

## EN TORNO A LAS FUENTES ICONOGRÁFICAS DE TIEPOLO PARA LA “VISIÓN TERESIANA” DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BUDAPEST

POR

FERNANDO MORENO CUADRO  
Universidad de Córdoba

El estudio aborda la compleja cuestión de la génesis iconográfica centrándose en la pintura de *Maria exhortando a santa Teresa para que nombrara a san José protector de la Orden* de Giovanni Battista Tiepolo del Szépművészeti Múzeum de Budapest. En el mismo, además de poner de manifiesto las exigencias del comitente y la libertad en la forma de materializarlas por el artista, se identifican los textos que generan la interesante representación teresiana sirviendo de base a notables fuentes grabadas y se constata la utilización de éstas como importante vehículo de difusión de iconografías en el ámbito carmelitano.

**Palabras clave:** Iconografía; Barroco; Pintura; Estampa; Carmelo.

This study deals with the complex question of iconographic sources, with particular focus on Giovanni Battista Tiepolo's *Mary urging St. Teresa to name St. Joseph Protector of the Order* in the Szépművészeti Múzeum, Budapest. The author reveals not only the demands of the patron and the freedom with which the artist carried them out in this painting, but also identifies the texts and notable graphic sources utilized. These prints were an important vehicle for the diffusion of iconography in Carmelite circles.

**Key words:** Iconography; Baroque; Painting; Print; Carmel.

Dentro de la amplia producción de Giovanni Battista Tiepolo, vamos a centrar nuestro análisis en el original lienzo del veneciano que se conserva en el Szépművészeti Múzeum de Budapest<sup>1</sup>, en el que el genial artista muestra una singular iconografía teresiano-sanjuanista-alcantarina con recuerdos históricos a través del eremita inglés san Simón Stock –uno de los santos mayores el Carmelo– y san Luis de Francia que favorecieron la expansión de los Carmelitas por Occidente,

---

<sup>1</sup> NATALE, M.: *Dipinti e disegni del '600 e '700 veneziano al Museo di Belle Arti di Budapest*. Milán, 1991, p. 68 y GEMIN, M. - PEDROCCO, F.: *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*. Venecia, Arsenale, 1996, p. 404, donde se recoge como *Madonna e sei santi* –Luis de Francia, Domingo, Teresa de Jesús, José, Francisco de Asís y Francisco de Sales–.

donde nació el Carmelo teresiano al que se dedica la singular pintura con la aparición de María y san José sobre un espectacular cúmulo de nubes que comparten con santa Teresa como protagonista principal acompañada por san Juan de la Cruz.

Difícilmente podríamos acercarnos al exacto significado de la representación si no fuera por las fuentes literarias que están en la base de la extensa iconografía carmelitana y la explícita fuente gráfica utilizada por Tiepolo, quien con seguridad se limitó a seguir las directrices del comitente en cuanto a contenidos y significados, aportando su excepcional forma de materializarlos<sup>2</sup>, logrando –a pesar de su pequeño tamaño, 72,8 × 56 cm– uno de los lienzos más espectaculares de iconografía teresiana, libertad que no sólo abarca a la realización formal de las figuras y composición, más completa que la fuente que le sirve de inspiración, sino también al fondo, en el que incluye unas soberbias columnas clásicas resaltadas sobre un muro apenas perceptible, que no creemos hayan de considerarse simplemente como un elemento decorativo de los que se vale el artista para completar su obra, pues este recuerdo clásico, aunque no tiene el protagonismo que alcanza en las clásicas *vedute*, parece evocar la nostalgia del pasado<sup>3</sup> y creemos aporta un significado al conjunto de la representación, en la que se quieren establecer dos niveles, el del espacio en el que se produce la manifestación mariana para proponer a la santa carmelita que ponga a los Descalzos bajo el patronazgo de san José y el nivel celeste en el que se encuentran éstos, estableciendo al mismo tiempo el diferente protagonismo de los santos representados destacando a los Reformadores del Carmelo, especialmente a santa Teresa, que han abandonado el nivel terreno en el que se encontraban, señalado simbólicamente por los restos de construcción clásica, y se han ubicado en el ámbito celeste del trono mariano de nubes.

Apenas tenemos noticias de la exquisita pintura llegada al museo de Budapest en 1836, donada por el patriarca de Venecia a Janos Laszlo Pyrker –atribuida a Gregorio Lazzarini<sup>4</sup>–, aunque pone claramente de manifiesto el interés en Hungría por el Carmelo teresiano que se extendió por diferentes países de Europa, lo que aparece como significado complementario en la pintura húngara; debiéndose recordar en este lugar que el imperio de los Austrias destaca durante el primer tercio del siglo XVIII en iconografía teresiana por producir una de las series menores dedicadas a la santa de Ávila, la realizada por Hiebel-Birckart en Praga con diez estampas que recogen los momentos estelares de la vida de la carmelita, en las que queremos destacar que frente a lo que podría pensarse de que estuvieran más estrechamente relacionadas por la fecha de ejecución con las realizadas en Lyon y Roma en 1670 o la grabada por Arnol van Westerhout para la *Vita Effigiata* publicada en Roma en 1715, retoman de la serie flamenca realizada antes de su beatificación por Adrien Collard y Corneille Galle ilustrando la *Vita B. Virginis Teresiae a Iesv ordinis carmelitarum exalceatorum piaie restauratrices*, publicada en Amberes en 1613, los importantes temas del manto teresiano al que nos referiremos más adelante y la aparición de los pilares de la Iglesia –san Pedro y san Pablo– a la santa que ella misma relata<sup>5</sup>; pero independientemente de los temas tratados por la serie de Praga, su realización pone claramente de manifiesto lo que nos interesa en este momento destacar que no es sino la importante expansión del Carmelo en Centroeuropa que aparece especialmente destacada en la pintura.

Hemos citado las grandes series de Lyon y Roma de 1670 y de la Westerhout de 1715 que viene a ser una readaptación de las planchas seiscentistas a los gustos estéticos del XVIII, siendo las

<sup>2</sup> SACK, E.: *Giambattista und Giandomenico Tiepolo. Ihr Leben und ihre Werke*. Amburgo, 1910, p. 201.

<sup>3</sup> MACAULAY, Rosde: *The Pleasure of Ruins*. Londres, 1953.

<sup>4</sup> DE TÉREY: *Museum of Fine Arts. Catalogue of the Paintings by Old Masters*. Budapest, 1931, p. 14; PIGLER, A.: *Országos Szépművészeti Múzeum*. Budapest, 1954, p. 560.

<sup>5</sup> SANTA TERESA DE JESÚS: *Vida*, 29: “Suplicaba mucho a Dios que me liberase de ser engañada. Esto siempre lo hacía y con hartas lágrimas, y San Pedro y San Pablo, que me dijo el Señor, como fue la primera vez que me apareció en su día, que ellos me guardarían no fuese engañada; y así muchas veces los veía al lado izquierdo muy claramente, aunque no con visión imaginaria. Eran estos santos muy mis señores”.

series del último tercio del siglo XVII una de las más importantes aportaciones de la estampa a la iconografía teresiana. Las series surgen en 1670, una fecha que no tiene un especial significado para los Descalzos, ya que no coincide con ninguno de los acontecimientos más relevantes de la Reforma ni con las celebraciones promovidas para festejar las beatificaciones o canonizaciones en las que surgen los principales temas iconográficos, aunque en algunos casos excepcionales las series grabadas son anteriores a las ceremonias de beatificación o canonización, sirva de ejemplo la citada *Vita S. Virginis Teresiae a Iesv*, con estampas de Adrian Collaert y Cornelius Galle, que fue reeditada varias veces a lo largo del siglo XVII pues no se sintió necesidad de realizar una nueva serie teresiana más amplia hasta 1670, cuando se editarán la *Vita effigiata* y *Le Vie* simultáneamente en Roma y Lyon, después de difundirse la *Vita iconibus expresa* (c. 1669) dedicada a santa María Magdalena de Pazzi; siendo éste el momento de destacar la importancia de estas series porque se convierten en la base para la iconografía posterior del personaje al que se dedican. Están pensadas por los historiadores y teólogos de la Orden que conocen bien los hitos culminantes que pueden ofrecer una visión lo más completa posible de sus vidas y de su servicio a la Iglesia y se realizan para difundir una visión oficial que sirva de referente no sólo a los miembros de la Orden sino también al resto de la Cristiandad, a la que comunican la fama del nuevo beato o santo y la fama de la Orden a la que pertenece. Estas ideas se concretaban por artistas –pintores y grabadores– que las materializaban en imágenes y las grababan para su mayor difusión, siendo Amberes uno de los centros productores más importantes de estampas junto a París, Lyon, Venecia y Roma, donde solía editarse la estampa oficial con un cuadro central –en el que se destaca la escena considerada como la más característica y emblemática– rodeado de otros episodios representativos de su vida, que se ampliaban en las estampas que ilustraban sus biografías o en las series editadas con breves explicaciones al pie, incidiendo en la difusión de conceptos a través de la imagen<sup>6</sup>.

Tenemos que insistir una vez más en la importancia del papel de la estampa en la difusión de motivos iconográficos, convirtiéndose en fuente de inspiración de numerosos artistas que copian o interpretan la imagen grabada, que también fue utilizada como vehículo para dar a conocer su obra; pero este tema de la estampa de invención manejada como fuente de inspiración y de reproducción y difusora de motivos estéticos sobrepasa los límites que abordamos en este trabajo, en el que queremos incidir sólo en la importancia de la estampa como medio de transmisión de iconografías.

El 28 de abril de 1669 se celebró en la Basilica de San Pedro de Roma la solemne ceremonia de canonización de la carmelita santa María Magdalena de Pazi y del franciscano san Pedro de Alcántara, con el consiguiente desarrollo de los temas iconográficos ligados a ambos. Ya hemos citado la *Vita iconibus expresa* dedicada a la carmelita, siendo igualmente rica y variada la iconografía alcantarina<sup>7</sup>. Pensamos que éste fue el detonante para replantear la iconografía teresiana, ya que había pasado medio siglo desde que se realizó en Flandes la serie relativamente pequeña –24 planchas– dedicada a santa Teresa en 1613 antes de su beatificación y con motivo de su canonización en 1622, al estar muy cercana la primera, no se sintió la necesidad de realizar una gran serie y sólo se insistió especialmente en uno de los temas fundamentales de su iconografía: la transverberación, que fue el motivo central de la estampa oficial de su canonización. Estamos firmemente convencidos de que los nuevos tiempos y especialmente el amplio desarrollo que comienzan a tener las series dedicadas a otros santos en esta época son los condicionantes del planteamiento y realización de las grandes series dedicadas a santa Teresa a finales el siglo XVII que están en la base del cuadro teresiano de Tiepolo.

<sup>6</sup> MORENO CUADRO, F.: “Doctrina e imagen”, en *CajaSur*, 43 (1991), p. 31.

<sup>7</sup> ANDRÉS ORDAX, S.: *Arte e iconografía de san Pedro de Alcántara*. Institución Gran Duque de Alba. Diputación Provincial de Ávila, 2002.

Hablamos de series porque son diferentes, pero realmente es una serie que presenta leves diferencias. Ambas se editan simultáneamente en dos de los más importantes centros productivos de estampas en Europa: Lyon y Roma, ilustrando respectivamente *La Vie de la seraphique Mere Sainte Teresa de Iesvs, fondatrice des Carmes Déchaussez & Carmelites Déchaussées, en Figuras, & en Vers François & Latins. Avec un Abbregé de l'Histoire, une Reflexion Morale, & une Resolution Chrétienne sur chaque Figura* y la *Vita Effigiata et Essercizi Affettivi di s. Teresa di Giesv Maestra di Celeste Dottrina*. El hecho de que algunos grabados estén firmados por Guillaume Valet y que se destaque la devoción de santa Teresa a san Luis advierten del origen francés de la serie, aunque ésta debió realizarse probablemente en Roma, pues la serie italiana es mayor, es la que presenta tres estampas firmadas por Valet y en ella se advierte el recuerdo de Giovanni Lanfranco, el discípulo de Agostino Carracci que a principios de los años treinta realizó para el monasterio de San José de MM.C.D. una pintura de *Santa Teresa recibiendo el collar de manos de María en presencia de San José* que fue seguida por Valet en la estampa de la serie italiana que firma y aparece reproducida como en el lienzo de Lanfranco y en espejo respecto a la serie francesa sin firma, por lo que podríamos considerarla como la estampa de la plancha original al invertir el modelo, si bien pudo haber utilizado alguna estampa de reproducción de la singular pintura, de la que conocemos el ejemplar conservado en el Colegio Internacional San Alberto O.C. de Roma. Las variantes de las dos series son mínimas, cuando no se repiten exactamente igual, presentándose algo más de dos tercios invertidas en las ediciones citadas. Pequeñas diferencias que se deben a que dado que la edición es simultánea, con lo que cuenta el país importador es con las pruebas de estado, de editor o autor que se hacían para comprobar el efecto general de la estampa, que se puede cambiar si no es satisfactorio, a lo que pensamos se deben los cambios señalados.

Casi cincuenta años más tarde, en 1715, se vuelve a realizar otra gran serie teresiana por Arnol van Westerhout para la *Vita effigiata della Seráfica Vergine S. Teresa di Gesù Fondatrice dell'Ordine Carmelita Scalzo* que sigue en líneas generales las series seiscentistas con los cambios normales habidos en medio siglo. Elimina algunas estampas, como la que representa a santa Teresa meditando entre espinas, con una iconografía que no respondía a los modelos clásicos de la vida eremítica ofrecidos por Abraham Blommaert con estampas de Boetio Bolswert, e incorpora nuevos temas que surgieron en el último tercio del siglo XVII, como la aparición a santa Teresa de san Pedro de Alcántara recogida en la estampa que Pedro de Villafranca realizó con motivo de su canonización en 1669, siendo precisamente ésta la que mayor repercusión tuvo, encontrándose pinturas derivadas de la misma en monasterios franciscanos y carmelitas<sup>8</sup>. Pero en general sigue las series del siglo XVII, con estampas que fueron utilizadas por los artistas anónimos del lienzo de *Cristo entregando su corazón a santa Teresa* (PP.C.D. Montevirginio) y de la pintura de *Santa Teresa contemplando en el cielo las maravillas que pierden los pecadores, a los que hay que advertir* (Carmelitas de México), y por Giovanni Battista Tiepolo en su obra de *María exhortando a santa Teresa para que nombrara a san José protector de la Orden* que analizamos (fig. 1), cuyos protagonistas principales siguen el modelo grabado, presentando un gran parecido las estampas de las tres series, de las cuales sólo aparece firmada la de Arnol van Westerhout para la *Vita Effigiata* de 1715 (fig. 2) que consideramos la fuente más cercana a la pintura, que fue fechada en la década de los '50 por Morassi y Palucchini que concretó su ejecución c. 1755-1756, subrayando que la calidad estilística, la luminosidad deslumbrante, el cromatismo, la sutileza de las veladuras y la armoniosa composición son las características que el maestro demostró en Würzburg, anotando también que los espléndidos acordes cromáticos –amarillo y azul en la vestimenta blanca– recuerdan la aérea *Asunta* de la capilla de la famosa

<sup>8</sup> Idem, pp. 226-227.



Fig. 1. G. B. Tiepolo. *María exhortando a santa Teresa para que nombrara a san José patrono de la Orden.* Museo de Bellas Artes de Budapest. © Foto András Rázsó.

residencia alemana<sup>9</sup>, en tanto que Garas adelanta su realización hacia el 1737-1740 comparando la figura de san Luis con la del diseño conservado en Múnaco de la perdida pala de El Salvador de 1738 y con la pala de los Jesuitas de 1748<sup>10</sup>, cuyo parecido cromático y estilístico con la pintura húngara y con las pinturas de carácter religioso realizadas por Tiepolo antes de su viaje a Würzburg llevan a Gemin y Pedrocco a datar la pequeña tela que analizamos un poco antes de los frescos de la famosa residencia, en el 1749-1750<sup>11</sup>.

La obra de estructura piramidal está coronada por María, subrayando que los carmelitas son profundamente marianos por la vinculación de Elías y sus seguidores con María que fue venerada en el Carmelo antes de nacer por la relación de su abuela santa Emerenciana con los primeros eremitas carmelitanos, según narra san Cirilo de Alejandría en *De Ortu Virginis*, en el que aparece la joven consultando a los seguidores de Elías en el Carmelo sobre el casamiento que sus padres habían concertado, teniendo los ermitaños la visión de un árbol que simbolizaba a la joven y sus flores a sus descendientes, entre los que estaba Cristo. La leyenda estuvo muy extendida en la orden desde fines del siglo XV en el *Speculum Historiale* y aparece representada en numerosas obras<sup>12</sup>. María es el centro fundamental de la Orden del Carmen y así se recoge en el *Speculum de institutione Ordinis* c. 1: “Según los profetas, los frailes del Carmelo nacieron especialmente para venerar a la Sma. Virgen María... Y puesto que es honrada y predicada por medio del Carmelo, conviene que en el Carmelo a Ella consagrado tenga Ella carmelitas que la veneren de un modo especial. Y así fue ya en la antigüedad. En realidad las profecías se comprenden a la luz de los hechos... ¡Cuántos profetas y reyes tuvo el Carmelo que en sus hazañas rindieron honores a la Señora del lugar, la bienaventurada María! Para continuar dando culto a la virgen María en su Carmelo nació la Orden de los Hermanos del Carmelo. Porque el culto celebrado en los lugares de los santos se tributa, después de a Dios, a los mismos santos... Pues si bien todos cuantos habían de salvarse en tiempos de los profetas honraron al futuro Hijo de la Virgen María... los frailes del Carmelo, que en tiempo de Elías y Eliseo veneraban también al que había de venir, fundaron además en el Carmelo su Orden a Santa María... Por consiguiente, para este culto tuvieron su origen” y son muy abundantes las obras que representan a María como Virgen del escapulario, Virgen del manto e Inmaculada, de gran interés por cuanto refleja la postura del Carmelo en una de las polémicas más duras habidas en el seno de la Iglesia, destacando dentro de las órdenes que asumieron la defensa de la Inmaculada Concepción de María por crear un tipo iconográfico particular: la *Inmaculada carmelitana* que estuvo muy difundido en España y cuenta con importantes ejemplos en América, donde se difundió a través de estampas<sup>13</sup>.

Dentro de la abundante iconografía mariana tienen un especial significado las apariciones de María a santa Teresa que escribe cómo vio varias veces a la Virgen, destacando especialmente aquellas en las que aparece María junto a san José y de éstas la que tuvo el día de Nuestra Señora de la Asunción de 1561 en la iglesia de Santo Tomás de Ávila cuando meditaba: “Sentéme, y aún paréceme que no pude ver alzar ni oír misa, que después quedé con escrúpulo de esto. Parecióme estando así que me veía vestir con una ropa de mucha blancura y claridad. Y al principio no veía quién me la vestía; después vi a Nuestra Señora, hacia el lado derecho, y a mi Padre San José al izquierdo que me vestían aquella ropa.... Acabada de vestir... Díjome que le daba mucho contento en servir al glorioso San José, que creyese que lo que pretendía del monasterio se haría y en él se

<sup>9</sup> MORASSI, A.: *A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo*. Londres, 1962, p. 7 y PALLUCCHINI, A.: *L'Opera completa di Giambattista Tiepolo*. Milano, 1968, n. 229; sobre Würzburg véase BÜTTNER, F. - MÜLBE, Ch.: *Die Fresken in der Residenz zu Würzburg*. Würzburg, 1980.

<sup>10</sup> GARAS, K.: *Le peinture venitienne du XVIII siècle*. Budapest, 1968, n. 14.

<sup>11</sup> GEMIN, M. - PEDROCCO, F.: *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*. Venecia, Arsenale, 1996, p. 404.

<sup>12</sup> MORENO CUADRO, F.: “La Santa Parentela”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIV (1993), pp. 5-24.

<sup>13</sup> MORENO CUADRO, F.: “Iconografía inmaculista”, en *Iconografía mariana*. Córdoba, 1997, pp. 14-49.



Fig. 2. Arnol van Westerhout. *María exhortando a santa Teresa para que nombrara a san José patrono de la Orden*. Estampa 31 de la *Vita Effigiata*. Roma, 1715.



Fig. 3. Arnol van Westerhout. *Visión teresiana de María en el cielo*. Estampa 22 de la *Vita Effigiata*. Roma, 1715.

serviría mucho al Señor y ellos dos; que no temiese... porque ellos nos guardarían, y que ya que su Hijo nos había prometido andar con nosotras, que para señal que sería esto verdad me dada aquella joya. Parecíame haber echado al cuello un collar de oro muy hermoso, asido una cruz a él de mucho valor... parecióme que los veía subir al cielo con mucha multitud de ángeles. Yo quedé con mucha soledad, aunque tan acongojada y elevada y recogida en oración y enternecida, que estuve algún espacio sin menearme ni hablar podía, sino casi fuera de mí<sup>14</sup>.

Esta visión es fundamental pues refleja espléndidamente la protección celeste a la Reforma teresiana, de ahí el enorme desarrollo que tuvo en la estampa y otras manifestaciones artísticas que a veces siguen fielmente los modelos grabados y otras los interpretan, como la pintura de Tiepolo que tratamos, donde el artista –que adapta la visión que tuvo santa Teresa de María exhortándola a que tuviera a san José como patrono de la Orden, en la que María está sentada en un trono de nubes junto al patriarca– ha representado a la Virgen siguiendo los modelos de Asunta e incorporando a la santa carmelita entre las nubes sobre las que se apoya, como puede apreciarse en otras visiones de María recogidas en las mismas series grabadas comentadas, especialmente la que representa la *Visión teresiana de María en el cielo* grabada por Westerhout (fig. 3) que sigue fielmente las estampas de la serie de Lyon y Roma de 1670.

A pesar de la cercanía con los modelos grabados, Tiepolo interpreta la fuente gráfica presentando un modelo soberbio de una imagen mariana asuncionista, un tipo iconográfico con excepcionales ejemplos dentro de la Orden, como la *Asunción* pintada por Pedro Pablo Rubens

<sup>14</sup> SANTA TERESA DE JESÚS: *Vida*, 33.

para los Descalzos de Bruselas<sup>15</sup>, si bien en obras de este tipo no hay un propósito específicamente carmelitano. Igual podríamos decir de la combinación con otro de los grandes temas iconográficos, el de la Inmaculada, coronándola de estrellas como la *Purísima Concepción* del Museo de El Prado (1769) –cuyo modelo había planteado en la *Inmaculada* del Museo Cívico de Vicenza (c. 1732-1733)<sup>16</sup>– en la que podemos apreciar un angelito sosteniendo el manto de María, como en la pintura de Budapest, aunque son muy diferentes, pues en esta última el ángel está también soportando el peso de la Virgen, como en el “soto in su” del boceto de San Roque transportado al cielo por ángeles (c. 1735-1745) de la National Gallery of Art de Washington<sup>17</sup> que acentúa en el conservado en la Galería de Arte de la Universidad de Yale<sup>18</sup> –variaciones y repeticiones de la *Serie de San Roque*<sup>19</sup> que probablemente se deban a que Tiepolo formaría parte de la *Scuola* o Cofradía dedicada al santo en Venecia– o en buena parte de sus apoteosis, entre las que recordaremos por la temática carmelitana, el fresco del techo de la capilla Ruzzini de la iglesia de los Descalzos de Venecia (c. 1720-1725) que Morassi comparó con la *Gloria de Santo Domingo* de G. B. Piazzetta cuestionando la dependencia de Tiepolo del magisterio de Piazzetta con actividades concomitantes que resolvió más rápidamente Tiepolo<sup>20</sup>.

San José, al ser presentado por María a santa Teresa para que se pusiera bajo su protección, es uno de los principales protagonistas de la pintura. La devoción a san José es relativamente moderna, recogiendo Réau cómo durante la Edad Media fue escarnecido y tratado como un personaje menor<sup>21</sup>, insistiendo en que se trataba del padre legal y no del padre verdadero de Cristo, lo que fue contundentemente sintetizado por Lucas cuando narra el viaje a Jerusalén para la celebración de la Pascua en el que Jesús se perdió durante tres días, al cabo de los cuales sus padres lo encontraron en el templo “sentado en medio de los maestros”, preguntándole María: “Hijo, ¿por qué nos has hecho así? Mira que tu padre y yo, apenados, andábamos buscándote” (Lc 2,48) a lo que contestó Jesús con una doble interrogación “¿Por qué me buscabais? ¿No sabíais que debía estar en las cosas de mi padre? (Lc 2,49), respuesta de Jesús que contrapone y completa su filiación humana respecto a José, su padre legal, con su filiación divina, afirmando con rotundidad que su padre es Dios y que se tenía que ocupar de las cosas de su padre celestial.

A principios del siglo XV comienza la glorificación de san José, especialmente a partir de Juan Gerson, Canciller de la Universidad de París y escritor místico que compuso un poema de alabanzas al patriarca, aunque sería en el siglo XVI cuando tuvo un singular desarrollo a raíz de la publicación del *Sumario de los dones de San José* (1522) de Isidoro Isolano, dominico que popularizó la muerte de san José tras conocer una versión latina del apócrifo *Historia de José el carpintero*, un texto del siglo IV o V cuya forma literaria parece denotar el carácter de lectura litúrgica leída en los monasterios coptos con motivo de la fiesta de san José, festividad iniciada por los cristianos de Egipto<sup>22</sup>. El libro de Isolano tuvo una gran influencia en las órdenes religiosas que tomaron a san José como modelo de las virtudes de obediencia, castidad y pobreza que predicaban, habiendo tenido los carmelitas un importante papel en la extensión de su culto que había sido tradicional en sus monasterios, siendo los primeros en darlo a conocer en Occidente;

<sup>15</sup> DESCAMPS, J. B.: *Voyage pittoresque de la Flandre et de Brabant*. Paris, 1792, p. 51; *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*. Museo de Arte Antiguo. Bruselas, 1953, pp. 112, n. 378.

<sup>16</sup> PALLUCCHINI, A.: *L'Opera completa di Giambattista Tiepolo*. Milano, 1968, s. 108.

<sup>17</sup> RUSK SHAPLEY, F.: *Catalogue of Italian Paintings in the N. G. of Washington*. Washington, 1979.

<sup>18</sup> LEVEY, Michel: *Giambattista Tiepolo: his life and art*. New Haven, Yale University Press, 1994.

<sup>19</sup> MORASSI, A.: *A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo*. Londres, 1962.

<sup>20</sup> PALLUCCHINI, R.: *La pittura veneziana del Settecento*. Venecia-Roma, 1960.

<sup>21</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*. Ediciones el Serbal. Barcelona, 2002, t. II, vol. 4, pp. 164-165.

<sup>22</sup> SANTOS OTERO, Aurelio de: *Los Evangelios apócrifos*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1985, pp. 339-358, *vid. esp.* p. 340.

dos misales y dos breviarios carmelitas del siglo XV que recogen la festividad de san José en los *Oficia Propria* carmelitanos son buena prueba de ello<sup>23</sup>.

En la devoción a san José dentro del Carmelo teresiano tuvo una especial influencia el místico español Bernardino de Laredo que escribió un tratadito, denominado *Josephina*, como apéndice de *Subida del Monte Sión*, el libro de cabecera de santa Teresa, que tuvo una segunda edición por Juan Cronberger en Sevilla en 1538, que fue la que seguramente leyó la santa de Ávila –como recoge Fidèle de Ros<sup>24</sup>– quien aumentó su devoción a san José a partir de la enfermedad que sufrió en 1539 de la que sanó gracias a la intercesión del “padre de su amado”. La santa escribe que al poco tiempo de su profesión “comenzáronme a crecer los desmayos y diome un mal de corazón tan grandísimo que ponía espanto a quien le veía y otros muchos males juntos, y ansí pasé el primer año con harto mala salud”<sup>25</sup>. El padre decidió trasladarla al pueblo de Becedas, en la serranía de Béjar, donde había una mujer que curaba muchas enfermedades<sup>26</sup>, pero volvió al monasterio de la Encarnación de Ávila empeorada, a tal punto que cuando “Vino la fiesta de Nuestra Señora de Agosto... diome aquella noche un paroxismo y que duró estar sin ningún sentido cuatro días, poco menos. En esto me dieron el Sacramento de la Unción y cada hora o momento pensaba expiraba, y no hacían sino decirme el Credo como si alguna cosa entendiera. Teníanme a veces por tan muerta, que hasta la cera me hallé después en los ojos”<sup>27</sup>. Mucho tiempo pasó la santa enferma “Y tomé por abogado y señor al glorioso San José y encomendándome mucho a él..., él hizo, como quien es, en hacer de manera que pudiera levantarme y andar y no estar tullida... cuando comencé a andar a gatas, alababa a Dios”<sup>28</sup>. Curación que recogen las tres grandes series grabadas citadas, la de Lyon y Roma de 1670 y la setecentista de Westerhout.

María de San José describe que de esa “enfermedad y dolores salió con la devoción del glorioso San José”<sup>29</sup>, bajo cuya advocación puso la primera fundación y otras once de sus diecisiete fundaciones, pues ella misma recoge en su *Vida* cómo el santo la protegió en las dificultades: “Una vez estando en una necesidad que no sabía qué hacerme, ni con qué pagar unos oficiales, me pareció San José, un verdadero padre y señor, y me dio a entender que no me faltarían, que los concertase y así los hice sin ninguna blanca y el Señor por maneras que se espantaban los que lo oían, me proveyó”<sup>30</sup>. Esta idea de protección josefina de los carmelos teresianos<sup>31</sup> se concreta de una manera muy plástica en una estampa conservada en el Instituto Histórico del Teresianum de Roma (fig. 4) en la que aparece la santa acompañada por el patriarca que protege con su manto un monasterio carmelita sobre el cual se ha representado un ángel –Gabriel– ahuyentando los demonios, siguiendo una singular iconografía que condensa la protección celeste con dos de los tipos iconográficos más difundidos en el Carmelo: la protección del manto y la defensa del Jardín carmelitano.

La protección del manto estuvo ampliamente desarrollada entre los carmelitas, siendo la representación más importante la de la *Virgen del manto* que tuvo una amplia repercusión artística a partir de la visión de santa Teresa: “Otra vez estando todas en el coro en oración, después de

<sup>23</sup> SAGRADO CORAZÓN, José del: *El culto de San José y el Carmelo*. 1911. pp. 81-92.

<sup>24</sup> LAREDO, Bernardino de: *Tratado de San José*. Edición facsimilar de los folios ccv v.º a ccxij v.º de la *Subida del Monte Sión* de la edición de Sevilla, en casa de Juan Cronberger, 1538. Ediciones Rialp. Madrid, 1977. Introducción de Federico Delclaux.

<sup>25</sup> SANTA TERESA DE JESÚS: *Vida*, 5.

<sup>26</sup> RIBERA, F.: *Vida de Santa Teresa de Jesús*, I, I, c. IV.

<sup>27</sup> SANTA TERESA DE JESÚS: *Vida*, 5.

<sup>28</sup> *Idem*, V, 6.

<sup>29</sup> SAN JOSÉ, María de: *Libro de las recreaciones*, c. 8.

<sup>30</sup> SANTA TERESA DE JESÚS: *Vida*, 33.

<sup>31</sup> GUTIÉRREZ RUEDA, Laura en “Ensayo de iconografía Teresina” (*Revista de Espiritualidad*, 90, 1964, p. 101) recoge “un cuadro que pertenece a los Cepeda de Andalucía, en el que se ve a la Santa contemplando a San José, que, sentado sobre una nube, extiende su manto sobre un monasterio, indicando su protección hacia él”.



Fig. 4. Anónima. *San José protegiendo el Carmelo teresiano*. Instituto Histórico. Teresianum de Roma.

completas, vi a Nuestra Señora con grandísima gloria, con manto blanco, y debajo de él parecía ampararnos a todas. Entendí cuán alto grado de gloria daría el Señor a las de esta casa”<sup>32</sup>. La singular iconografía que retoma la de la Virgen de la Misericordia se adaptó a la santa de Ávila a partir de la plancha de A. Collaert para la serie de Amberes de 1613 en la que aparece protegiendo las ramas femenina y masculina de los Descalzos y por extensión se aplica a otros santos como Elías en la importante serie de Lommelin para el *Speculum Carmelitanum*<sup>33</sup> y a san José en la estampa del Teresianum de Roma, en la que se recoge otro de los importantes temas carmelitanos: el de los monasterios como jardines carmelitanos<sup>34</sup> y la asociación de éstos con el Jardín del Paraíso guardado por Elías o Gabriel con la espada de fuego<sup>35</sup>, materializando la estampa de forma muy gráfica la protección de san José que en 1629 fue nombrado Patrono principal de la Orden, convirtiéndose en el titular de la Congregación en España.

La tardía y pretridentina iconografía josefina suele presentar al santo, además de en las diferentes escenas del hogar de Nazaret<sup>36</sup>, con los atributos de carpintero y la vara florida con la que se impuso a los pretendientes más jóvenes de María<sup>37</sup> siguiendo el modelo de la designación de Aarón como sacerdote (Núm 17) que recoge el *Protoevangelio de Santiago* (VIII-IX)

al hablar de la vara de san José. Se trata de un tipo iconográfico muy extendido en distintas manifestaciones artísticas –recogido, entre otros muchos ejemplos, en la entalladura que ilustra el *Tratado de San José* (fig. 5)– no siéndolo tanto la representación de José como la encontramos en la pintura de Tiepolo: portando un libro y en plena madurez, un tipo iconográfico que lo acerca a la imagen mariana en la que plasma una mujer en todo el esplendor de su belleza y que defendieron Juan Gersón y con especial énfasis Bernardino de Laredo en su *Josephina*, el apéndice de *Subida del Monte Sión* que tanto gustaba a santa Teresa, en el que escribe que tendría unos cuarenta años cuando se casó con María y explica que la razón del

<sup>32</sup> SANTA TERESA DE JESÚS: *Vida*, 36.

<sup>33</sup> Sobre la serie de estampas realizada por Adriaan Lommelin sobre dibujos de Abraham van Diepenbeek, para ilustrar la obra del V. P. VIRGEN DEL CARMEN, Daniel de la: *Speculum Carmelitanum*, publicada en Amberes en 1680, véase KOTSCHNER, Joseph: *Elija. Von seinen Kultin Bild und Wort*. Bamberg, 1985.

<sup>34</sup> 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, p. 94.

<sup>35</sup> MORENO CUADRO, F.: “San Cirilo de Alejandría y la lucha de los Carmelitas contra las herejías”, en *Gratia Plena*. Catálogo de exposición, Córdoba, 2004, pp. 58-71, *vid. esp.*, pp. 59-62.

<sup>36</sup> MORENO CUADRO, F.: *Iconografía de la Sagrada Familia*. Córdoba 1994.

<sup>37</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*. Ediciones el Serbal. Barcelona, 2002, t. II, vol. 4, p. 162.



Fig. 5. Entalladura de los *Desposorios de María y José* que ilustra el párrafo VI de la *Josephina* de Bernardino de Laredo, en *Subida del Monte Sión*. Sevilla, en casa de Juan Cronberger, 1538.

por qué se había representado como un anciano era rebatir la herejía que lo consideraba padre natural de Jesús, añadiendo que lo que “entonces se hacía por los pintores antiguos con buen fundamento, los pintores de este tiempo siguen sus antiguos maestros, y su discreción perdona que ésta es muy grande bobedad”<sup>38</sup>. Defiende que se debe pintar como un hombre maduro y rutilante, abordando en el párrafo XIX de su obra una cuestión de gran interés para acercarnos al significado del libro con el que Tiepolo lo ha representado, pues sostiene que el patriarca tenía “prerrogativa de santo profeta”, asimilándolo a los personajes veterotestamentarios que anunciaban los acontecimientos futuros a quienes los artistas han tratado de dotar con atributos específicos que los identifiquen –carro celestial de Ezequiel o candelabro de los siete brazos para Zacarías– pero que generalmente se representan con filacterias o libros que recogen sus nombres y sus profecías. El libro de José en la pintura que tratamos es el atributo característico de los profetas, tal como presenta al padre jurídico de Cristo Bernardino de Laredo, pues “los profetas por revelación divina supieron lo que escribían... y al santísimo José el ángel le reveló que Herodes buscaría al Niño que era hablar en las cosas por venir, y después desde a siete años, por otra revelación supo que Herodes era muerto, y era cosa pasada; y en lo uno y en lo otro pudo hablar y habló con la Virgen santísima, con tan llena certidumbre como si el santo lo viera en el corazón de Herodes, y su muerte hubiera visto. Así que le pertenece la dignidad de profeta, sabiendo que así como en las dos notadas revelaciones supo, y profetizar pudo, las cosas pasadas y por venir, así otra revelación tuvo de caso presente, como cuando queda dicho que el ángel le dijo: sabe que tu santa esposa está preñada de Dios. Así que quede aquí sabido que le pertenece entera prerrogativa de santísimo profeta”<sup>39</sup>.

La importancia y abundancia de las visiones teresianas nos la explica la propia santa como la mejor solución ante el problema planteado por el Inquisidor general don Fernando Valdés que en 1559 prohibió la lectura de una serie de libros de devoción escritos en romance que en su opinión

<sup>38</sup> LAREDO, Bernardino de: *Tratado de San José*. Edición facsimilar de los folios ccv v.º a ccxij v.º de la *Subida del Monte Sión* de la edición de Sevilla, en casa de Juan Cronberger, 1538. Ediciones Rialp. Madrid, 1977. Introducción de Federico Delclaux, pp. 19 y 20.

<sup>39</sup> Idem, p. 52.

podían perjudicar a las almas<sup>40</sup> entre los que se encontraban algunos de los leídos por santa Teresa, quien comenta que ante tal situación le dijo el Señor “‘No tengas pena, que Yo te daré libro vivo’”. Yo no podía entender porque se me había dicho esto, porque aún no tenía visiones; después, desde a bien pocos días, lo entendí muy bien, porque he tenido tanto en que pensar y recogerme en lo que veía presente, y ha tenido el Señor tanto amor conmigo para enseñarme de muchas maneras, que muy pocos o casi ninguna necesidad he tenido de libros. Su Majestad ha sido el libro verdadero. ¡Bendito sea tal libro, que deja impreso lo que se ha de leer y hacer de manera que no se puede olvidar! ¿Quién ve al Señor cubierto de llagas y afligido con persecuciones que no las abraza y las ame y las desee? ¿Quién ve algo de la gloria que da a los que le sirven que no conozca es todo nonada cuanto se puede hacer y padecer, pues tal premio esperamos? ¿Quién ve los tormentos que pasan los condenados, que no sólo hagan deleites los tormentos de acá en su comparación, y conozcan lo mucho que deben al Señor en haberles librado tantas veces de aquel lugar?”<sup>41</sup>.

En 1559 tuvo la santa su primera visión, pero el gozo se convirtió pronto en profundo pesar, pues su confesor no la creyó y escribe “Mándanme que ya que no había remedio de resistir, que siempre me santiguase cuando alguna visión viesse y diese higas, porque tuviese por cierto que era demonio y con esto no vendría; y que no hubiese miedo, que Dios me guardaría y me lo quitaría. A mí me era esto de gran pena; porque como yo no podía creer sino que era Dios, era cosa terrible para mí; y tampoco podía, como he dicho, desear se me quitase; más en fin, hacía cuanto me mandaban”, sufrimiento y desconsuelo de la santa que sólo terminaría con la llegada a Ávila de San Pedro de Alcántara. “Este santo hombre me dio luz en todo y me lo declaró, y dijo que no tuviese pena, sino que alabase a Dios y estuviese tan cierta que era espíritu suyo, que si no era la fe, cosa más verdadera no podía haber ni que tanto pudiese creer: Dejóme tan grandísimo consuelo y contento y con que tuviese la oración con seguridad y que no dudase que era Dios”<sup>42</sup>, siendo ésta una de las razones que explican la presencia del santo en la pintura de Tiepolo, que presenta al santo alcantarino en primer término, entre la visión celeste ante la que se arrodilla y el espectador hacia el que se vuelve dejando de contemplar a María y José, disponiéndose a señalar el libro que tiene junto a él, subrayando, como narró la propia santa Teresa, cuál fue el “libro vivo” de la Reformadora descalza.

Ésta aparece ensimismada –como refiere se quedó en la visión del día de Nuestra Señora de la Asunción de 1561 tras la que “ni hablar podía”<sup>43</sup>– con las manos cruzadas sobre el pecho en un gesto de acatamiento y amor con el que también aparece representado san Juan de la Cruz en el “Diálogo de Segovia”<sup>44</sup> y junto a ella como atributos un libro, un cráneo y una vara de azucenas que no es demasiado frecuente en su iconografía, aunque la encontramos en algunas series, como la de Praga de Hiebel-Birckart –estampas de *Santa Teresa recibiendo el manto y el collar de manos de María y José* y la de los *Desposorios místicos* con la entrega del clavo–, y pensamos es un recurso para relacionar más directamente a la santa con san José que porta la vara florecida. Más interés y difusión tienen el libro y la calavera por su significación. El cráneo simboliza la muerte, uno de los temas fundamentales de las meditaciones, utilizado como instrumento de piedad para recordar al personaje lo pasajero de la efímera existencia por los santos de la Contrarreforma<sup>45</sup> –san Ignacio en la meditación sobre la muerte recoge que “conviene tener una cabeza de muerto”<sup>46</sup>–, mientras

<sup>40</sup> Sobre Valdés y el “Index librorum prohibitorum”, véase GONZÁLEZ NOVALÍN, J. L.: *El Inquisidor General Fernando de Valdés (1483-1568)*. 2 vols. Oviedo, 1969-1971.

<sup>41</sup> SANTA TERESA DE JESÚS: *Vida*, 26.

<sup>42</sup> *Idem*, 27-30.

<sup>43</sup> *Idem*, 33.

<sup>44</sup> MORENO CUADRO, F.: “El Nazareno y el grabado carmelitano”, en *Actas del Congreso Internacional “Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno”*. Córdoba, 1990, pp. 775-799.

<sup>45</sup> MÂLE, E.: *Iconographie après le Concile de Trente*. París, 1932, p. 210.

<sup>46</sup> *Notizie appartenenti agli Exercizi spirituali*. Bologna, 1687.

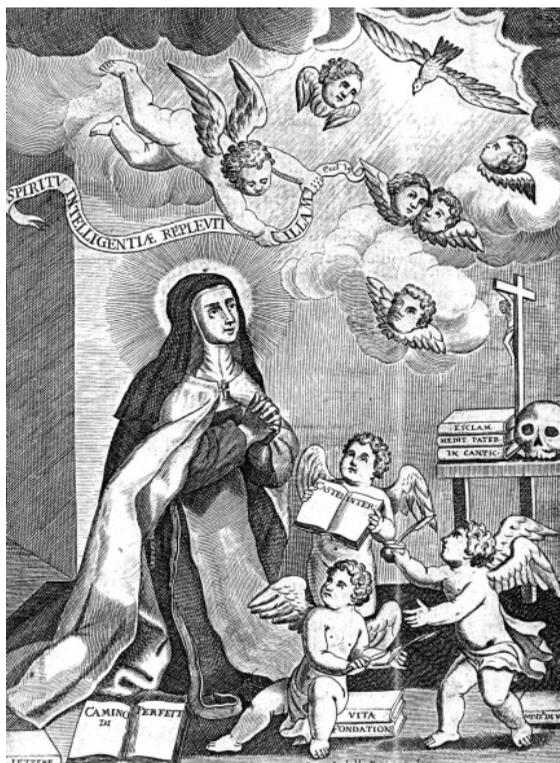


Fig. 6. Sor Isabela Piccini. *Inspiración divina de santa Teresa escritora*. Ilustración de *Opere di S. Teresa...* Venezia en 1694.

que el libro parece aludir a su importante labor de escritora, de la que se hicieron eco numerosas obras, entre las que recordaré la sencilla estampa de sor Isabela Piccini para la *Opere di S. Teresa...* publicada en Venecia en 1694, en la que se simboliza su obra con varios libros representados alrededor de la santa, uno de los cuales porta un angelito en tanto que otros sostienen la pluma y ofrecen el tintero a la santa que está rodillada en oración, en el momento en que recibe la inspiración del Espíritu Santo, delante de una mesa con libros, un crucifijo y la calavera que propicia la meditación en la muerte (fig. 6).

María, José y Teresa son los protagonistas principales de la pintura, el núcleo de la misma que toma como punto de partida las estampas comentadas, pero el comitente ha querido destacar —como hemos comentado— el valor de las visiones y el papel de san Pedro de Alcántara en relación con ellas, representando al santo franciscano en primer término con los mismos símbolos de escritor y meditación teresianos, destacando en la obra de Tiepolo a diferencia de la tradicional relación teresiano-alcantarina, donde se representa a san Pedro de Alcántara en lugar preeminente respecto a la carmelita<sup>47</sup>, como en esta ocasión aparece en un nivel inferior por estar completando el

significado de la visión teresiana. Se trata de destacar a la fundadora de la Descalcez, pero hay un deseo de exaltar con la presencia de san Juan de la Cruz a la Reforma en su conjunto, recalcando que ésta hunde sus raíces en la larga historia del Carmelo a través de san Luis de Francia, al tiempo que es depositaria de uno de sus grandes privilegios a través de san Simón Stock, santos que completan la excepcional representación.

San Juan se ha representado con la cruz que conforma el programa de vida del santo reformador y asimila como su principal atributo en un proceso en el que partiendo de las visiones sanjuanistas de Jesús con la cruz se desarrolla una iconografía muy particular, consistente en la identificación de ambos personajes, lo cual hace que el santo de Fontiveros adopte y asuma los atributos de Cristo. Así por ejemplo, en uno de los lienzos que decoraban la antigua iglesia carmelitana de San Egidio en Roma aparece el Nazareno y en primer término san Juan portando la cruz en la misma forma, de tal manera que se presentan los dos paralelamente recorriendo la Via crucis al tiempo que dialogan a través de filacterias con las conocidas frases del diálogo de Segovia<sup>48</sup>, identificación que también se hace evidente en la iconografía de san Juan con la cruz al revés. En muchas obras aparece el santo carmelita en éxtasis delante de la cruz, como encontramos en el lienzo de escuela francesa del siglo XVII conservado en la iglesia Saint-Mathieu de Montpellier,

<sup>47</sup> ANDRÉS ORDAX, S.: "Iconografía teresiano-alcantarina", en *Boletín de Arte y Arqueología*. T. XLVIII. Valladolid, 1982, pp. 301-326.

<sup>48</sup> FLORISOONE, Michel: *Jean de la Croix. Iconographie général*. París, 1975, pp. 97 ss.

donde uno de los ángeles porta la cruz<sup>49</sup>, apareciendo en otras ocasiones, como en el lienzo de N. Lorenese de Santa Maria della Vittoria de Roma, Cristo portando la cruz en medio de un coro de ángeles y san Juan con los brazos abiertos ante Él<sup>50</sup>. Una iconografía similar ofrece el medio punto de Pieter Thijs el viejo del Koninklijk Museum de Amberes<sup>51</sup>, donde Cristo acompañado por María y san Juan evangelista, ante la presencia de Dios Padre y el Espíritu Santo, se aparece semidesnudo y con la cruz en alto a san Juan que se abraza al madero con la mano derecha. Se trata de un claro ejemplo de identificación con Cristo que en buena parte de las representaciones sanjuanistas no percibimos. Un paso adelante en este cambio de símbolos de Cristo a san Juan es el que encontramos en el retablo de su capilla en el Carmelo francés de Chambéry, donde se ha figurado al santo portando la cruz ante la presencia de Jesús y unos ángeles que le ayudan en su tarea. San Juan ha asumido la cruz como atributo fundamental<sup>52</sup>, siendo ésta la forma como lo representa Tiepolo en la pintura que analizamos.

Entre la estampas que ilustran la obra de Fray Gracián de San Elías: *Beauté dv Carmel* (Amberes, 1660) que aún hechos prodigiosos, historia legendaria y acontecimientos históricos relacionados con la Orden, encontramos algunas relacionadas con la expansión del Carmelo, como la grabada por Adriaan Lommelin sobre dibujo de Abraham van Diepenbeke en la que María exhorta a su ampliación por Occidente que fue favorecida por san Luis de Francia quien tuvo una especial devoción a la Virgen del Carmen<sup>53</sup> que se explica en el mismo libro que comentamos con una estampa del monarca francés desembarcando en el Monte Carmelo salvado por María de una tempestad que aparece reflejada en la estampa con el contraste entre el oscurecido cielo marino y la luminosidad del Carmelo coronado por la capilla dedicada a la Virgen, cuya imagen se ha figurado en la parte superior de la plancha sobre las nubes que cubren la embarcación real simbolizando su especial protección (fig. 7).

La estampa tuvo una importante repercusión artística, habiendo sido seguida por Nollet en el cuadro que realizó sobre este tema que se conserva en el Musée de la Poterie y en la pintura de Lucas Franchois del Musée de Beaux-Arts d'Anvers en la que aparece junto a la entrega del escapulario a san Simón Stock<sup>54</sup>, como en la pintura de Tiepolo, en la que se quiere destacar la presencia de los carmelitas en Occidente gracias a san Luis, siendo especialmente interesante en este sentido el vitral de Boxmeer<sup>55</sup> que siguiendo la estampa de Clouwet representa a cuatro carmelitas que van a embarcar acompañando al rey (fig. 8) que fundó el primer convento de carmelitas en París<sup>56</sup>.

Finalmente, comentar la presencia de san Simón Stock que viste un lujoso escapulario carmelitano en el que se identifica con las letras "S·S·S" que el pintor ha señalado con seguridad por

<sup>49</sup> *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. 10, n. 27.

<sup>50</sup> *Santa Maria della Vittoria*. Guía, Roma (s/f). fig. 25. La capilla donde se encuentra el citado cuadro completa su decoración con otros lienzos de Lorenese con episodios de la vida de san Juan que muestran una clara dependencia de las grandes series grabadas de Bouttats, Arteaga y Zucchi, y que representan su muerte y el episodio que narran sus biógrafos referente a cuando fue salvado del pozo por María.

<sup>51</sup> Catálogo, n. 355. Óleo sobre lienzo 310 × 175 cm.

<sup>52</sup> MORENO CUADRO, F.: "San Juan de la Cruz a través de la imagen", en *San Juan de la Cruz*. Segunda etapa, año VII, n. 7 (1991), pp. 47-120.

<sup>53</sup> La verdadera razón de la llegada a Occidente está en la inseguridad de Tierra Santa a principios del siglo XIII a pesar de los pactos entre cruzados y sarracenos. Vicente de Beauvais concreta la fecha en 1238 (*Biblioteca mundi*, IV, Douai, 1624, p. 1275), pero el abandono definitivo sería a finales de la centuria cuando los cruzados fueron definitivamente vencidos por los sarracenos.

<sup>54</sup> DESCAMPS, J. B.: *Voyage pittoresque de la Flandre et de Brabant*. París, 1792, pp. 212 y 260-261.

<sup>55</sup> EMOND, C.: *L'Iconographie Carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*. Bruselas, 1961. p. 201.

<sup>56</sup> LEZANA, J. B.: *Annales sacri et prophetici et Eliani ordinis Beatis. Virginis Mariae de Monte Carmeli*. Roma, 1645-1656, 4. vols. V. IV, pp. 470-471.



*Sabatq ab aqnorcis Lodoicum Diva procellis:  
Sabus hic Eliaci culmina montis adit.  
Hic rapitur vitq Fratrum: condaucit eosdem.  
Crevit apud Francos hinc MARIANVS amor.*

Fig. 7. P. Clouwet sobre dibujo de Abraham van Diepenbeke. *San Luis de Francia desembarcando en el Monte Carmelo*. Estampa de Beavté dv Carmel. Amberes, 1660.



Fig. 8. Anónima. *Los carmelitas acompañan a san Luis de Francia de su retorno de las Cruzadas*. Vidriera del convento de Carmelitas Calzados de Boxmeer.

indicación del comitente para destacar uno de los grandes privilegios del Carmelo a través del santo carmelita que se ha representado con una iconografía que difiere de la habitual en la que recibe de manos de María el escapulario, tal como la materializó Tiepolo en el magnífico techo de la Scuola del Carmine de Venecia<sup>57</sup>, aunque existen numerosas variantes del tema, como la sanguina de Antonio Zanchi –atribuida durante algún tiempo a Tiepolo, cuyo nombre aparece en el ángulo inferior izquierdo<sup>58</sup>– donde el santo contempla cómo un ángel libera las almas del Purgatorio con el escapulario de la Virgen del Carmen (fig. 9), el gran privilegio del Carmelo recogido en la *Bula Sabatina*, documento dado por Juan XXII el 3 de marzo de 1322 reconociendo oficialmente la autenticidad de la aparición de María a san Simón Stock y conteniendo la promesa de la Virgen de liberar de las penas del Purgatorio a los religiosos Carmelitas y a sus allegados el primer sábado después de su muerte<sup>59</sup>, privilegio que asumieron los Descalzos<sup>60</sup>.

Pero la presencia de san Simón Stock, del que apenas se tienen noticias ciertas de tipo histórico, siendo éstas muy breves y confusas, aunque aparece como el VI prior general de la Or-

<sup>57</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*. Ediciones el Serbal. Barcelona, 2002. t. II. vol. 5. p. 230.

<sup>58</sup> Véase *Mostra di antichi disegni e stampe dell'Accademia Carrara*. Bérgamo, 1963, n. 249.

<sup>59</sup> Véase el completo estudio de Ludovico Saggi: *La "Bolla Sabatina"*. *Ambiente. Testo. Tempo*. Institutum Carmelitanum. Roma, 1967.

<sup>60</sup> MORENO CUADRO, F.: "Apoteosis, tesis y privilegios del Carmelo", en *Iconografía y arte carmelitanos*. Granada, 1991, pp. 17-40, *vid. esp.* pp. 37-40.



Fig. 9. Antonio Zanchi. *Privilegio sabatino*.  
Academia de Carrara.

den en la serie grabada por Arnoldus van Westerhout para la *Historia Cronológica* editada en Nápoles en 1773, creemos hay que ponerla también en relación con la expansión del Carmelo y el cambio estructural de la Orden abandonando el eremitismo originario y entrando a formar parte de las órdenes de apostolado modificando la primitiva *Regla* de san Alberto<sup>61</sup>. Ideas de expansión y reforma que encuentran paralelismo en el Carmelo teresiano que promovió el retorno a la primitiva austeridad<sup>62</sup>, sugiriendo su fundadora la vuelta a las sedes eremíticas: “Acordémonos de nuestros padres santos pasados, ermitaños, cuya vida pretendemos imitar... (añadiendo) porque el estilo que pretendemos llevar es no sólo ser monjas, sino ermitañas”<sup>63</sup>, siendo el carmelita español Tomás de Jesús (1564-1627) el que resolvió el problema tipológico del monasterio creando los Santos Desiertos. Él mismo fundó a finales del XVI tres desiertos en España, entre ellos el salmantino de Las Batuecas, en 1598, el más famoso de toda la Orden del Carmen<sup>64</sup>. Desiertos que desde España se difundieron por todo el mundo<sup>65</sup>, impulsados por el movimiento de renovación religiosa que lleva a aislarse del mundo y restaurar los caminos de la vida espiritual, aunque para muchos carmelitas, más que un lugar de retiro hasta la

muerte, son un lugar destinado al retiro temporal, que permite recuperar fuerzas con la práctica eremítica y seguir adelante con las tareas de evangelización encomendadas por la Iglesia, especialmente la lucha contra las herejías y la defensa del ideal católico, idea básica en la expansión del Carmelo teresiano que se subraya en la pintura de Tiepolo.

Fecha de recepción: 9-IX-2007

Fecha de aceptación: 6-VI-2008

<sup>61</sup> SECONDIN, Bruno: *La Regola del Carmelo. Per una nuova interpretazione*. Roma, 1982.

<sup>62</sup> AA.VV. “La Regola del Carmelo nel pensiero di Santa Teresa di Gesù”, en *Cuaderni Carmelitani*, 2-3. Verona, 1987, pp. 180-193.

<sup>63</sup> SANTA TERESA DE JESÚS: *Camino de perfección*, 11,4 y 13,6.

<sup>64</sup> PABLO MAROTO, Daniel de: *Batuecas. Tierra mítica y desierto carmelitano*. Editorial Espiritualidad. Madrid, 2001.

<sup>65</sup> VIRGEN DEL CARMEN, Eulogio de la: “Los santos desiertos carmelitanos en España”, en AA.VV. *España eremítica*. Actas de la VI Semana de Estudios Monásticos. Abadía de San Salvador de Leire, 15-20 de septiembre de 1963. Leire, 1995, *vid. espc.*, pp. 587-612.