “no pudieron ser incluidos en el retrato aquel 2 de junio de 1576 sino después de la muerte de la retratada en 1582”, y en esta primera edición de sus escritos (1588) ambos figuran, así que serían añadidos a la pintura sevillana en el ínterin, antes de la beatificación (1614)⁴². No se han conservado retratos sin este atributo que, para la historiadora, podrían indicar que se trata de las primeras copias del *ad vivum*⁴³.

Según Pinilla, el motivo primero se añadió al lienzo y “lógicamente, fue la estampa la que siguió la pintura”⁴⁴. Se refiere a la efigie sevillana, referente principal de las citas a través de las cuales se autoriza la copia de la edición salmantina; pero no se puede descontextualizar la afirmación para aplicarla al resto de producciones, pues los estudios de Pinilla y otros autores han dado luz a la capacidad de difusión e innovación de las estampas. Los primeros ciclos de la *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* amberina⁴⁵, de la que hablaremos para entender otros mecanismos de la composición de Batuecas, son fuente

⁴² Pinilla Martín, *Iconografía*, p. 51.

⁴³ Pinilla Martín, *Iconografía*, p. 53.

⁴⁴ Pinilla Martín, *Iconografía*, p. 51.

⁴⁵ María José Pinilla Martín, “Dos ‘vidas gráficas’ de Santa Teresa de Jesús: Amberes 1613 y Roma 1655”, *BSAA Arte*, 79, (2013), pp. 183-202; Díaz Moreno, “Santidad en cobre”, pp. 330-347.

de las series teresianas en la pintura colonial, e introdujeron temáticas novedosas que, desde las planchas, pasaron a las tablas y bastidores hispanos⁴⁶. Podemos pensar que los rasgos inaugurados en la efigie pintada se combinaron con temas y motivos surgidos en estampas que, por su función y cualidad narrativa, otorgaron nuevos significados a las copias de la efigie.

Por otro lado, en la génesis de estas obras intervienen modelos intermedios. Sin ir más lejos, el grabado salmantino de 1588, que es un busto y mantiene la filacteria con el salmo y la paloma del lienzo sevillano, seguramente se inspira en esa efigie de 1576 con añadidos anteriores a la impresión, pero, sin embargo, el rostro, según Pinilla, se aleja de aquel naturalismo y se acerca a la idealización del lienzo conservado en San José de Salamanca, por la "suavidad" y "falta de precisión retratística" de los rasgos, de manera que el lienzo salmantino puede ligar el retrato de Sevilla y el grabado. No hay alusiones visuales a la condición de escritora en esta primera ilustración de literatura teresiana, y para Pinilla es debido a que se trata de un "retrato de autor" en un momento temprano de desarrollo de la iconografía que no incluye el atributo de la pluma hasta 1599, en la primera edición italiana de la *Vida* promovida por Gracián. Por último, la edición fue prologada por Luis de León, a quien Ana de Jesús habría entregado los manuscritos y está dedicada a María de Austria, hermana de Felipe II, motor de la Contrarreforma, de modo que, publicada al amparo de la monarquía en Salamanca, difícilmente la Inquisición se opondría con éxito a esta santificación en la representación previa a la oficialización del culto⁴⁷.

Y con esto se pone de relieve otro medio de transmisión iconográfica que dificulta la detección de modelos: los testimonios escritos y orales. Pinilla recordó que María de San José había señalado faltas en la representación del hábito de Teresa en los retratos tempranos:

"porque no se engañen por la pintura mal sacada, las advierto que en algunos retratos y estampas, por contrahacer en las mangas del hábito unos pedazos desgarrados que tenía cuando la retrataron, han venido a hacer como mangas de punta, y en el velo, por hacer el hilo que tiene echado, parece que le han puesto con algunos pliegues y cosas que podrían juzgar era curiosidad" ⁴⁸.

Indica la historiadora que la mayor parte de retratos presentan mangas perfectas puesto que, siendo copias de copias, siguieron la obra de Sevilla. La promoción de Gracián puede explicar el detalle en el grabado de Jehan Wierix (1608)⁴⁹. (Fig. 5)

⁴⁶ Luis Javier Cuesta y Alejandro Hernández García, "¿Una nueva iconografía? Santa Teresa en el arte novohispano", *HIPOGRIFO*, 4, 2, (2016), pp. 7-18.

⁴⁷ Pinilla Martín, *Iconografía*, p. 117; Pinilla Martín, "La ilustración", pp. 185-202; Pinilla Martín, "La Madre", p.482.

⁴⁸ Pinilla Martín, *Iconografía*, p. 142.

⁴⁹ Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 49-50.



Fig. 5. Jehan Wierix, *Retrato de Teresa de Ávila*, 1608. © Cabinet des Estampes, Biblioteca Real de Bélgica.

Por cierto, en el grupo de estampas de los Wierix destaca uno de los rasgos plásticos del cuadro de Batuecas: el fenómeno atmosférico del rompimiento de nubes, que toma en la tabla un cuerpo voluminoso de nubarrones concéntricos y escultóricos. Ello parece indicar que el pintor estaba familiarizado con la manera dibujística de representar las nubes, quizás inspirado por el grabado. No obstante, no incluyó aquellos detalles del manto gastado, y ello parece indicar que se trata de una copia alejada de los primeros encargos informados por testigos de primera mano.

5. Idealización o naturalismo documental

En las Edades de 2015, como decíamos, se expuso otro de los ejemplares clave de esta tipología de cuerpo entero, que se conserva en las descalzas de San José de Granada (Fig. 6), una de las últimas fundaciones teresianas delegada en Juan de la Cruz y Ana de Jesús en 1582, año de muerte de Teresa. La tela se corresponde con la primera noticia de un retrato de la fundadora fuera de San José de Sevilla. Es una carta que la priora, Ana de Jesús, dirige a su prima, María de San Ángel en San José de Salamanca, fe-



Fig. 6. Cristóbal Gómez, *Retrato de Santa Teresa de Jesús*, 1594. San José de Granada.
© Foto extraída de las *Edades de Hombre* (2015, p. 487).

chada en 1582, para Pinilla, no más tarde de 1586, cuando la priora granadina partió a Madrid⁵⁰.

El lienzo está firmado y fechado: "Cristóbal Gómez, 1594", pintor del que en 2015 se conocían dos obras, entre ellas un *Retrato de Gracián* firmado en 1583 en las descalzas hispalenses. El óleo teresiano fue considerado "una de las primeras copias" del retrato de Juan de la Miseria, y comparando fechas se dedujo que, doce años después de la toma *ad vivum*, Gómez realizaría en Sevilla el retrato de Gracián, de donde tomara el modelo motivado por la elección de Ana como priora de aquel convento en 1592. Ana estaba en Granada y regresa del priorato sevillano en 1595 camino de su nuevo priorato en Úbeda; para Juan Dobado esto, unido a otras noticias de "tradición", "certifica que viene con la pintura de Gómez, firmada el año anterior", y que el retrato suple la ausencia de Teresa en su fundación granadina. El pintor copió el rostro del hispalense, la inscripción que añadió al marco y aumentó el rompimiento, el halo y el barroquismo de la filacteria⁵¹.

⁵⁰ Pinilla Martín, *Iconografía*, p. 70.

⁵¹ Juan Dobado Fernández, "Retrato de Santa Teresa de Jesús", en *Teresa de Jesús, maestra de oración*, p. 486, lám. 191.

La fecha de 1594 en la firma indica de nuevo que, paloma y halo -presentes en la edición salmantina de 1588-, fueron recurrentes en las representaciones posteriores a la muerte de Teresa y anteriores a su beatificación. Otro detalle de este lienzo, que habíamos adelantado respecto al lienzo de Ávila, nos da otra muestra de la concesión de poder que iguala reliquia, imagen y representación. La aparición del pie bajo el hábito viene motivada por la tipología, y en este retrato se calza en alpargata de cáñamo campesina, símbolo de austeridad, como la que recibe culto en las descalzas de Burgos⁵². Pronto desaparecerá de la iconografía a cambio de la sandalia que deja entrever el pie desnudo y alcanza altas cotas de sensualidad en el lienzo de François Gerard para la capilla de la enfermería María Teresa de París (ca. 1827).

Por último, recordemos la cita de Pinilla al interrogatorio en Alba de Tormes en el *Proceso Remisorial in Specie* de 1610, donde se mencionan varios tipos de imagen en el convento: estampas de España, Roma y París, y una "imagen de la santa madre Teresa de Jesús pintada con rayos y resplandores de gloria como santa"; podría referirse a este otro lienzo de busto que se conserva en Alba (Fig. 7). Para Pinilla, no es copia directa del retrato sevillano, sino que sus "rasgos suaves" aunque parecidos a la fisonomía teresiana y "carácter sintético" apuntan al modelo grabado⁵³. Es un retrato más parecido al rostro de la tabla de Batuecas, idealizado y posiblemente fiado del grabado.

6. Del paisaje. Realismo figurativo y/o narrativa biográfica

El retrato de Batuecas, además, se diferencia de otros análogos, en el fondo. El paisaje es una de las novedades que despunta en la pintura medieval y va desligándose de los temas religiosos para pasar a protagonizar las escenas hasta independizarse como género en el siglo XVII⁵⁴. La figuración de ciudades comenzaba a conquistar los lienzos desde apariciones anecdóticas más o menos realistas y simbólicas, según la función que cumpliera como motivo ambiental y localizador de la acción representada.

La cualidad narrativa del paisaje como motivo, y su efectividad a la hora de fijar la acción a unas coordenadas históricas en las representaciones, queda patente en el hecho de que su primera introducción en la iconografía teresiana venga de la mano del soporte seriado de los ciclos biográficos.

Esta primera representación que introduce un motivo iconográfico con fun-

⁵² Francisco Javier Sancho Fermín, "Alpargata de la santa", en *Teresa de Jesús, maestra de oración*, p. 210, lám. 66.

⁵³ Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 107-108.

⁵⁴ Para ampliar información acerca del género del paisaje: Erwin Panofsky, *La perspectiva como "forma simbólica"*, (Barcelona: Tusquets, 2003); Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés del s. XVII*, (Madrid: Hermann Blume, 1987); Federico A. López, "Por una historia comprensiva de la idea de paisaje", *Quintana*, 2, (2003), pp. 287-303; Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*, (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007); *The iconography of Landscape, Essays of the symbolic representations; design and use of past environments*, eds. Stephen Daniels y David Cosgrove, (Cambridge: University Press, 1988).



Fig. 7. Anónimo, *Retrato de Teresa de Ávila*, primera mitad del s. XVII. © Monasterio de la Anunciación, Alba de Tormes, Salamanca.

ción localizadora de la biografía en forma de paisaje urbano, aparece en el primer ciclo sobre la vida de la beata: *Vita Beatae Virginis Teresiae a Iesu*, editada en Amberes en 1613, con 25 grabados de Adriaen Collaert y Cornelis Galle dibujados por Pieter de Jode. La plancha que se sirve del paisaje para localizar la escena, firmada por Collaert, corresponde al capítulo de la infancia donde Teresa y su hermano huyen de la casa paterna para hacerse mártires: en primer plano, se alejan de la ciudad de Ávila, caracterizada por murallas y templos que asoman al fondo a la derecha⁵⁵. (Fig. 8)

Si no contásemos con la vida escrita y solo nos fijásemos en las iconografías, el paisaje resultaría más reconocible en el retrato de Batuecas que en el grabado debido al realismo de la pintura. A quien haya contemplado al natural este icono de arquitectura castellana, no le hace falta contexto narrativo, ni figurativo, ni verbal, para localizar la escena del lienzo, que así, al fijarse a unas coordenadas geográficas empíricas, dota al personaje de historicidad.

En el convento de San José de las Teresas de Écija se conserva un óleo apaisado del siglo XVIII, anónimo, que parte del mismo grabado. Los niños acaban de cruzar el puente sobre el Adaja y se alejan de las murallas abulenses⁵⁶. En este caso, la ciudad está idealizada y se identifica gracias al contexto biográfico conocido a través de ciclos escritos y estampados.

⁵⁵ Pinilla Martín, "Dos 'vidas gráficas'", pp. 183-202; Pinilla Martín, *Iconografía*, p. 133.

⁵⁶ Jesús Rojas-Marcos González, "Santa Teresa y su hermano huyen en busca del martirio", en *Teresa de Jesús, maestra de oración*, p. 386, lám. 146.

Otro anónimo, del XVII, aúna realismo topográfico en sentido empírico y contexto narrativo de la representación biográfica; parte del ciclo de 1613 pero toma el grabado correspondiente a otro capítulo de la *Vida* para representar a Teresa adulta camino de Salamanca con María del Sacramento. En la parte superior del cuadro, se añade la vista urbana al otro lado del puente, sobre el Tormes, para localizar la escena introduciendo la nota local que conmemora la ciudad en esta pintura conservada en la catedral salmantina⁵⁷.

La lectura del paisaje en clave realista no resulta adecuada en todos los casos. Las interpretaciones están abiertas en función del sentido que tome la imagen polisémica en determinado contexto. Dicho esto, a mi parecer, en el retrato del ayuntamiento abulense no se representa Ávila, sino una idealización, quizá, de las fundaciones teresianas, a su vez representativas del Monte Carmelo en vista del manantial, motivo cargado de simbolismo conventual. La edificación del fondo en el lienzo alegórico del siglo XVIII que conservan las descalzas de Sanlúcar de Barrameda simboliza el Carmelo⁵⁸; y una fundación idealizada tenemos en el anónimo del XVIII de las descalzas de Ávila⁵⁹.

El paisaje tiene distintas funciones comunicativas. La diferencia respecto a la común idealización de los paisajes en los retratos teresianos fue, según Pinilla, novedad introducida por los grabadores en Amberes para crear temas biográficos bajo supervisión de la priora de Bruselas, Ana Jesús, promotora del ciclo junto a Gracián, quienes les entregarían la *Vida* manuscrita⁶⁰. Podemos pensar que el cuadro de Batuecas se realizase tras esos grabados diseñados cuando el proceso de beatificación estaba a punto de culminar.

7. Representación anacrónica para hacer creer en una realidad histórica

El Monasterio de San José de las Batuecas se fundó ya muerta Teresa, en 1599, en un lugar alejado de las ciudades, un valle silencioso que contrasta con la representación urbana de la tabla, y con todas las características que su fundador, Tomás de Jesús, el Superior Provincial de la Orden de Castilla, habría considerado necesarias para establecer a la comunidad masculina, como ideólogo que era del modo de vivir en los desiertos descalzos: eremitis-

⁵⁷ Mariano Casas, "Santa Teresa Camino de Salamanca", en *Vitor Teresa, Teresa de Jesús*, p. 324.

⁵⁸ Juan Dobado Fernández, "Santa Teresa de Jesús Fundadora del Carmelo Descalzo", en *Teresa de Jesús, maestra de oración*, p. 504, lám. 198.

⁵⁹ María Isabel López Fernández, "Santa Teresa camino de una fundación", en *Teresa de Jesús, maestra de oración*, p. 390, lám. 147.

⁶⁰ Pinilla Martín, "Dos `vidas gráficas'", pp. 183-202; Pinilla Martín, *Iconografía* p. 133.



Fig. 8. Adrianum Collardum y Cornelium Galleum, *Teresa y su hermano huyen de la casa paterna. Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Amberes, 1613. © The Johns Hopkins University Sheridan Libraries.

mo colectivo de obediencia, austeridad, soledad, silencio, pobreza, trabajo, oración meditativa, penitencia... siguiendo las constituciones reformadas que volvían a la regla primitiva, y cuyas máximas se plasman en los retratos que adornan sus estancias como herramienta más de control de la vida en los conventos⁶¹. La función de esta representación de la imagen en Batuecas, responde a esta ubicación, ya que los retratos tenían carácter documental para quienes debían dar fe del modelo, aunque nunca lo hubiesen visto, y en la misión fundacional, como ha advertido Portús, eran utilizados así, como prueba transportable de la santidad de los pilares históricos de la Orden⁶².

Respecto a esta doble utilidad, historiográfica y coercitiva de la pintura, recordemos una interesante anotación de Benito Navarrete acerca de la relación entre "afecto" y " semejanza", a propósito del realismo de las representaciones del Siglo de Oro, que lleva a recordar las estrategias

⁶¹ Elena Muñoz, "Historia y devoción en imágenes de una conversación celeste (OCD, Desierto de las Batuecas, s. XVII)", *Philostrato*, 7, (2020), pp. 111-130.

⁶² Portús, "Retrato", pp. 169-188; Portús, "La convivencia", pp. 37-47.

figurativas y figurales y el llamado realismo simbólico tardomedieval⁶³. En estas pinturas conventuales de fin del siglo XVI e inicio del XVII, además de perseguir la verosimilitud del retrato y apelar a la experiencia cotidiana para el reconocimiento de ambientes naturalistas y temas biográficos, se trataba de “encontrar una imagen afectiva que reconfortara y al mismo tiempo sirviera como testimonio de una verdad objetiva, casi arqueologizante”⁶⁴. Así, en continuidad con mecanismos bajomedievales de reconciliación de la construcción figural de la historia y la filosofía empírica, para dotarse de autoridad, las copias de las imágenes de devoción procuran conservar signos de antigüedad y arcaísmos, pese a que ello suponga caer en un anacronismo que, muchas veces, pasa desapercibido, pues “solo se reparaba en el decoro y la correcta representación con apariencia de realidad, pero no en la exactitud de un tiempo histórico en la representación”⁶⁵.

Tanto en la tabla de Batuecas como en el grabado, Ávila resulta reconocible gracias a unos u otros medios, pero en la pintura no es necesaria la leyenda que explica el episodio porque el realismo y el naturalismo de la representación moderna permiten identificar la localización del personaje. Sin embargo, la combinación de este paisaje con el resto de motivos realistas en la tabla produce un anacronismo que convierte el cuadro en alegórico, componiendo el epíteto visual del nombre: “Teresa de Ávila”.

Además, al ser representada adulta frente a la ciudad, se la conmemora como fundadora del descalzo abulense en 1562; pero al introducir la cita iconográfica a la *vera effigies* de 1576, literalmente con la inscripción que indica que la retratada tiene de 61 años, se está faltando a la exactitud cronológica de una narrativa biográfica que ya se había convertido en fuente rigurosa de representación histórica, pues, por entonces, Teresa se hallaba en Sevilla, y viva, a la sazón, posando, efectivamente, como modelo del retrato que la pintura de Batuecas cita para justificar su legitimidad como imagen devocional, y dotarse de la autoridad histórico-religiosa de la *vera effigies*.

La estilización del rostro en Batuecas es otra nota de atemporalidad que rompe con el historicismo de la efigie que cita, y los detalles de vestuario, ya comentados, parecen indicar que se trata de una copia de otra copia, pintada, acaso, en la segunda mitad del siglo XVII. El ciclo de *Vida* de 1613 se reeditó ligada a acontecimientos políticos en los que la imagen de Teresa fue utilizada como propaganda, en reestampaciones en 1614, año de la beatificación, y en 1622 salieron otras dos con motivo de la canonización, indica Pinilla, donde el nombre de Cornelis fue sustituido por el de su hermano Theodoor y, en una de ellas, en el título como en los grabados, la “B” de “Beata” se sustituyó

⁶³ Erich Auerbach, *Figura*, (Madrid: Trotta, 1998); Erwin Panofsky, *Los primitivos flamencos*, (Madrid: Cátedra, 1998); Adi Eyal, *Figural Philology. Panofsky and the Science of Things*, (London: Bloomsbury, 2018), capítulo 4 traducido en “La validez de lo pictorial en la Historia del Arte”, en *Síntomas culturales. El legado de Erwin Panofsky*, ed. Luis Vives-Ferrándiz, (Vitoria-Gasteiz: 2018), pp. 89-109; Elena Muñoz, “El Epistolario de Jerónimo de Estridón como fuente de problemas iconológicos”, *Mirabilia*, 31, (2020), pp. 566-609.

⁶⁴ Riello, “Realisme”, p. 44.

⁶⁵ Riello, “Realisme”, p. 44.

por la "S" de "Santa"⁶⁶, fecha *post quem* que parece indicar la inscripción "STA." del cuadro de Batuecas, de nuevo, faltando a la cronología histórica, pues santifica a la retratada cuando pretende representarla fidedignamente a los 61 años, como dice la inscripción, mucho antes de su canonización, poniendo así en evidencia esos "artificios" de fabricación de una imagen de historia y de culto a través de la representación de atributos biográficos.

⁶⁶ Pinilla Martín, "Dos 'vidas gráficas'", pp. 183-202.

Bibliografía:

Alpers 1987: Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés del s. XVII*, (Madrid: Hermann Blume, 1987).

Auerbach 1998: Erich Auerbach, *Figura* (Madrid: Trotta, 1998).

Barcia y Pavón 1909: Ángel María Barcia y Pavón, *El retrato de Santa Teresa*, (Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1909).

Belting 2011: Hans Belting, *A verdadeira imagem* (Porto: Dafne, 2011).

Belting 2012: Hans Belting, *Antropología de la imagen*, (Madrid: Katz, 2012).

Casas 2018: Mariano Casas, "Santa Teresa Camino de Salamanca", *Vítor Teresa, Teresa de Jesús, doctora honoris causa de la Universidad de Salamanca*, cat. exp., ed. coord. Mariano Casas Hernández, (Salamanca, 2018), p. 324.

Cortijo Ocaña 2003: Antonio Cortijo Ocaña, "Vida de la madre Catalina de Cardona por fray Juan de la Miseria. Un texto hagiográfico desconocido del siglo XVI (Bancroft Library, UCB, Fernán Núñez Collection, vol. 143)", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21, (2003), pp. 21-34.

Covarrubias 1873: Sebastián Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana*, (Madrid: M. Sánchez, 1873).

Cuesta y Hernández 2016: Luis Javier Cuesta, y Alejandro Hernández García, "¿Una nueva iconografía? Santa Teresa en el arte novohispano", *HIPOGRIFO*, 4, 2, (2016), pp. 7-18.

Daniels y Cosgrove (eds.) 1988: Stephen Daniels y Denis Cosgrove (eds.) *The iconography of Landscape, Essays of the symbolic representations; design and use of past environments*, (Cambridge: University Press, 1988).

Díaz Moreno 2018: Félix Díaz Moreno, "Santidad en cobre. La iconografía teresiana en sus estampas", en *Vítor Teresa, Teresa de Jesús, doctora honoris causa de la Universidad de Salamanca*, cat. exp. ed. coord. Mariano Casas Hernández, (Salamanca, 2018), pp. 330-347.

Dobado Fernández 2015: Juan Dobado Fernández, "Retrato de Santa Teresa de Jesús", en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), p. 486, lám. 191.

Dobado Fernández 2015: Juan Dobado Fernández, "Santa Teresa de Jesús Fundadora del Carmelo Descalzo", en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), p. 504, lám. 198.

Efal 2018: Adi Efal, *Figural Philology. Panofsky and the Science of Things*, (2016, London: Bloomsbury, 2018),

Fita 2015: Fidel Fita, "El gran pleito de Santa Teresa contra el Ayuntamiento de Ávila", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 66, (1915), pp. 266-281.

Freedberg 2017: David Freedberg, *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, (Vitoria: Sans Soleil, 2017).

Lahoz 2015: Lucía Lahoz, "Santa Teresa y las imágenes. El peso de las prácticas y estrategias femeninas tardomedievales", en *Teresa*, ed. Mariano Casas, (Salamanca: Catedral, 2015), pp. 61-91.

Lahoz 2018: Lucía Lahoz, "Santa Teresa, el imaginario, la imagen y la imaginaria", en *Vítor Teresa, Teresa de Jesús, doctora honoris causa de la Universidad de Salamanca*, cat. exp. ed. Mariano Casas Hernández, (Salamanca, 2018), pp. 170-193.

López de Munain 2018: Gorka López de Munain, *Máscaras Mortuorias. Historia del rostro ante la muerte*, (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2018).

López Fernández 2015: María Isabel López Fernández, "Santa Teresa camino de una fundación", en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), pl. 147, p. 390.

López Silvestre 2003: Federico A. López Silvestre, "Por una historia comprensiva de la idea de paisaje", *Quintana*, 2, (2003), pp. 287-303.

Muñoz 2020: Elena Muñoz, "El Epistolario de Jerónimo de Estridón como fuente de problemas iconológicos", *Mirabilia*, 31, (2020) (Ejemplar dedicado a: *Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors and Saint Jerome: life, work and reception*), pp. 566-609.

Muñoz 2020: Elena Muñoz, "Historia y devoción en imágenes de una conversación celeste (OCD, Desierto de las Batuecas, s. XVII)", *Philostrato*, 7, (2020), pp. 111-130.

Muñoz 2020: Elena Muñoz, "Visiones de y en Ana de San Bartolomé (imágenes y textos)", *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, 54, 2, (2020), pp. 65-92.

Navarrete Prieto 2021: Benito Navarrete Prieto, "Realisme i naturalisme", en *Creure a través dels ulls*, cat. exp., dir. Pablo González Tornell, (Valencia, 2021), pp. 13-51.

Niño Jesús 1945: Matías del Niño Jesús, "El venerable hermano Fray Juan de la Miseria. Sus restos y sus escritos", *Monte Carmelo*, 46, (1945), pp. 36-43.

Panofsky 1924-1925 (ed. 2003): Erwin Panofsky, *La perspectiva como "forma simbólica"*, (Barcelona: Tusquets, 2003).

Panofsky 1953 (ed. 1998): Erwin Panofsky, *Los primitivos flamencos* (Madrid: ediciones Cátedra, 1998).

Pinilla Martín 2008: María José Pinilla Martín, "La ilustración de los escritos teresianos: grabados de las primeras ediciones", *BSAA arte*, 74, (2008), pp. 185-202.

Pinilla Martín 2013: María José Pinilla Martín, "Dos 'vidas gráficas' de Santa Teresa de Jesús: Amberes 1613 y Roma 1655", *BSAA Arte*, 79, (2013), pp. 183-202.

Pinilla Martín 2013: María José Pinilla Martín, *Iconografía de santa Teresa de Jesús*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, (Valladolid: 2013).

Pinilla Martín 2015: María José Pinilla Martín, "La Madre Teresa de Jesús", en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), pl. 189, p. 482.

Portús 1999: Javier Portús, "Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro", *Revista de dialectología y tradiciones populares (Lo constante y lo nuevo en la religiosidad española: Las culturas superpuestas)*, 54, 1, (1999), pp. 169-188.

Portús 2011: Javier Portús, "La convivencia con la imagen en barroco hispánico", en *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional (2002)*, coord. Norma Campos, (Pamplona: Fundación Visión Cultural, Universidad de Navarra, 2003), pp. 37-47, edición digital de 2011 a partir de La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia / Unión Latina (en web: <https://www.unav.edu/web/griso/otros-materiales/memorias-de-los-encuentros-internacionales-sobre-el-barroco-bolivia> consultada: 23 de octubre de 2020).

Portús 2021: Javier Portús, "Retrats 'al viu' i vertaders retrats a València", en *Creure a través dels ulls*, cat. exp., dir. Pablo González Tornell, (Valencia, 2021), pp. 175-205.

Riello 2021: José Riello, "Relíquies i imatges, i viceversa, després del Concili de Trento", en *Creure a través dels ulls*, cat. exp., dir. Pablo González Tornell, (Valencia, 2021), pp. 125-157.

Rodríguez 2022: José Vicente Rodríguez, "Juan Narduch", *Real Academia de la Historia* (en web: <https://dbe.rah.es/biografias/17351/juan-narduch> consultada: 16 de marzo de 2022).

Roger 2007: Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*, (1999), (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007).

Rojas-Marcos González 2015: Jesús Rojas-Marcos González, "Santa Teresa y su hermano huyen en busca del martirio", en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), p. 386, lám. 146.

Sancho Fermín 2015: Francisco Javier Sancho Fermín, "Alpargata de la santa", en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), p. 210, lám. 66.

Sancho Fermín 2015: Francisco Javier Sancho Fermín, "Capa de Santa Teresa de Jesús", en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), p. 208, lám. 65.

Sancho Fermín 2015: Francisco Javier Sancho Fermín, "Hábito de Santa Teresa", en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), p. 206, lám. 64.

Valdivieso González 2004: Enrique Valdivieso González, "Santa Teresa de Jesús", en VV.AA., *Testigos. Edades del Hombre*, (Ávila: Fundación Las Edades del Hombre, 2004), pp. 489-450, lám. 3.

Valdivieso González 2015: Enrique Valdivieso González, "Santa Teresa de Jesús", en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), p. 484, lám. 190.

Zapata Alarcón 2015: Juan Zapata Alarcón, "Retrato de Santa Teresa", en VV.AA., *San José de Cuenca: Tras las huellas de Teresa*, (Cuenca: Diputación Provincial, 2015), pp. 180-181.

Recibido: 19/03/2022

Aceptado: 11/11/2022